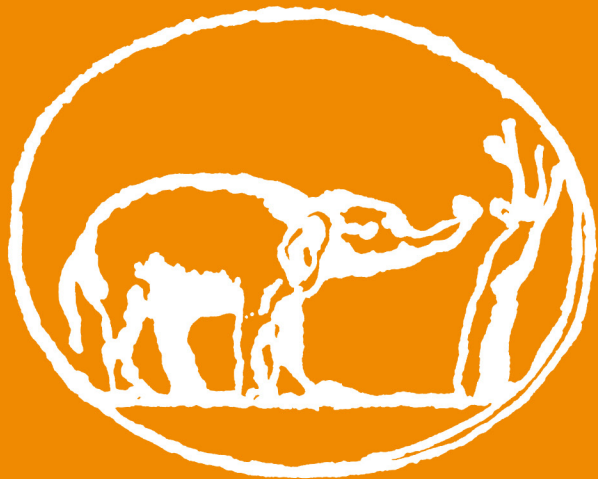


Clinica poetica

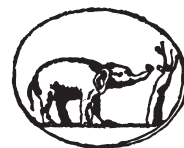
Mario Ajazzi Mancini
Daniela Bonelli
Bassano
Eugenio Borgna
Dario Borso
Giuditta Ceragioli
Cristiana Cimino
Maria Teresa Colonna
Maurizio Franco
Angelo Guarnieri
Nicole Janigro
Giuseppe Leo
Michelantonio Lo Russo
Romano Madera
Angelo Malinconico
Sandro Manfroni
Paolo Mantegazza
Federica Mazzeo
Karin Michaelis
Raffaella Morelli
Clementina Pavoni
Lella Ravasi
Tatjana Rosenthal
Luigi Vero Tarca

a cura di

Romano Màdera
Lella Ravasi



rivista di psicologia analitica
nuova serie



rivista
di psicologia
analitica
Nuova serie n. 31
Volume 83/2011

Rivista di Psicologia Analitica

nuova serie

A cura di
Romano Màdera
Lella Ravasi

Mario Ajazzi Mancini
Daniela Bonelli Bassano
Eugenio Borgna
Dario Borso
Giuditta Ceragioli
Cristiana Cimino
Maria Teresa Colonna
Maurizio Franco
Angelo Guarnieri
Nicole Janigro
Giuseppe Leo
Michelantonio Lo Russo
Romano Màdera
Angelo Malinconico
Sandro Manfroni
Paolo Mantegazza
Federica Mazzeo
Karin Michaelis
Raffaella Morelli
Clementina Pavoni
Lella Ravasi
Tatjana Rosenthal
Luigi Vero Tarca



Clinica poetica

Redazione

Paolo Aite, Stefano Carrara, Stefano Carta, Maria Teresa Colonna,
Pier Claudio Devescovi, Pina Galeazzi, Romano Màdera, Angelo Malinconico,
Barbara Massimilla, Daniela Palliccia, Lella Ravasi Bellocchio.

Direzione

Paolo Aite (Responsabile)
Romano Màdera
Barbara Massimilla

Segretaria di redazione

Roberta Canton

Comitato Scientifico Internazionale

Gaetano Benedetti (Basilea), Eugenio Borgna (Novara),
Bruno Callieri (Roma), Ricardo Carretero Gramage (Palma di Maiorca),
Domenico Chianese (Roma), Christian Gaillard (Parigi), René Kaës (Lione),
Renos Papadopulos (Londra), Andrea Sabbadini (Londra), Mario Trevi (Roma).

*La Rivista di Psicologia Analitica è riconosciuta come pubblicazione di elevato
valore culturale dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.*

*La rivista di Psicologia Analitica si riceve per abbonamento annuale o biennale;
inoltre è distribuita presso Feltrinelli e le migliori librerie da:
JOO DISTRIBUZIONE - Via F. Argelati, 35 - Milano.*

©2011 Editore Gruppo di Psicologia Analitica
Via dei Giordani 18 - 00199 Roma

redazione@rivistapsicologianalitica.it
www.rivistapsicologianalitica.it

N° iscrizione ROC: 16139

ISSN 0392-9787

Registrazione Tribunale di Roma n. 210 in data 3 maggio 1996

Periodicità semestrale

INDICE

Perché clinica poetica		pag.	
	di Romano Madera	>>	9
Il lavoro poetico			
	di Clementina Pavoni	>>	15
La malinconia come parola tematica della psichiatria e della poesia			
	di Eugenio Borgna	>>	34
L'aritmia e la gentilezza			
	di Lella Ravasi	>>	43
La poesia, la psichiatria, Alda Merini: epifanie e nascondimenti			
	di Angelo Malinconico Angelo Guarnieri (e... Alda Merini)	>>	57
Cammino su sabbia lavica			
	di Maurizio Franco	>>	81
Dove l'altro è			
	di Nicole Janigro	>>	83
In ricordo di Basilio Reale			
	di Daniela Bonelli Bassano	>>	91
Le parole per dirlo. Il linguaggio poetico come fune verso l'inconscio			
	di Federica Mazzeo	>>	95
Riflessioni su un testo mai scritto			
	di Raffaella Morelli	>>	105

Dittico Celaniano	di Dario Borso	>>	119
L'ombra e l'anello... di un motivo circolare in Zeitgehöft di <i>Paul Celan</i>	di Mario Ajazzi Mancini	>>	123
L'arte della paura. Il giovanotto dagli occhi ardenti	di Maria Teresa Colonna	>>	139
Karin Michaelis «L'età pericolosa» alla luce della psicoanalisi	di Tatjana Rosenthal Introduzione di Giuseppe Leo	>>	165
La vergogna e l'età pericolosa	di Giuseppe Leo	>>	183
Freud, Jung, Schreber. E Otto Gross	di Michelantonio Lo Russo	>>	197
Ondine e fate: la donna – anima nell'immaginario medievale	di Sandro Manfroni	>>	209
Le emozioni dell'analista nella relazione: l'odio	di Giuditta Ceragioli	>>	225
La parola in psicoanalisi tra ripetizione e apertura	di Cristiana Cimino	>>	239
La trasparenza del male. Poesia tragica, psiche e filosofia	di Paolo Mantegazza	>>	247
L'esperienza filosofica come terapia dell'anima	di Luigi Vero Tarca	>>	259

recensioni

Nicole Janigro, Luca Ghirardosi: Il terzo Gemello

Antigone Edizioni, Torino, 2010

Pina Galeazzi

>> 277

Paolo Bartolini: La teoria dei bisogni.

Un ponte tra filosofia pratica e neofunzionalismo in psicoterapia.

L'Orecchio di Van Gogh, Falconara, 2010

Stefano Giuliodoro

>> 281

Moreno Montanari: Hadot e Foucault nello specchio dei greci.

La filosofia antica come specchio di trasformazione

Mimesis Milano, 2009

Maria Luisa Martini

>> 283

Angela Giannetto, Nunzio Cosentino: *La violenza che uccide*

Per una comprensione della psiche e dell'internamento del folle- reo

Aracne, Roma, 2010

Maria Teresa Rufini

>> 289

Rivista di Psicoterapia Psicoanalitica:

La necessità di essere creativi. Fratelli e sorelle

Borla, Roma, anno XVII - N. 1 - gennaio-giugno 2010, pag. 256, €28.

>> 294

gli autori

>> 301

Perché clinica poetica

Romano Màdera

Raccolte nel nome della Clinica Poetica le voci che compongono questo volume della Rivista raccontano l'esito di un lungo percorso che una corrente della psicoanalisi si è trovata a formare, in modo spontaneo, disorganico e disorganizzato, trasversale alle scuole e alle istituzioni: il lento, sofferto e contrastato esodo dalla concezione scientifica del mondo che il fondatore aveva posto come premessa e come esito della impresa psicologica. Sommessamente, senza polemica, quasi lasciando che le parole si scavino pazientemente il loro solco, lo sforzo titanico di portare la storia clinica a ritrovare le tracce perdute della verità storica della patologia, è stato svuotato dall'interno, fino a cadere come uno spinoso riccio di castagna che sta per essere abbandonato dai suoi frutti. Parole evocative, emozioni attuali che trasmettono l'intensità della memoria, costruzioni plausibili che disegnano un senso a tornanti interrotti di discese dolorose – a questo piuttosto possiamo aspirare, dismessa la pretesa dell'esattezza ricostruttiva. Nel brancolamento del genio che indovina anche le deviazioni che verranno buone quando la traiettoria voluta e preferita si troverà spiazzata, Freud aveva visto, in un breve scritto del 1906, *Il poeta e la fantasia*, che una inspiegata potenza di presentificare il senso del dramma psichico, degli individui e delle culture, fluiva dalle fantasie ascoltate e coltivate dai poeti. Che i poeti avevano divinato oscuramente, e prima ancora dei concetti per pensarle, le strutture

del desiderio e degli autoinganni che muovono e conservano la psiche.

Ora ci troviamo nella scomoda posizione di dover dubitare che la fantasia poetica pre-veda in immagine confusa quel che lo sguardo scientifico saprà mettere a fuoco e analizzare. Forse la fantasia non prevede ma dà nuova forma. E questo ci importa: e se fosse fantasia ad essere *poesia* efficace, cioè a creare lo scenario nel quale l'insensato e confliggente spezzettamento esistenziale potesse essere finalmente messo in figura? E se fosse immaginazione creativa quel che rimescola un angoscioso balbutire e ne provasse una possibile forma dicibile, comprensibile? Com-prendibile perché abbracciabile?

È a questa domanda che la Clinica Poetica risponde positivamente, e forse risponde anche per altri, addirittura per la maggioranza degli analisti delle scuole tradizionali: in una sottrazione alla coazione ad interpretare, in una sottolineatura del clima emozionale, in un rimando continuo allo scambio transferale reciproco, in una attenzione privilegiata al registro immaginale, in una modalità narrativa di empatia e di restituzione, in una infinità di stili emerge una ecumene del «poetico», sentito più affidabile del vacillante paradigma scientifico.

Significa questo che gli analisti hanno traversato la magica metamorfosi che, in virtù di un ascolto appassionato, li ha trasformati in poetanti dell'oggetto «clinica»? Ovviamente no, poetico qui è la comune potenza della mente-affetto-senso di offrire nuovi modi di vedere, di sentire, di comprendere – di tessere dal confuso e dallo scisso nuovi possibili legami di racconto, di figure, di consentire. Siamo alla radice oscura e ordinaria dell'atto poetico, ma ben al di qua della sua fioritura (se non per eccezioni, delle quali indichiamo qualche esempio). Non si tratta infatti di comporre poesie, di suscitare arti speciali, ma di esercitare bene, nel suo fondo ancora magmatico, la sola e onnipresente arte di vivere umanamente, incarnata in una tecnica di ascolto e di visione della espressione altrui e del continente inespresso che la sospinge a dichiararsi in molti e incompresi modi. La vicinanza, l'ispirazione che l'arte propria del poeta, narratore, pittore, scultore, architetto, musicista, sa suscitare, risuonano

allora nella contemporanea borsa da viaggio dell'analista, diventano uno dei modi eminenti per educarsi, per *farsi l'orecchio* a cogliere le imprevedibili assonanze, i duri affronti delle dissonanze, gli scenari che trovano un luogo possibile allo smarginare.

Stiamo di nuovo declinando quel fondativo confronto fra le due forme del pensare che Jung aveva messo alla base, già nel 1912 in *Trasformazioni e simboli della libido*, di una postura non riduttiva nel sondare le voci del simbolico. Rimaneva allora ancora una piegatura di condiscendenza per la superiorità, evolutiva e storica, della forma concettuale-logica, che sembra capace di trascinare il senso di realtà del discorso condiviso fino alla precisione delle terminologie e delle procedure scientifiche.

Per certi aspetti questa supremazia sembra oggi svalutata, persino in atto di sbilanciarsi nella corsa compensativa verso l'opposto. Una prudenza perspicace dovrebbe metterci sull'avviso: sarebbe troppo semplicistico e puerile aver tentato di sorpassare le colonne d'Ercole della concezione scientifica del mondo per ritornare a precipizio verso le Sirene, slegando Odisseo dall'albero del vacino antifascinazione. Come impariamo dalla fine intonazione delle pagine che seguono, nelle quali Psiche intesse duetti o si mischia nei cori dei versi e dei racconti, questa conquista è troppo preziosa per essere assunta come una rovesciata esclusione del *logos*, dimentica delle sue infinite variazioni, della tavolozza prodigiosa delle sue sfumature, fra le quali l'imperdibile dedizione alla misura, alla proporzione, alla *ratio*. Seguendo il principio dell'inclusione – quel magistrale *et-et* di Jung, che forse potrebbe essere addirittura spostato più in alto e più al largo, fino a contenere persino l'*aut-aut* che gli si vorrebbe avverso – insieme all'orchestrazione di immaginazione poetica e di scavo analitico, abbiamo dato saggi di un percorso storico, di qualche esito di pionieri poco considerati della storia analitica, che hanno cominciato ad aprire il sentiero delle voci poetanti, abbiamo ricordato poi quel luogo primigenio della nostra cultura che è la filosofia-poesia dei tragici, infine abbiamo presentato un tentativo che ardisce riconsiderare la dimensione logica, trasformata dalle sue stesse esigenze interne, come

capace di ospitare un pensiero-affetto-senso teso ad evocare le potenze simboliche.

Come accade con i fatti e i sentimenti che stanno alla radice della vita umana, in questo vicendevole misurarsi il linguaggio ordinario, l'accennare del simbolo e il lavoro del concetto, continueranno a descrivere all'infinito le loro possibili traiettorie, apparendo in configurazioni intersecantesi e irriducibili all'una o all'altra dimensione: forse all'analisi rimane il compito di curare la loro reciproca fecondazione, senza la quale l'anima isterilita dell'umano si ammala di una mortifera scissura, della coazione all'unilateralità.

La base poetica della mente ci riguarda come analisti poiché la mente è fondata nel suo fare fantasia, e questo fare è *poiesis*, come ci ricorda Hillman quando ne *Le storie che curano* scrive:

Conoscere la profondità della mente significa conoscere le sue immagini, leggere le immagini, ascoltare le storie con un'attenzione poetica, che colga in un singolo atto intuitivo le due nature degli eventi psichici, quella terapeutica e quella estetica. Le immagini evocano, infatti, l'artista che è nel terapeuta e il terapeuta che è nell'artista. Nell'atto di cogliere l'immagine, la coscienza poetica e quella terapeutica si fondono in un unico punto focale: l'interesse appassionato per l'immagine. Tutti siamo pazienti dell'immaginazione.

Ecco dunque il senso della Clinica Poetica, il nostro desiderio di metterla al centro di una riflessione corale, in cui le tante voci si incrociano in un'avventura polifonica del nostro fare ed essere *poiesis*.

Infine alcune osservazioni di Lou Andreas-Salomé riportate nel libro *Il mio ringraziamento a Freud* ci raccontano il clima poetico dell'analisi; non possiamo non pensare all'incrocio nella sua vita, al transitare in lei, di Freud, il maestro di cui è una della prime allieve, e di Rainer Maria Rilke, di cui è stata compagna negli anni iniziali dell'avventura in lui della poesia. Scrive Salomé a Freud, ricordando un corso di lezioni da lui tenuto su un caso di nevrosi:

In quell'istante a colpirmi, a colpirci fu la sensazione, la certezza ineluttabile – che si impose senza che Lei l'avesse assolutamente voluto – che

la vita umana, o meglio la vita in generale, è poesia. Senza esserne consapevoli noi la viviamo, giorno dopo giorno, pezzetto dopo pezzetto, ma nella sua intangibile interezza, essa ci vive e poeta in noi. Nella controtraslazione dell'analista nei confronti dell'analizzato c'è una sorprendente analogia con il rapporto tra il poeta e le sue creazioni. È quel grado di oggettività, di neutralità, sia pure in una dedizione senza riserve, che riposa totalmente – sotterranea e inconsapevole – sull'uguaglianza ultima degli esseri umani... Un'analisi che sia stata pienamente efficace si traduce perciò, per il soggetto guarito, in una visione rafforzata delle proprie possibilità creative. Il ritorno a sé si realizza per lui come il ritorno a qualcosa che egli è effettivamente, ma che è anche qualcosa di più in lui: è una forza che gli si erge a modello affinché tutte le esperienze che ha dimenticato più profondamente e quelle che gli sono più anticamente familiari possano divenirgli solo ora stimolo a una vita personale propria... La guarigione è un atto d'amore.

Il lavoro poetico

Clementina Pavoni

Forse qualcuno
toglie un velo
al mistero del mondo
o lo aggiunge (1).

(1) C. Viviani, *Poesie 1967 – 2002*, Mondadori, Milano, 2003.

La scrittura poetica, non troppo costretta ai vincoli della sintassi, può con grande agilità incamminarsi nei territori oscuri dell'ignoto. In questo corpo a corpo con il mistero, la parola in poesia assume un valore privilegiato di svelamento e di conoscenza. Può togliere un velo, o porlo alle cose che celano la loro verità nell'appiattimento di una concretezza senza aperture (2).

(2) Il velo sarebbe un invito a far maturare una coscienza simbolica delle cose, capace di cogliere (e accogliere) qualcosa che va oltre il concreto. Gli aspetti sconosciuti, come quelli inconoscibili e invisibili della realtà non sono colti dietro, ma attraverso e grazie al suo velo: esso non è una copertura, bensì la manifestazione stessa delle cose. E. Caramazza, «Creatività femminile e religiosità», *Studi Jungghiani*, vol. 16, n.1, 2010.

Ecco, quel *qualcuno* forse è il poeta, e nell'atto di svelare o velare consiste il lavoro poetico.

Nominazione e metrica

La poesia del Novecento ha potuto esprimersi anche al di fuori delle forme metriche regolari, ma con questo non è certamente venuta meno la particolarità della scrittura poetica: gli a capo dei versi hanno mantenuto tutta la loro pregnanza, forse persino accresciuta. La lettura dei versi, in metrica o liberi, comporta una sospensione, l'occhio salta alla riga successiva e la voce sosta per un attimo. Si crea un piccolo vuoto intorno alla parola che ne riceve una luce particolare ed è come se la cosa ricevesse per la prima volta il suo nome.

La scrittura interrotta del verso, che lascia lo spazio bianco dell'a capo, è un pò come lo spazio indefinito intorno ad alcune nature morte. Uno spazio che conferisce una dignità in qualche modo assoluta ai semplici oggetti di una cucina: una tazza, una brocca, un ramaiolo, una lepre morta... (3).

Così nello spazio vuoto della pagina la parola riscopre e in qualche modo crea la cosa a cui conferisce quasi un'anima. Anche per questo i poeti amano le loro parole:

Amo il bianco tra le parole,
il loro margine ardente,
amo quando taci
e quando riprendi a parlare,
amo la parola che galleggia
solitaria
sullo specchio buio del vocabolario,
e quando sborda, va alla deriva
con deciso smarrimento,
quando si oscura
e quando si spezza,
si fa ombra.
Quando veste il mondo,
quando lo rivela,
quando fa mappa,
quando fa destino.
Amo quando è imminente
e quando si schianta,
quando è straniera,
quando straniera sono io
nella sua ipotetica terra,
amo quello che resta,
dopo la parola detta,
non detta. E quando è proibita
e pronunciata lo stesso,
quando si cerca e si vela,
quando si sposa
e quando è realtà dei muri
e quando sfracellarsi al suolo,
quando scorre candida
e corre per prima a bere,

(3) Sto pensando alle nature morte di Chardin che trasmettono l'idea dello spazio intorno alle cose. Ma è una caratteristica credo comune ai dipinti di nature morte.

e quando preme alla gola,
spinge all'aperto,
quando è presa a prestito,
quando mi impresta al discorso
dell'altro, quando mi abbandona.
Non voglio una parola di troppo,
voglio un silenzio a diretto,
non un commercio tra mutezza e voce,
ma una breccia,
una ferita che allarga luce,
un sottosuolo della musica.
Dammi un amore che precipita –
Parola (4).

(4) C.L. Candiani, *Le sfumature dell'amore*, raccolta inedita, giugno 2009.

Non è la parola comune quella invocata da Chandra Livia Candiani, non è la parola del dialogo quotidiano, è una parola che svela e che crea, che fa breccia e lascia il segno. È una parola che chiede il silenzio per poter emergere dall'uso normale del linguaggio e potersi incamminare in territori ignoti.

Per questo i poeti amano il silenzio:

Il silenzio è d'oro
perché incendia le ore
prepara la fuga e azzoppa
conduce per contrade misteriose.
È d'oro e questo oro
sta sotto tutto il rumore
in una arsura di fracasso
come tesoro sepolto dentro
e cercato altrove (5).

(5) M. Gualtieri, *Bestia di gioia*, Einaudi, Torino, 2010.

Il silenzio o lo spazio bianco creano intorno alla parola una realtà differente dalla realtà della concretezza delle nostre faccende di tutti i giorni.

La scrittura poetica è, per questo aspetto, simile al dialogo tutto speciale che si instaura nella stanza dell'analisi. Un parlare che è una conversazione tra due persone, che nulla ha a che fare con una conversazione quotidiana. Ci sono due persone in attesa e alla ricerca della parola che faccia luce nei grovigli del dolore e liberi a un esistere pacificato (A).

Il silenzio, *d'oro* in poesia e nell'analisi, diventa generativo di una parola che possa esprimere una piccola verità nel bailamme delle emozioni senza parole.

La parola poetica dà il nome a qualcosa che prima era inespresso, puro vissuto senza alcuna rappresentazione, pura emozione senza pensiero. Si tratta di una parola che nomina, cioè dà il nome giusto, il nome proprio, come dice Cesare Viviani, alle cose (6).

Attraverso questa operazione di nominazione le cose, gli oggetti in poesia si distaccano dal loro uso quotidiano e diventano immagine e simbolo in un territorio universale. E da quel territorio cose e oggetti vengono invocati, chiamati per nome, il loro nome proprio, per cogliere ed esprimere l'emozione che alberga in noi.

La forma essenziale di preghiera è stata l'«Invocazione del Nome».

La pronuncia dei nomi è sempre invocazione e preghiera.

I nomi sono parole inspiegabili, resistenti ai significati.

In poesia le parole acquistano l'autonomia dei nomi.

In poesia ogni parola è un nome (7).

Il cane Rama di Mariangela Gualtieri non è solo il suo cane impaziente di uscire, è Argo, è un cane della nostra infanzia, è l'animale docile e curioso che ci guarda per strada, è l'animale che attende le nostre attenzioni, è tutto ciò che un cane rappresenta per noi, e la parola si dilata fino a raccogliere tutti i significati emotivi che l'immagine del cane Rama nominato nella poesia suscita in noi.

Ma l'amore

che fa piovere le gocce e precipita

il più piccolo seme e lo riproduce

nella sua fabbrica di corolle

adesso dorme sotto forma di paesaggio

invernale. Adesso suona come campana.

Adesso è un piccolo cane che mi aspetta.

Una venatura di legname

sotto la mia mano.

Adesso è il respiro del cane che sentiamo

e che si chiama Rama.

Adesso come uccello si è posato

(6) «La poesia trasforma le parole, o nomi comuni, utilizzabili in quanto mezzi e strumenti del parlante, in nomi propri, che sono inafferrabili, inutilizzabili, autonomi». Scritto inedito.

(7) C. Viviani, *Preghiera del nome*, Mondadori, Milano, 1990, p. 125, (nota).

sul cipresso, proprio in cima. Poi è volato
in brevi accelerate.
E adesso è qui
nella pace del mattino, nel mio respiro
nella mia mano, come sillabe dell'italiano
esce dalla punta della penna. Oggi restiamo.
Non ci precipitiamo nella corsa distratta
non dobbiamo portare pazienza.
Restiamo, in questo ozio appena
in questa serena attesa di niente.
Adesso Rama è impaziente. Si annoia.
E allora usciamo, per la sua gioia
in corsa nella campagna. Per la mia gioia
che con lei ci guadagna un respiro largo
di bosco (8).

(8) M. Gualtieri, *op. cit.*, p. 42.

Parola e immagine

Dunque la parola in poesia, così potenziata dal silenzio della pagina bianca è nome, e nome proprio, ma ha anche la capacità di attivare in modo particolarmente forte una serie di immagini. La poesia non solo si legge, ma in qualche modo si sente e si vede, e questo crea un legame molto particolare tra il poeta e il lettore. La poesia crea una relazione basata su parole-sensazioni-immagini che suscitate dalla lettura si animano in chi legge e mettono in comunicazione due mondi emotivi.

Il cane Rama diventa in qualche modo anche il nostro cane, la sua corsa nella campagna, anche la nostra, con il profumo del bosco invernale. L'amore che emana dalla natura, di cui anche il cane fa parte, tocca anche noi.

La poesia crea una relazione di cura perché attraverso le immagini che parlano alla nostra emozione offre canali di senso che costruiscono ponti di comunicazione tra chi scrive e chi legge. In una sorta di *rêverie* il lettore trova nelle immagini che la poesia gli offre l'espressione compiuta di pensieri forse ancora non pienamente pensati, e scopre la rappresentazione in grado di fare ordine nel crogiolo delle emozioni confuse che premono per essere elaborate e comprese.

Tutto questo ricorda da vicino la modalità relazionale del lavoro in analisi. Quando la mente dell'analista si mette in ascolto e cerca di contenere il mondo affettivo dell'analizzando, in attesa che giunga un'immagine, una parola, un'idea capace di dare un senso a un vissuto o a un evento immerso in una zona caotica e conflittuale.

È all'interno di questa circolarità che il banale cartoncino delle confezioni delle camicie diventa anche per noi l'immagine e l'emozione di un inizio *dopo il diluvio*, dopo la catastrofe.

12 settembre 2001

Amo il cartone bianco
che tiene in piega le camicie
nuove dentro le loro confezioni in plastica.
Dopo una notte persa nell'insonnia dei giusti,
sui desolati altopiani della cronaca,
fra immagini di stupri, sciagure, fame,
questo cartone bianco
ritrovato in cucina mentre albeggia
mi appare come la colomba biblica
che salutò la fine del diluvio.
Perciò ci scrivo su queste parole come ringraziamento,
anche se nulla è finito e nulla finirà.
Ma mi accontento anche di una schiarita sulla pagina
prima che ricominci a diluviare (9).

All'indomani di una data, che per tutti segna un prima e un dopo, ecco che dal diluvio delle immagini traumatiche che hanno inondato le nostre case e le nostre coscienze, emerge l'immagine pacificante del banale cartoncino delle camicie. Il semplice cartoncino si inserisce però in una tradizione antica, la sua immagine è erede dell'immagine della colomba che comunica la fine dell'ira. Questo lavoro di caduta su una semplice parola di immagini e universi di senso molteplici rende particolarmente vicine la poesia e la comunicazione analitica. E fa sì che a volte le parole in analisi tocchino in profondità e trasmettano qualcosa di commovente e poetico, e che la poesia sia portatrice di immagini trasformative (B).

(9) V. Magrelli, *Disturbi del sistema binario*, Einaudi, Torino, 2006.

È seguendo questo processo che le parole nella scrittura poetica e nella relazione analitica diventano qualcosa d'altro: un'immagine affettiva, un simbolo che rimanda ad altro, un grumo di significati coesi, un'emozione condivisa. È l'immagine del coltello e della lama che fa toccare anche a chi legge il senso del dolore del congedo:

Il tempo del congedo
è coltello giusto
la sua lama più evidente
della mia pelle –
rotta –
simile all'amore
introvabile:
un adulto di spalle
ti fa vedere l'anima (10).

(10) C.L. Candiani, *op. cit.*

Come nella poesia di Magrelli le immagini potenti dell'*ustione, del fuoco, del rogo sacrificale, della vampa fiammeggiante* creano un'intesa profonda tra il padre-poeta e il lettore che rivive e può elaborare i propri vissuti nell'efficacia dell'espressione poetica.

Difesa e illustrazione del licantropo

Siamo giovani, barcolliamo ancora per strade irregolari, la nostra età non ci dà la calma di pensare e agire. Non conosciamo ancora la formula dello scongiuro. Soltanto il tempo potrà placare le figure meravigliosamente diseguali che frugano nel nostro intimo e lo sconvolgono.

H. von Kleist

Mio figlio copia lettere di fuoco,
maiuscole che guizzano miniate.
Scruta per ore un libro di graffiti
riproducendo sul suo quadernetto
talismani illeggibili:
li aiuta a ardere meglio disegnando,
in un futuro criptato,
l'oroscopo della sua generazione.
E cancella, e dipinge, e corregge

affinché i fiammeggianti arabeschi
si contorcano nella vampa del colore
come le vittime di un rogo sacrificale
chiamate a ammonire i passanti
e insieme mostrare l'ustione
immedicata dell'adolescenza (11).

(11) V. Magrelli, *op. cit.*

Logica ed emozioni

La poesia lavora intorno alle grandi domande con gli strumenti che le sono propri: abbandona la logica comune, salta i nessi usuali alla ricerca di un'altra logica, sotterranea e nascosta che va dritta a creare collegamenti sorprendenti creati da assonanze e rime. È la logica dei legami che non conosciamo, ma che ci agiscono. È una logica particolare perché libera e vincolata nello stesso tempo:

Dunque la forma è una prigioniera che piega il pensiero alla sua logica *anti-logica* e torturante, e che mette in atto una differenziazione irrevocabile e assoluta del linguaggio. [...] La parola diventa ineluttabile e insostituibile e si ricarica di energia semantica. Ma la prigioniera della forma è insieme la più alta forma di libertà, perché è contro l'univocità del senso e contro la scissione dell'essere. La poesia è allora *conoscenza completa* perché in lei sentire e capire sono una e la stessa cosa (12).

(12) P. Valduga, *Quartine. Seconda centuria*, Einaudi, Torino, 2001.

Come nel dialogo analitico, anch'esso *prigioniero* della forma del setting, la scrittura poetica si sviluppa attraverso associazioni di immagini e di idee, che possono portare a una diversa visione delle cose e possono esprimere la verità degli affetti e delle emozioni. Sono sovvertite le regole della logica comune per accedere a un altro sistema del discorso e della scrittura in grado di dare voce a quello che Patrizia Valduga definisce *pensiero emozionato o emozione pensante* (13).

(13) *Ibidem.*

Si aprono così nuove prospettive e si mette in moto uno sguardo diverso intorno alle cose. Si va alla ricerca del non ovvio per cogliere il senso sottile degli eventi.

Indizi

Non è sospetta quell'orma che rivela il nostro passo?
Non è sospetto quel cielo che a una certa ora diventa nero?
Non è sospetto un incendio al centro della terra?
Quali documenti cosmici si devono bruciare?
(...)
E le domande?
Non è sospetto tutto questo non sapere?
Che cose si vuole tacere?
(...)
Qual è il segreto motivo?
Che cosa c'è sotto?
E che cosa c'è sopra?
(...)
E il dietro? Perché ogni cosa ha un retro?
Non è sospetto questo?
Non ci sarà un esistere che vive l'opposto del mondo?
Alle nostre spalle? E perché?
(...)
E le ombre?
No, le ombre non sono sospette
Sono i nostri corpi a essere sospetti:
corpi rosa che proiettano nero
Perché lanciano sui muri quegli indizi oscuri?
E sempre in pieno sole!
(...)
E noi?
Che cosa si vuole da noi?
Perché ci mettono qui senza motivo, per anni?
Che testimoniamo che non è storto ciò che non è dritto?

(14) Giovanna De Carli, poesia inedita.

Temo che ciascuno di noi sia un gesto del Delitto (14).

Domande su domande, indizi e sospetti, salti logici che gettano una luce sul lato oscuro delle cose, quello, appunto in ombra. Questo il lavoro della poesia, così simile al lavoro analitico: un dare voce all'Ombra, portarla alla luce del sole, e della coscienza.

Il linguaggio analitico e la scrittura poetica godono di una libertà molto speciale: si sottraggono alla logica del

discorso comune e possono rappresentare nello stesso verso, nella stessa frase, senza alcuna contraddizione, aspetti contraddittori della medesima cosa. I contrari si tengono uniti senza escludersi reciprocamente. Anche la poesia opera nel segno della *coniunctio*.

Siamo atomi migranti,
siamo istanti, frantumati
nelle bocche dei giganti.
Siamo polvere di tempo,
lieve architettura,
nenie brevi e cantilene.
Unghie rudimentali,
vene d'ancestrali corpi,
sconosciuti e ricomposti.
Comprende un solo dito
moltitudini di popoli,
dèi meravigliosi
e provvisori niente (15).

(15) F. Strumia, *Pozzanghere*,
Einaudi, Torino, 2011.

Così la parola si apre a molteplici significati, tenuti tutti insieme senza contraddizione alcuna. Come i *puntini di luce*: barche, paesaggio, presepe, cimitero...?

Entroterra
dove il paese sembra lontano
puntini di luce.
L'incanto è retrocedere
come il granchio dalla schiuma
salire per fasce agrodolci
trovare subito il verde
l'ulivo parco a picco sul mare
le cui radici funi affondate
sollevano il paese dal suolo
case cemento puntini di luce (16).

(16) S. Lagorio, *Entroterra*,
Scheiwiller, Milano, 1997.

Proprio grazie alle potenzialità che le sono proprie, e al sentimento che la sottende, la scrittura poetica affronta i due grandi temi del vivere: la morte e l'amore. Anche quel particolare amore che è l'amore di transfert.

Caro Dottore, che cammina e cammina
come un Walzer ma sano
per la montagna Milano
con dietro una scia
di sogni strampalati
dei Suoi malati
mostri gentili e Dèi
passeggiano con Lei
oh beati vorrei camminare anch'io
con il mio Dottore sano
e con Mercurio e gli altri Dèi
a Milano (17).

(17) V. Lamarque, *Una quieta polvere*, Mondadori, Milano, 1996.

Non c'è contraddizione tra la piatta Milano della realtà e la *montagna Milano* dell'analista *Walzer*, perché l'associazione esprime la fatica del procedere nel lavoro analitico: la logica dell'emozione, dei sentimenti, degli affetti si fa strada e suggerisce l'immagine che comunica il pensiero sottaciuto.

Con la leggerezza dei nessi sotterranei la poesia costruisce il suo pensiero, con poco, con *una minuzia*:

L'azione più grande
è aver guardato incommensurabilmente.
Non generare o far nascere
ma è compiere atto
che non si può dire o capire.
Così dove è una minuzia
puoi costruire

(18) C. Viviani, *Credere all'invisibile*, Einaudi, Torino, 2009.

la più grande immaginazione del mondo (18).

Lo stiracchiarsi pigro di un gatto addormentato, fa sognare sul piacere sereno del sentimento d'amore.

Un gatto che dorme il pomeriggio
nel larghissimo letto padronale
in un punto qualunque, però comodo,
che si sveglia in un'ora qualunque
perché qualcuno passa e lo accarezza,
non si sveglia del tutto né si chiede
chi è che lo accarezza, ma si sporge

dal sonno un po'
per stirarsi in arrendevole lunghezza
perché duri di più quella carezza.
Forse così potrebbe essere l'amore (19).

(19) P. Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Einaudi, Torino, 1999.

E con l'immagine di una semplice conchiglia la poesia può avvicinarci all'idea del nostro *svanire*.

«Nel mondo ci sono i suoni».
Ah sì?
E le conchiglie che li raccolgono
e li tengono?
Sì, sono orecchi di mare,
vie perdute e abissali.
L'universo non ha un centro,
ma per abbracciarsi si fa così:
ci si avvicina lentamente
eppure senza motivo apparente,
poi allargando le braccia,
si mostra il disarmo delle ali,
e infine si svanisce,
insieme,
nello spazio di carità,
tra te,
e l'altro (20).

(20) C.L. Candiani, *op. cit.*

La libertà nella costruzione delle associazioni e delle associazioni crea uno scarto che apre la via al sorriso e all'ironia, anche per i vissuti più complessi, come la colpa, il castigo, l'espiazione.

La sorpresa per l'accostamento di due immagini tanto lontane, *il patibolo* e *la branda*, creano quella distanza fondamentale per pensare un pensiero nuovo che *addomesticchi* la sofferenza.

Ancora una sentenza di morte.
Troppe volte siamo stati
teste rotolanti, colli strapazzati,
fagotti sanguinanti dei plotoni.
Datemi una branda sui patiboli,
sono stanco dei terrori.

Eseguite le sentenze che volete,
docilmente m'alzerò svogliato.
Qualcuno annoti gli ultimi istanti
e gli occhi stralunati,
esausti di morire mille morti
e delle solite parole estreme.

(21) F. Strumia, *op. cit.*

Mandatemi a morire in vacanza (21).

L'incubo viene addolcito con l'ironia dell'immagine del riposo prima dell'esecuzione e con la richiesta di una morte in *vacanza*.

Poesia e lavoro analitico operano per un'accettazione dei nostri invalicabili limiti. L'analisi cerca di elaborare e di introiettare questo argine ineluttabile al nostro narcisismo, la poesia sdrammatizza scherzandoci un po' su, con un tono leggero.

A vacanza conclusa

A vacanza conclusa dal treno vedere
chi ancora sulla spiaggia gioca si bagna
la loro vacanza non è ancora finita:
sarà così sarà così
lasciare la vita? (22).

(22) V. Lamarque, *op cit.*

La scrittura poetica trova, in quel suo particolare e prezioso laboratorio di parole e di immagini, gli elementi significativi per esprimere la complessa gamma dei sentimenti nostalgici per coloro che non ci sono più. Una casa che mostra i muri degli interni sventrati diventa il simbolo della perdita e del ricordo.

Ritràtt

*Di cà che sbatten giò
tégnen di volt un mur
culur prima scundu
se véden sènsa i post.*

Insci i ritratt

de quèi ch'è m cunussu.

Ritratti

Delle case che buttano giù
tengono alle volte un muro
colori prima nascosti
si vedono senza i luoghi.

Così i ritratti

di quelli che abbiamo conosciuto (23).

Lo scrivere – e in parte anche il leggere – poesia possono svolgere la delicata funzione di elaborare quell'intricato nodo degli affetti, autentico crocevia di morte e di vita, che lega le generazioni. Questo grazie alla capacità tutta particolare della poesia di tenere insieme, nell'unità della composizione, elementi contrastanti senza rischio di contraddizione.

Questo crogiolo della psicoanalisi trova nella poesia un vertice di osservazione alto che permette di rappresentare la gamma delle molteplici e contraddittorie emozioni in gioco.

Da questo vertice il dialogo impossibile e accorato diventa laica preghiera della separazione.

Sin qui sei stato

attento ad ogni cosa
e indulgente – certo –
anche più del dovuto.

Ma di fronte a questo mare
che ora si spalanca
lévati di torno
lasciami! ti prego.

Non vedi come si sgrana
sul filo delle labbra
il requiem aeternam
che recito per me
nella mia mente?

Sulla riga fruscante del niente
si sente ora solo il tuo saluto (24).

(23) G. Consonni, *Vus*, Einaudi, Torino, 1997.

Giancarlo Consonni scrive nel dialetto milanese di Verderio Inferiore. La traduzione è dell'autore.

(24) E. Testa, *La sostituzione*, Einaudi, Torino, 2001.

Alla poesia è affidato il compito di esprimere un legame sulla trama del tempo che custodisca un'esile memoria.

A quelli che verranno

Allora voi, che volgerete
lo sguardo verso di noi dalle vette
dei vostri tempi splendidi, come chi scruta una valle
che non ricorda neppure di avere percorsa:
non ci vedete, dietro lo schermo di nebbie.
Ma eravamo qui, a custodire la voce.
Non ogni giorno e non in ogni ora
del giorno; qualche volta, soltanto,
quando sembrava possibile
raccogliere un po' di forza.
Ci chiudevamo la porta
dietro le spalle, abbandonando
le nostre case sontuose
e riprendevamo il cammino, senza meta (25).

(25) F. Pusterla, *Pietra sangue*, Marcos y Marcos, Milano, 1999.

Narrazioni

La poesia può scegliere un andamento meno contratto e, sempre nel rispetto della particolare forma che le è propria, esprimere un accadimento, farsi narrazione. Il personaggio del *racconto* poetico in qualche modo si disincarna, diventa immagine, forse icona, rappresentazione di una dimensione universale.

Così lo sgomento della famiglia che scorge gli elementi di disturbo nel giovane Dante e che lo va a visitare a *Villa Serena* diventa lo sgomento di tutti noi di fronte all'imprevedibile insorgenza della malattia, e ci coinvolge tutti in una *pietas* che può avvicinare e contenere la disgrazia di una vita spezzata.

Una passeggiata d'altri tempi

Tutto secondo copione: il padre
la madre ed i figli, zaini e scarponi.
I piccoli stavano un po' sulle gambe,
più volentieri sulle spalle dei fratelli
maggiori. Toccava al padre additare

la lenta ruota del falco, solitario
signore di quegli azzurri deserti.
Noi scrutavamo sul ciglio l'apparire
delle fontane. Soste frequenti,
scorciatoie sbagliate, lamenti di donne.

In quota appariva un panorama di boschi
di prati e nuvole basse, bianchi
serpenti di strade, villaggi lontani.
Dante febbrile ne indicava il nome. Aveva
un contatto elettrizzante con gli orizzonti
E riconosceva la gente di sperdute contrade:
«Voi siete il figlio del tale e avete una figlia
di ventitré anni di nome Maria». La guerra
era finita da tempo e glielo si era spiegato
che il «voi» più non si doveva usare. Troppo
repentini mutamenti. Lui aveva a riferimento
il segno degli orizzonti e i campanili di pietra (26).

(26) Alberto Bellocchio (inedito).

Villa Serena

Dante è a Brugherio, a Villa Serena,
dove dirigiamo prendendo il trenino
che parte da via Palmanova. L'allontanamento
dalla famiglia e la consegna alla cattività
d'una clinica specializzata è stato l'atto
vitale della nuova gestione.
Varchiamo i cancelli: cortile, acciottolato
colonne. Nell'atrio una giovane, un giovane:
«Ah, ci sono anche giovani!» Sguardi
un po' rigidi, fissi. Un bigliardo
che non ha giocatori. Il parco deserto.
Dante è immobile nella sua stanza.
Passaggio obbligato in amministrazione (27).

(27) *Ibidem*.

La poesia sa raccontare il dolore e l'amore, a volte intrecciati inestricabilmente. Nel testo che segue la riconoscenza per il fratello, a cui è affidata la memoria di un grave accidente fisico, e la successiva rinascita, si fa comprensione del vissuto dell'altro e condivisione della pena.

Passa la morte. Vola alta.
per Francesco

Cos'hai pensato
trovandomi per terra
in quello stato, le vene
gonfie sulla fronte, il respiro
affannato, sul pavimento
ormai bagnato e il mondo intorno
già impazzito, come uno straccio
però ancora animato,
essere ormai decerebrato...
Le vesti slacciate, le macchine
attaccate, l'ossigeno, i sondini,
senza ormai più riflesso corneale,
e la ventilazione, ora manuale...
ed il telefono che continua a squillare...

Mio povero fratello, devastato...
Ma proprio a te dev'esserti toccato...
E quanta forza devi aver avuto,
per poter reggere tutto l'accaduto...
Meno male però che sei venuto,
perché mi hai dato gli occhi per vedere,
e mi hai prestato il cuore per farmi rimanere (28).

(28) G. Rosadini, *Unità di ri-
sveglio*, Einaudi, Torino,
2010.

Grazie alla sua parola unica ed essenziale, la poesia si fa anche testimonianza di una perdita traumatica e si dà come strumento di elaborazione e di riparazione del dramma. In un primo momento l'atto di mettere in versi lo smarrimento di sé conduce chi scrive ad attraversare i luoghi dello spaesamento psichico e fisico creando quella distanza necessaria a capire e accettare il trauma. In seguito la ricostruzione del dramma nella forma poetica rende possibile la sua comunicazione e condivisione con altri, toccando corde emotive ed affettive, in una modalità molto vicina al lavoro analitico.

L'erba dei miracoli

Come ti vedo oggi, come ti osservo
oggi non sei mai stata, povera
madre mia. Sillabi con fatica,
con fatica porti alla bocca una cucchiata
di minestra. Ti mancano i ginocchi.

È da te che mi viene un forte ramo
di follia, di rifiuto. Ma mi hai messo in mano
anche un ciuffo dell'erba dei miracoli.

Avevo addosso quella volta un ritmo inebriante
e quel mare alto di felicità, quell'onda prepotente
non lasciava defluire il fiume del dolore;
m'impediva di prendere il mio posto
alla tavola dove muta era riunita la famiglia.
Era più forte l'allegria. Davvero,
quella volta se n'era andata fuori posto
la rotellina del piangere e del ridere.
La notte la stanza si era popolata
di grandi mascheroni, come proiettati sul soffitto
da una lanterna magica; enormi volti
senza forma farsi e disfarsi,
gonfi e sordi. Era il mio cuore,
erano il fiume e il mare a fronteggiarsi
carichi l'uno e l'altro di tumulto
senza lasciarsi il passo.
Ma al mattino mi hai preso per la mano
e mi hai condotto dentro quella stanza
dove stazionava forte l'odor di fiori sfatti
e ho cominciato a piangere a dirotto.
Ed ora
hai scelto quella stanza, quel letto
per morire (29).

(29) Alberto Bellocchio (inedito).

Ma la poesia narrativa, oltre alla declinazione tragica, sa anche raccontare gli affetti familiari più semplici. Nell'esempio seguente c'è molta ironia nella trascrizione poetica di un incontro in cucina tra coniugi alle *sette del*

mattino. Un'ironia che non toglie nulla all'intensità della sorpresa e al sentimento sotteso.

Alba

Però noi ancora ci amiamo
mi ha detto
alle sette in cucina.

Così all'improvviso
presa di spalle
la mattina si è tutta sospesa
come un'alba sull'acqua
e sciacquavo solo una tazza (30).

(30) G. Tonon, *Tessiture di luce*, Lucini libri, Osnago, 2008.

La poesia si fa narrazione di una scena quotidiana e comunica quel sentimento sospeso dell'incontro mattutino che in pochi, essenziali versi viene colto nel suo farsi *anima*.

(A) L'analista e l'analizzando sono liberi di esprimersi proprio perché sostenuti dalla prevedibilità del setting, durata della seduta, astinenza. L'imprevisto e l'ineffabile può esprimersi nella temporalità circolare delle sedute di analisi, nel rito (metrica) del rapporto clinico. L'analista svolge un ruolo poetico, contribuisce a dar forma al proto mentale grazie ai vissuti di transfert e controtransfert e ai tentativi immaginifici dell'interpretazione. Grazie alle rappresentazioni che prendono forma, si possono costruire gli edifici del pensiero. Ma i mattoni sono il nucleo lirico con cui si edifica la costruzione del pensiero, fino a vette alte e complesse. Che lo sappia o no, analista e paziente, sono poeti all'opera, che creano insieme, o meglio, trasformano insieme dall'impensabile al rappresentato. Filippo Strumia, «Dalla relazione al gruppo», *PsicoLettere*, 15 gennaio 2011.

(B) «[...] per "immagine" si deve intendere *una presenza dinamica nella relazione*, che impronta di sé tutto ciò che accade nel campo, dalle parole ai comportamenti apparentemente più insignificanti. [...] Quando tale dinamica "agente" viene portata, mediante il lavoro analitico, al livello di visibilità, si modifica il campo della relazione: l'immagine che così si forma, nella quale viene raggiunta una sintesi, rende percepibile l'organizzazione delle parti in gioco nel transfert e controtransfert. E proprio raggiungendo la visibilità, ciò che è in atto nella relazione acquista una possibilità di essere accolto e trattato». P. Aite, *Paesaggi della psiche. Il gioco della sabbia nell'analisi junghiana*. Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

La malinconia come parola tematica della psichiatria e della poesia

Eugenio Borgna

Premessa

Sono molte le psichiatrie possibili che si possono riassumere in due grandi categorie: la prima riunisce le psichiatrie ad orientamento biologico che hanno come loro oggetto di conoscenza la funzione delle formazioni cerebrali; mentre la seconda racchiude le psichiatrie ad orientamento ermeneutico che hanno come loro oggetto di conoscenza la interiorità, la soggettività, la alterità, la intersoggettività, e che sono definibili come psichiatrie fenomenologiche, e psicodinamiche. Sono, in ogni caso, psichiatrie che si realizzano fino in fondo solo nella misura in cui si sia consapevoli della esigenza della loro integrazione dialettica, e della reciproca delimitazione dei campi di ricerca, e di applicazione pratica e teorica. Certo, non è possibile confrontarsi con le correlazioni possibili fra psichiatria e poesia, fra esperienze emozionali ed esperienze poetiche, fra clinica nel senso della psichiatria e clinica poetica, come è nella splendida definizione tematica della rivista, se non nel contesto di una psichiatria ermeneutica: quella fenomenologica. Muovendo dalla esperienza che la psichiatria ha della malinconia, vorrei analizzare come essa si possa costituire come matrice di una esperienza poetica, e quali ne siano le conseguenti.

La malinconia: dalla psichiatria alla poesia

Uno dei temi, dei quali la psichiatria si occupa costantemente, è proprio quello della malinconia, della tristezza, della depressione. Il termine *depressione* è il meno felice, e dovrebbe essere utilizzato solo nel momento in cui i grovigli del cuore lacerato dal dolore e dalla disperazione siano fatti rientrare in una diagnosi. Non è facile, per la psichiatria, ritrovare le parole leggere e arcane, fragili e friabili, che le consentano di interpretare il discorso della malinconia che è una esperienza di vita, sana o malata, così complessa e così misteriosa; e la poesia, le parole della poesia incrinata dalla malinconia, aiuta la psichiatria a cogliere, e a definire, gli orizzonti di senso tematici e interiori della malinconia. Ne rinasce, immediata e palpitante di vita, una circolarità, una reciprocità, di esperienze: la psichiatria rintraccia le ombre, e i crepuscoli, della malinconia nel cuore della poesia; e la poesia, a sua volta, offre alla psichiatria parole e intuizioni folgoranti che l'aiutano nella decifrazione ermeneutica del senso segreto, e talora nascosto, della malinconia clinica.

Cosa è, allora, la malinconia clinica? La malinconia è una emozione, un sentimento, uno stato d'animo, che fa parte della vita, e che ha in psichiatria significati diversi nella misura in cui si abbia a che fare con la malinconia come emozione normale, come *Stimmung*, o con la malinconia come malattia. In ogni caso, la malinconia è una esperienza emozionale fra le più pure e le più fragili, fra le più aeree e le più poetiche; e in essa si oscurano dolorosamente gli orizzonti di senso della vita.

Cosa sia la malinconia come emozione poetica, e come essa si manifesti nel divenire della creazione poetica, rinasce dalla mirabile testimonianza leopardiana. Nulla di più sconvolgente, e di più struggente, in ordine alla definizione della malinconia delle cose che risplendono nelle pagine dello Zibaldone.

Non è propria de'tempi nostri altra poesia che la malinconica, né altro tuono di poesia che questo, sopra qualunque subbietto ella possa essere. Se v'ha oggi qualche vero poeta, se questo sente mai veramente qualche ispirazione di poesia, e, va poetando seco stesso, o prende a scrive-

re sopra qualunque soggetto, da qualunque causa nasca detta ispirazione, essa è certamente malinconica, e il tuono che il poeta piglia naturalmente o seco stesso o con gli altri nel seguir questa ispirazione (e senza ispirazione non v'è poesia degna di questo nome) è il malinconico.

Ovviamente, la malinconia leopardiana non ha nulla a che fare con la malinconia che si raggeli nella depressione. La malinconia leopardiana è una condizione emozionale non patologica, una Stimmung creativa, senza la quale nondimeno, come Giacomo Leopardi diceva, non sarebbe possibile creazione poetica. Non di questa malinconia leopardiana vorrei dire qualcosa ma di quella che ha solcata, e incrinata, l'anima di Georg Trakl.

Nello svolgere il mio discorso vorrei leggere, e analizzare, i testi poetici nella loro immediatezza fenomenologica e nella loro pregnanza semantica; alla ricerca delle ombre e delle tracce della malinconia, e al di là di ogni possibile correlazione fra storia della vita e forma dell'esperienza poetica.

La dilemmatica malinconia di Georg Trakl

Fra le poesie di questo grande poeta austriaco, che ha concluso la sua vita a ventisette anni, nel 1914, ferito dalla tragedia della prima guerra mondiale, poesie sigillate (tutte) da una malinconia e da un'angoscia lancinanti, che a volte salgono ad altezze vertiginose e inenarrabili, e non di rado precipitano in abissi di disperazione, vorrei indicarne una tematizzata da una condizione malinconica indifesa e stremata, da una gentilezza d'animo ferita e acquatica, e una da una malinconia lacerata e quasi crudele che, accompagnandosi ai volti gorgonici dell'angoscia, giunge ai confini dell'inosabile e dell'indicibile. Sono poesie nelle quali, in ogni caso, si colgono le straziate ambivalenze emozionali ed esistenziali di Georg Trakl, la sua anima folgorata e scissa, ma nelle quali risplendono talora una dolcezza e una amaritudine palpitanti di nostalgia. Sono poesie nelle quali l'immaginazione creatrice cresce, e si dilata, sulla scia di una malinconia che oscilla fra una malinconia leggera, e sognante, e una malinconia scarnificata, e oscura.

Sonja

Una prima poesia è Sonja: intessuta di una malinconia e di una grazia che lasciano nella memoria ferita tracce luminose e indelebili alle quali ritornare nei momenti di aridità e di smarrimento: di vuoto emozionale e di silenzio desolato del cuore.

La sera torna nel giardino antico;
La vita di Sonja, azzurro silenzio.
Di selvatici uccelli migrazioni;
Albero nudo in autunno e silenzio.
Girasole, dolcemente inchinata
Sulla vita bianca di Sonja.
Ferita, rossa, mai mostrata
Fa vivere in oscure stanze.
Dove suonano le campane blu;
Passo di Sonja e dolce silenzio.
Morente bestia saluta sfuggendo,
Albero spoglio in autunno e silenzio.

Sole di antichi giorni brilla
Sulle di Sonja bianche sopracciglia,
Neve che inumidisce le sue guance,
E la foresta delle sopracciglia.

La malinconia, qui, non ha quasi nulla, direi, a che fare con il buio dell'angoscia e del dolore ma si riflette in immagini che il bianco e il blu, due dei colori che il poeta più amava, riempiono della loro musicalità sommessa e schubertiana. (Le poesie trakliane vivono di questo arcobaleno di colori: di questa danza febbrile di colori.) Certo, non mancano bagliori di sofferenza che questa rossa ferita, e questo morente animale, lasciano intravedere; ma davvero la Stimmung emozionale è fra le più accese, e le più inebrianti, delle sue esperienze poetiche. E, in ogni caso, l'alternarsi, e il trasformarsi, delle emozioni danno luogo ad un discorso lirico umbratile ed elegiaco; nel quale si rispecchia una tensione emozionale trasfigurata dalla luce di una arcana immaginazione creatrice: limpida e abbagliante, nostalgica e divorante.

Malinconia è la parola più trakliana di Trakl, ed è il Leitmotiv del suo pensiero poetante. Ma alle poesie, come questa di Sonja, nutrite di una malinconia e di una tenerezza sfibrate, si accompagnano quelle incrinata da una malinconia radicale ed esasperata che si esprime con un linguaggio lampeggiante di improvvise lacerazioni. Sono poesie che testimoniano di una profonda disperazione, di un destino di radicale disperazione, confrontandoci con i confini ultimi della umana sofferenza.

Lamento II

Fra le poesie divorate dalla malinconia e dall'angoscia, sorella siamese della malinconia, vorrei ricordare *Lamento II*, una delle ultime poesie, nella quale il discorso lirico si riempie di ombre dolorose e di oscure risonanze: sconfiggendo nelle aree di una malinconia desolata e lacerata.

La poesia è questa:

Sonno e morte, aquile fosche,
Frusciano di notte intorno a questo capo:
Il gelido frutto dell'eternità
Inghiotta l'aurea immagine
Dell'uomo. Su orridi scogli
Si schianta il corpo purpureo
E geme la voce buia
Sul mare.
Sorella di tempestosa tristezza
Guarda, impaurita una barca affonda
Sotto le stelle,
Volto silenzioso della notte.

Questi colori accesi, queste immagini lacerate da associazioni folgoranti e inattese, queste figure portatrici di angoscia, queste ferite profonde, questo dolore che ha la durezza della pietra, questa malinconia così diversa da quella che animava la poesia precedente, si incidono nella memoria e nel cuore: ferendoli e dilaniandoli. I versi iniziali, in particolare, sono immersi in una climax di ghiacciata disperazione negli orizzonti degli orridi scogli su cui si

sfracella il corpo. Il timbro fatale di questi versi, la loro scansioni stupefatta e febbrile, fanno crescere in noi il senso di un radicale rifiuto della vita che, almeno come oscuro presagio, si nasconde nel cuore infranto di ogni malinconia. Non ci sono nemmeno frammenti di speranza in questa poesia divorata dal tema della disfatta esistenziale.

La malinconia si costituisce, così, come la cifra tematica dei modi di essere della poesia trakliana: una poesia straziata e scarnificata: divorata, dunque, da vertiginose oscillazioni tematiche alle quali si associano i passaggi da una malinconia leggera e sognante ad una malinconia dolorosa e lacerata dall'angoscia.

Le correlazioni possibili fra psichiatria e poesia

L'ermetica e insondabile lirica di Trakl è sigillata dalla nostalgia di assoluto e dalla straziata percezione della realtà vissuta come limite, come dolore, come negazione, come disfatta esistenziale: come male incurabile, come malattia cosmica e come morte. Ma, al di là di questo, l'ispirazione lirica spinge la sua poesia lungo struggenti sentieri di una incontaminata purezza: di un altrove immerso nella luce accecante di una speranza che non ha più speranze. E, forse, la psichiatria ci aiuta con le sue fragili intuizioni a intravedere nella malinconia la sorgente di una forma di vita poetica e umana: come quella di Giacomo Leopardi e di Georg Trakl, di Antonia Pozzi e di Sylvia Plath. Ma, a sua volta, la poesia, la clinica poetica, aiuta la psichiatria a cogliere e a narrare forme e contenuti, modi di insorgere e modi di evolvere, bagliori ed eclissi, ascese e discese emozionali, della malinconia come figura psicologica e umana, poetica e musicale (la malinconia schubertiana, ancora, così friabile e così impalpabile, così visibile e così invisibile), della malinconia. Al di là di questo, la clinica poetica ci offre una immagine, e una gravidanza semantica, della malinconia diverse, e ovviamente più scintillanti, nella loro dilatazione espressiva da quelle che rinascono dalla clinica psichiatrica che, se svuotata di risonanze emozionali e fenomenologiche,

tende immediatamente a togliere alla malinconia i contenuti umani e creativi: facendone una malattia tout court e chiamandola depressione.

Il linguaggio delle immagini e delle metafore

La psichiatria, se è orientata agli orizzonti di senso della fenomenologia, non può insomma non cercare, nel suo cammino ermeneutico e conoscitivo della malinconia in particolare, di immergersi nel fuoco ardente delle immagini e delle metafore, lo diceva uno dei grandi psichiatri del secolo scorso, Eugène Minkowski; e questo, in fondo, indipendentemente dal fatto che la malinconia, questa struttura fondamentale dell'esistenza, abbia a rivelarsi nelle esperienze della vita quotidiana, nelle esperienze di dolore dell'anima, o nelle esperienze poetiche. Certo, la malinconia, come l'angoscia del resto, si manifesta in modi espressivi diversi, nelle parole di chi sta male, e nelle parole poetiche, ma la sua forma, la sua Gestalt, è comune alle une e alle altre; quando sia analizzata, e descritta, fenomenologicamente.

Riflettere, così, sulle parabole semantiche delle parole, delle metafore, delle immagini, che riemergano dalla grande poesia incrinata dalla malinconia, consente alla psichiatria di confrontarsi meglio, e più a fondo, con le esperienze interiori di chi conosca in sé le tracce roventi della malinconia patologica, e che non sempre ha parole e immagini con cui esprimere le proprie esperienze interiori. Ma, in ogni caso, dall'ascolto della parola poetica, non può non rinascere l'invito alla psichiatria di andare incontro alla sofferenza di chi sta male non con parole gelide e de-emozionalizzate, astratte e distanzianti, ma umbratili e gentili, delicate come voleva Nietzsche. E anche questa è una delle ragioni che non può non indurre la psichiatria a guardare alla poesia come ad una sua compagna di strada nel cammino della conoscenza e della cura.

Referenze bibliografiche

- Agostino, *Le confessioni*, Einaudi, Torino, 1966.
- E. Borgna, *Malinconia*, Feltrinelli, Milano, 1992.
- E. Borgna, *Come in uno specchio oscuramente*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- E. Borgna, *Le emozioni ferite*, Feltrinelli, Milano, 2009.
- Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1998.
- V.E. von Gebattel, *Imago Hominis*, Neues Forum, Schweinfurt, 1963.
- M. Heidegger, *La poesia di Hoelderlin*, Adelphi, Milano, 1988.
- K. Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, Piper, Muenchen, 1949.
- G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri, I e II*, Mondadori, Milano, 1973.
- G.E. Morselli, *L'esistenza psicopatologica*, Minerva Medica, Torino, 1975.
- A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, Luca Sossella, Roma, 2010.
- S. Plath, *Opere*, Mondadori, Milano, 2002.
- V. Woolf, *Saggi, prove, racconti*, Mondadori, Milano, 1998.

L'aritmia e la gentilezza

Lella Ravasi

Come raccontare la storia di un poeta se non attraverso le sue parole, il suo cauto e coraggioso, timido e intrepido, viaggio nella vita? L'incontro con la poetica di Attilio Bertolucci ha segnato per me la possibilità di riconoscere nella vita dell'altro l'inespresso che mi abitava, l'aritmia che scandiva le intermittenze del cuore, terrorizzato di esserci, di battere, di segnare il tempo, di dare parola al simbolo-sintomo. La sua aritmia mi faceva riconoscere il senso della mia (1), l'ansia che nasceva da lontano, nella paura dell'abbandono, della perdita, l'emozione di essere una bambina piccola ma già con gli occhi grandi, troppo, che avevano guardato da vicino l'ombra e il male nel loro farsi.

(1) A. Bertolucci, *Aritmie*, Garzanti, Milano 1991.

In quest'anno – centenario della sua nascita – mi corrono dentro le immagini della sua scrittura e della sua vita, e il privilegio dell'incontro con lui e Ninetta, la compagna di tutta l'esistenza, le tazze di tè e le lettere, l'andare e venire delle parole e dei sentimenti, l'inquietudine, la verità e la bellezza, e il soffrire, la depressione che andava e veniva anche lei, forse coltivata dentro l'autoesilio da Parma a Roma, forse ancora dentro la morte giovane della madre, chissà. E il suo narrare l'ansia, l'abbandono, la perdita. mi sono parenti dalla parte del cuore, in una memoria viva.

L'intuizione poetica porta alla luce come un sogno un significato che ci precipita nell'umano, ciascuno a suo modo. La poesia come forma altissima d'arte ha un significato se ce ne lasciamo pervadere così come è accaduto

all'artista quando, dice Jung «egli ha toccato quella profondità psichica salutare e liberatrice nella quale ancora nessuna coscienza singola si è isolata, per seguire la via degli errori e del dolore, dove tutti sono ancora presi nello stesso ritmo, dove il sentire e l'agire del singolo si ripercuotono ancora sull'umanità intera». La poesia di Bertolucci entra nelle fibre dell'intero di cui sono fatta. Il suo romanzo familiare in versi *La camera da letto*, mi fa incontrare i luoghi dell'ansia e del desiderio radicati nell'infanzia. La poesia come narrazione d'anima e non gioco estetico, è una fragile e feroce messa a nudo di emozioni e sentimenti che ripercorrono il *romanzo familiare* di tutti noi, il mistero al fondo, la conoscenza vitale della finitudine. Ed è nei luoghi del dolore, quelli per cui non ci sono parole, che la parola - risonanza poetica tocca e cura, cioè si prende cura di noi, delle nostre emozioni, dell'inesprimibile nei luoghi dell'estremo, che sentiamo vibrare. La parola poetica è gesto psichico, narrazione che riconduce e ricompatta lì dove ci sembra di non trovare luogo al dolore, fisico e psichico. E il *gesto psichico*, non so dirlo meglio, mi sembra il modo migliore per comunicare il senso dell'incontro con la clinica poetica, con il gesto-parola che tocca e cura. Come parlare dell'assenza di vita che precede l'abbandono nelle forme depressive che incontriamo? E come dire quello che viviamo noi, i *curanti-curati*, a mezzo tra desolazione e speranza, tra empatia e distanza?

Prima di entrare nel gesto psichico di Attilio Bertolucci mi fermo alla bianca stanza della bianca signora, e con lei accompagno le parole di una giovane donna che si racconta e chiama per nome il *Tremendo* di cui fa esperienza con i versi di Emily Dickinson:

La vicinanza al Tremendo
procura un'Agonia –
il dolore si espande senza confini –
La vicinanza alle Leggi

tranquillo sobborgo della quiete –
il Dolore non è misurabile
in Acri – la sua collocazione
è l'illocabilità (2).

(2) E. Dickinson, *Poesie*, n. 963, traduzione in proprio.

Così Paola, che nel suo percorso analitico intreccia la poesia come forma di conoscenza e in qualche modo di terapia, mi parla di questa poesia (la 963) della Dickinson:

L'ho sentita come una sorta di metafora del dolore e della condizione della malattia psichica, qualunque essa sia, una sofferenza che ti è procurata dall'esserti avvicinata troppo, o essere addirittura entrata dentro, i territori del *Tremendo* (quale definizione migliore? Quale termine più efficace del neologismo *Tremendousness?*, che procura un dolore anzi un'Agonia (dolore, lotta per la vita) che invece non ha confini, è assenza di confini (Boundlessness). A volte l'unica scelta possibile è "l'aderenza alle Norme, alle leggi" forse anche il conformarsi a quello che è/sembra/è considerato normale, per raggiungere il *sobborgo* (una periferia...) di tranquillità (oppure la non-vita che evita i rischi ma dà quel senso di sicurezza, norma, che fa tanto bene... ed è un rifugio che conosco bene...). Ma questo dolore non è misurabile in Acri, non è comprensibile dalle categorie prettamente umane, anzi: non ha posto. La sofferenza mentale può davvero portare a una totale *illocabilità* – la parola *illocality* del testo, lo so che sia io che lei sappiamo cos'è questa *illocabilità*.

E anche quando ci si aggiusta a vivere, si procede come si può, ma l'incontro con il dolore procura un'andatura ormai diversa, segnata, marcata per sempre.

Ci abituiamo al buio
Quando non c'è più luce
Come quando la vicina tien sospeso il lume
Testimone del suo addio

Per un momento i nostri passi vanno incerti
Nella notte improvvisa
Poi la vista si adatta alla tenebra
E affrontiamo la strada a testa alta.

Così è nelle tenebre più vaste –
Quelle notti del cervello,
Quando nessuna luna ci fa segno,
Nessuna stella irrompe dal di dentro.

I più arditi vanno a tentoni
E sbattono talvolta

La fronte contro un albero;
Ma, imparando a vedere,

O cambia l'oscurità –
O qualcosa nella vista
Si adatta alla mezzanotte,
E la vita cammina, quasi diritta (3).

(3) E. Dickinson, *Ibidem*, n. 419.

La vita procede «quasi diritta» in questa poesia, la 419. Il colpo non si rimedia, cambia qualcosa per sempre, e si procede, certo, ma le notti della mente – quelle di cui noi ci occupiamo, quelle in cui siamo immersi – quando appunto nessuna luna o stella illumina i passi, ci fanno stare nel buio, e ci si abitua all'oscurità, almeno un poco, per continuare il cammino. Le notti della mente, una volta preso il colpo, stanno in noi e la vita cammina sì, *quasi diritta*. È tutto lì, *quasi*. Esco dalla bianca stanza della mente di Emily Dickinson per entrare nella camera da letto della casa di campagna, casa fisica e psichica, nella pianura dolce e inquieta di Parma con Attilio Bertolucci. Il suo romanzo autobiografico in versi *La camera da letto* è la narrazione della storia della famiglia, in due libri (uno sugli antenati e sull'infanzia di Attilio, uno sulla giovinezza e vita adulta in campagna e in città, a Parma, prima del trasferimento a Roma con la moglie Ninetta e i figli bambini, Bernardo e Giuseppe). Nel primo libro c'è un breve capitolo dal titolo «come nasce l'ansia», ed è così precisa l'immagine, nessuno può raccontare meglio di questi versi-memoria la paura e l'ansia dell'abbandono che tengono ancorati a un sentimento dell'infanzia che poi continua in una sensibilità d'adulto a lasciare la traccia, per sempre. L'ansia come sentimento della perdita, come luogo dell'origine. Il bambino aspetta a casa l'arrivo dei genitori, arrivano con la carrozza (oggi sarebbe un'auto, il paesaggio è diverso ma al fondo le stesse emozioni sono nel bambino e in quello che sarà l'adulto) e la sua mente è abitata dalla paura dell'ignoto, dalle ombre dell'assenza:

Il rumore che tu credevi un trotto
avvicinantesi è di nuovo pioggia,
la delusione ti stringe all'istante

che tutta l'ansia accumulata stava
mutando in gioia come fa la nube
che s'illumina passando sul sole
e non è più quella che prima dava
un brivido alle ossa, ma un'altra
per cui la faccia ridendo traspira.
Come supereranno ora la notte
e il vento e l'acqua senza fine...
Maria e Bernardo andati in città
per compere....

Ora, al bambino in piedi su una sedia
accostata alla finestra, in tinello,
entra negli occhi, di là dalle sbarre
di pioggia un po' curvate dal vento,
un lume in movimento...

La traballante, solitaria e fioca
cosa viaggiante prosegue il cammino
forse ancora lunghissimo, si stacca
dalla pupilla febbrile, dal cuore
violento nella fragile armatura
che lo trattiene mentre egli quasi più
non sopporta l'attesa e si vorrebbe
perdere dietro la luce vagabonda
che s'allontana, maledetta: sono
gli zingari che rubano i bambini,
li raccolgono se sono fuggiti
di casa? Ora lo stoppino fila
fiamma rossastra e fumo dentro il tubo
della lucerna, hai voltato le spalle
alla finestra per cercare requie
nella stanza prostrata dalla brace,
smangiata nei muri dall'ombra, fulgente
nel mezzo per la tovaglia che accresce,
non placa l'ansia cui cerchi rimedio
configgendo nella falange puerile
l'ombra debole bianca di bugie.

E infine arrivano i genitori, la madre l'abbraccia, lui si sottrae, schivo e così lo ricorda:

Maria non si è accorta della tua
piccola ripulsa, del tuo imbarazzo

nel ricambiare l'abbraccio, ti ha
lasciato ancora solo, è andata
a nascondere i doni, a occuparsi
della cena: chiudi gli occhi perduto
in una spossatezza senza fine,
convalescente che gode il suo stato
come un peccato o come un privilegio (4).

(4) A. Bertolucci, *La camera da letto*, Garzanti, Milano, 1984.

Come sempre Attilio ricorderà, peccato e privilegio, Maria, la madre, morta giovane, ricorderà e riconoscerà in lei il luogo dell'origine della nevrosi e della gratitudine, in questa poesia tra le sue più belle e intense, tra le mie letture identificative la più amata:

A sua madre che aveva nome Maria

Sei tu, invocata ogni sera, dipinta sulle nuvole
che arrossano la nostra pianura e chi si muove in essa,
bambini freschi come foglie e donne umide in viaggio
verso la città nella luce d'un acquazzone che smette,
sei tu, madre giovane eternamente in virtù della morte
che t'ha colta, rosa sul punto dolce di sfioritura,
tu, l'origine di ogni nevrosi e ansia che mi tortura,
e di questo ti ringrazio per l'età passata presente e futura (5).

(5) A. Bertolucci, *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1990.

Come dire meglio, con quali parole-immagini-gesti raccontare l'amore, l'ansia, la nevrosi che tortura eppure la gratitudine a chi questa vita te l'ha data, perché quando ti ha lasciato pure è rimasta, dipinta sulle nuvole?

Ecco *dipinta sulle nuvole*. Il femminile materno compare nella traccia di un'immagine di vita che si fa gesto nella natura, arrossa la pianura – come arrossava il volto del bambino – nella luce di un acquazzone che smette – allora era la pioggia che faceva ansia – qualcosa da ringraziare, da vivere con gratitudine aperta all'immaginario, non chiusa nel ruolo che imprigiona.

Questo è il senso – per quel che mi riguarda – di un percorso analitico che comprende la rêverie, il ricordo come pozzo di emozioni, che si radica nel corpo, che mi afferra nella poesia come *gesto psichico*, dai confini sconfinati. lo

credo che ciascuno di noi, nel momento in cui accetta di entrare in relazione per professione con il male, viene toccato in qualche forma misteriosa (cioè non fino in fondo spiegabile, non per una sorta di mistero metafisico) da una scintilla che punge nel profondo. E a cui non si può sfuggire. Perché da quella scintilla tutto parte. Le intermitenze del cuore *violento nella fragile armatura* vanno e vengono come pare a loro. E la cura del nostro e dell'altri soffrire passa per la strada del dolore e della gratitudine. Senza rimuovere. Comunque vada e sia andata. Così nel libro *Viaggio d'inverno* il poeta si apre senza censura alla memoria di un mese in clinica:

Per una clinica demolita

Qui dove un poeta ha pianto e delirato un mese
della sua vita – un aprile
di nuvole,
di bel cielo sereno
insidiato da crepe –
sbattono le persiane abbandonate.

Dove avete portato
le vostre droghe e preghiere,
Figlie della Sapienza, figlie
della pazienza, tanto
buone cuciniere e allegre
dispensiere di minestre e di vino
per la gran fame del tardo mattino?

Qui un altro giorno, già
demolite quelle stanze care,
già più avanzato l'anno e la fabbrica
nuova ormai alta, sonora
d'un cantiere che tace
solo se il mezzogiorno spacca in luce e ombra
pane e frittata, al muratore ho chiesto inutilmente:

“Dove sono emigrate
quelle vecchie e giovani suore,
che con aghi, con fiale

sconfiggevano il male, precise
come lancette sul quadrante a usarle
senza errore, alternandole
con preghiere cristiane?"

Che io sappia dove sono, che io sappia
che non sono partite
dalla città che genera in eccesso
la voluttà e il dolore, che io
le sappia, in quest'ora
che precede la notte e l'inverno,
ancora sagge e pazienti nel fuggire

per me, per tutti noi, sulla terra l'inferno (6).

(6) A. Bertolucci, *Viaggio
d'inverno*, Garzanti, Milano,
1971.

Molti anni dopo in una conoscenza personale, preziosa, che mi ha illuminato l'esistenza, il privilegio di incontrare Attilio e Ninetta, di raccontarci la vita. Visite, scambi di lettere, di scritti; avevo mandato al poeta alcune pagine su Giobbe e il dolore in analisi che avrei pubblicato a breve con il titolo *La lunga attesa dell'angelo*, da una poesia di Sylvia Plath. La sua risposta parlava a se stesso, non gli avevo chiesto nulla della sua depressione. Oggi nel centenario della sua nascita condivido questa lettera – in memoria di lui – come un dono prezioso in questo andar per storie in cui ci porta la clinica poetica.

Roma, 27 febbraio 1992

Cara Ravasi,

ho letto le pagine di Giobbe, molto intense, ma meritevoli delle precedenti Perché e delle Perché seguenti, non per interpretarle dal mio punto di vista ma per gustarne il dolceamaro in bocca. Edonismo il mio? Ma è forse per colpa, o merito, di esso che ho toccato il fondo dell'angst in anni (dopo il '51, dopo l'autoesilio a Roma) che dovrei me lo chiedono in tanti descrivere nel terzo libro della Camera da letto. Non so se sono meno forte nel braccio, nella mano che sostiene la penna di non scriverle. O il fatto che la malattia dichiarata è più materia di medici che di poeti. L'ansia di tutta la mia vita si compensava via via, per poi rinascere e ricompensarsi. Così è andata la mia

vita, così la mia poesia, per fortuna mia. Il tempo, non lungo, del non compenso che non ho il coraggio, o lo strumento per raccontarlo, quando (non importa come) ha trovato un compenso, ha arricchito me e la mia poesia. È stata dunque una malattia necessaria. Ma, durando, non avevo la minima possibilità Giobbelike di, come dire, cantarla, salmodiarla. Fa ormai troppo caldo, a Roma, e scrivo da scioccato, sognando la più timida primavera affacciantesi dalle mie, dalle sue porte. Un affettuoso abbraccio dal suo Attilio B.

Roma, 27 febbraio 1992

Cara Ravasi,

Ho letto le pagine di "Giobbe", molto intense, ma meritevoli delle precedenti Perché e delle Perché seguenti; non per interpretarle dal mio punto di vista ma per gustarne il piacere in forma. Edonismo, il mio? Ma è forse per colpa, o merito, di uno che ha toccato il fondo dell'angst in anni (dopo il '51, dopo l'autenticità a Roma) che dovrei (me la chiedono in tanti) de scrivere nel terzo libro dell'Camera da letto. Non so se sia che sono meno forte nel braccio, nella mano che sostiene la penna o nel scrivere.

O il folle che la malattia dichiarata
 è più materia di medici, che di
 poeti. L'ansia di tutto la mia
 vita si compensava via via, per
 poi rimozione e ricompensarsi.
 Così è andata la mia vita, così
 la mia poesia, per fortuna mia.
 Il tempo, non lungo, che non compenso
 chi non ha il coraggio, o lo strumento
 più necessario, giornali (non importa
 come) ha tenuto in compenso, la
 scrittura me e la mia poesia.
 È stata dunque una malattia necessa-
 ria. Ma, durante, non avevo la minima
 possibilità giacobinica di, come
 direbbero, scambiarla.
 Fu ormai troppo tardi, a Roma, e
 scrivevo di "scizzocotto", ragionando la
 più timida primavera affrettata,
 oltre me, ed ecci sua porta.
 Un affettuosissimo
 dal 2011 - Alberto B.

È di questi anni, credo, la nascita di due versi, eredi della
 malattia necessaria:

Questo raggio che obliquo ti ferisce
 è ancora giovinezza, ancora ancora (7).

(7) A. Bertolucci, *La lucertola*
 di Casarola, Garzanti, Milano,
 1997.

Perché tutto sta dentro di noi, dentro la giovinezza del mondo in noi, sta l'insonnia invincibile figlia dell'ansia maligna, e sta la benedizione dell'amore che muove il giorno ritrovato, come raccontano i versi di queste due poesie, la prima in *Viaggio d'inverno*, l'altra invece molto più tarda.

Ancora l'insonnia
L'insonnia allunga la giornata, dunque
sia benvenuta –
essa ti aiuta
a gabellare il sergente Morfeo
nella garitta
già d'ombra fitta,
ad aggirare il borgo murato
nel coprifuoco,
a farsi gioco
d'ogni ordinanza al fine di carpire
sui picchi assorti
raggi qui morti,
beata luce in porti ancora diurni (8).

(8) A. Bertolucci (1971), *op. cit.*

Dal buio dell'ansia dell'insonnia alla luce quieta che torna:

Altra volta nel buio

Altra volta nel buio della stanza
ti vidi tingere, luce paziente,
l'orlo del davanzale di rosso.
Era l'estate dell'anno...
Calda l'aria di un giorno
perduto che l'amore
di te muoveva la pianura
e l'ombra lunga degli alberi (9).

(9) A. Bertolucci, *Verso le sorgenti del Cinghio*, Garzanti, Milano, 1993.

Siamo chiamati a vivere, a essere esposti alla complessità, all'andare e venire dell'inquietudine, dell'infelicità, della notte implacabile, del cuore impazzito, a volte più in là a toccare i territori desolati del lutto della depressione.

Ciascuno a suo modo. Per questo l'anima del mondo, come quella di ciascuno di noi, ha bisogno dell'aiuto di poesia, musica, immagine, cioè di tutto quello che trasforma il gesto psichico in presenza che vola nel mondo, come nella poesia di Quevedo «polvo seré, mas polvo enamorado», «polvere sarò, ma polvere innamorata». Un amore che muove l'aria d'estate, che afferra immagini innamorate e me le fa vivere, come nei versi che raccolti sotto il titolo *Teneri rifiuti* fanno parte, come i versi sopra citati, della penultima sua raccolta di poesie:

In questo canale fra viti
spruzzate di verderame
nel caloroso pomeriggio estivo
facevi un bagno giulivo.
Eri piccola e nuda,
beata dell'acqua che voleva
portarti via, dove vanno le libellule (10).

(10) A. Bertolucci (1993),
Ibidem.

E infine abbiamo bisogno di vivere con gentilezza, parola inusuale, perduta. Una parola che la poesia ci restituisce nella pienezza e potenza del significato dei gesti, dei piccoli gesti che poi danno senso alla nostra vita. Sono versi di una poetessa americana per parte di madre, palestinese per parte di padre – Naomi Shihab Nye – versi trovati in un hospice buddista, per accompagnare chi se ne va. Il gesto psichico estremo.

Prima di conoscere cosa sia veramente la gentilezza
devi perdere delle cose
percepire il futuro dissolversi in un istante
come il sale diluito nel brodo.
Ciò che tieni nella tua mano
ciò che hai contato e con cura conservato,
tutto questo deve andare
affinché tu sappia
come può essere desolato il paesaggio
che introduce tra le regioni della gentilezza.
Come ti affanni a correre
pensando che l'autobus non si fermerà mai,
e i passeggeri che mangiano pollo e mais

osservano il mondo attraverso il finestrino per sempre.
Prima di conoscere dove si nasconde il delicato cuore della gentilezza,
devi recarti dove l'indiano dal poncho bianco
giace morto ai piedi della strada.
Devi scoprire che lui è come te,
anch'egli ha viaggiato con i suoi progetti
attraverso la notte
ed il semplice respiro che lo manteneva vivo.
Prima che tu riconosca la gentilezza come la parte più profonda di te
devi conoscere il dolore come l'altra parte più profonda.
Devi svegliarti con questo dolore.
Devi parlargli sino a che la tua voce
intessa tutti i fili delle voci dolorose
e tu ne conosca la misura dell'abito.
Allora incontrerai la gentilezza che restituisce a tutto il suo senso,
la gentilezza che allaccia le tue scarpe
e ti spinge durante il giorno a scrivere lettere
e comprare il pane,
la gentilezza che solleva questa testa
dalla moltitudine del mondo per dirti...:
"sei tu che avevo sempre cercato",
e poi ti accompagna ovunque
come un'ombra od un amico (11).

(11) Naomi Shihab Nye, *Poesie*.

La poesia, la psichiatria, Alda Merini: epifanie e nascondimenti

*Angelo Guarneri, Angelo Malinconico
(e... Alda Merini)*

Scriva!», ingiungeva con tono finto-rude Alda Merini allo psichiatra-poeta, dettandogli poesie inedite:

Psichiatra

Grande panorama d'amore
questo dello psichiatra,
ov'ei farnetica
un giorno che
non verrà mai
perché il giorno del poeta,
tanto simile alla follia,
non troverà
il suo riscontro
nell'etica moderna.
Egli spazia lontano
E si rivolge al medico, che a volte è il suo Virgilio,
per uscire dall'inferno
dei sensi
che è la vita.

(1) A. Merini, *Dopo tutto anche tu*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova, 2003.

(Alda Merini, *Dopo tutto anche tu*) (1)

Più avanti nel tempo, gli sillabava ancora:

Caro amico,
non so dirti cosa provo nei tuoi confronti. Da una parte una certa curiosità per un animale ribelle e indomabile che si ostina a credere nel bene.

Non lo so, la psichiatria mi urta fortemente il cuore, eppure non riesco a provare odio per gli psichiatri. Sono persone che vorrebbero la carità e non ci riescono. Perché la tua carità è inquinata dalla scienza. Io non sono una poetessa religiosa, potrei essere una poetessa blasfema. Ma ho simpatia per i tuoi versi, niente di più. Francamente ti voglio bene, ma non vorrei che tu scrivessi poesie. La poesia fa diventare matti. Il peccato d'amore spesso si paga caro. E quelli che mi parlano d'amore mi fanno paura. Caro poeta, potrei sembrare una poetessa selvatica. In realtà sono una madre che vuol preservare le nuove generazioni dal vizio di far poesia. Sono una donna scorbutica. La poesia non è un'arma per combattere il demonio. Ma è importante essere felici. E la felicità si incontra nella semplicità. (Inedito)

La poesia, le parole, l'anima, un triangolo, una triangolazione, un trio, un terzetto, una triade; insomma uno spazio aperto, tridimensionale, indefinito eppure definito o meglio definibile, mobile, ricco di luci, di ombre e di chiaroscuri. Tentiamo l'esplorazione di questo spazio che è prima di tutto mentale, ma rivendica anche una sua fisicità, fatta di suoni, colori, materia, corpo. E insieme presuppone una sua temporalità, e quindi attualità e divenire, storia e memoria, oggettività e vissuto.

Uno spazio incerto, quindi aperto a dubbi e domande, bisognoso di bussola e cartografie e insieme sottoposto al dominio del desiderio, della fantasia, del simbolo e del sogno (e per questo avvezzo al nascondimento).

Una triade, dicevamo; e partiamo da una relazione triadica, appunto, nel riproporci di riflettere sulla poesia, attraversando qualche microscopico (ma forse nucleare) spaccato della vita e della poetica di Alda Merini: il rapporto tra la grande poetessa, il suo amico-psichiatra-poeta e l'amico di quest'ultimo, psichiatra-psicologo analista. Simbolicamente abbiamo voluto persino inserirla tra *gli autori*: sicuramente una sua parte si arrabbierebbe ed un'altra ironizzerebbe vezzosa.

Era il 1995. Angelo Guarnieri e Alda Merini iniziano una corrispondenza; a cadenza quindicinale una lunga chiacchierata telefonica, dopo alcuni iniziali scambi epistolari, a spaziare intorno a temi grandi e miseri (ma temi miseri non esistono quando a parlarne sono i poeti). Nelle telefonate

a più calda tonalità emotiva, nel turbinare di parole velate e tristi o squillanti e allegre (il silenzio non era celebrato) il grande o misero tema era interrotto dal perentorio: «Scriva!», partorendo farfalla-poesia dalla crisalide del discorrere disteso. Ma ancora nel 1995 noi autori di questo scritto cercavamo di trasformare in poesia la prosa di una psichiatria *residenziale* ancora (e sempre troppo anche oggi) intrisa di case senza affetti, persone – numeri senza identità, *villie serene* dalle recinzioni odorose di magnolie e occultate da oleandri falsamente fioriti. Insomma nasceva l'Associazione Italiana Residenze per la Salute Mentale, attorno ad un manipolo di romantici disoccultatori di occultamenti.

E la poesia che ci vedeva impegnati aveva appunto quella stessa matrice incisa nella ricca ambivalenza che faceva affermare alla Merini:

Ma guardi, il manicomio per me non ha la stessa funzione che ha per gli altri, per me è stato... non lo so, non ne farei un caso nazionale... L'ho vissuto bene; ma io avrei vissuto bene qualsiasi cosa, la guerra... anche la poesia... è un trauma, anche lei lo sa. È una specie di manicomio personale....

E qui potrebbe palesarsi, a chi non ha avuto in sorte la costrizione del confronto con la costitutiva ambivalenza dell'anima e delle sue epifanie e con gli aspri tornanti del raccontarsi, uno scontro stridente con un comunicato stampa (anche questa è per noi altissima poesia) che vent'anni prima usciva dalle rumorose *Olivetti* dei cosiddetti *basagliani*:

Comunicato alla stampa

A undici anni dall'inizio della trasformazione del manicomio di Gorizia oggi ho consegnato alla Procura della Repubblica la proposta di redigere il certificato di guarigione nei confronti di 130 persone internate presso il nostro istituto, insieme alla proposta di trasformare, in virtù dell'art. 4 della Legge n. 431/1968, 68 degenti in ammalati «volontari», persone cioè che volontariamente chiedono un'assistenza psichiatrica, conservando tuttavia il diritto di essere dimessi su loro richiesta. Restano 52 degenti che rientrano ancora nella Legge 1904, oltre i già attuali «volon-

tari». Ho consegnato al Presidente dell'Amministrazione Provinciale una relazione dettagliata dal punto di vista amministrativo sulla situazione attuale dell'Ospedale e la proposta da me avanzata al Procuratore della Repubblica. Ho messo al corrente della cosa il medico provinciale ed ho contemporaneamente rassegnato le mie dimissioni da direttore dell'ospedale assieme ai medici dell'équipe (2).

(2) La dichiarazione è stata rilasciata il 20 ottobre '72 da Domenico Casagrande, allora direttore incaricato dell'ospedale psichiatrico di Gorizia, in *Crimini di pace. Ricerche sugli intellettuali e sui tecnici come addetti all'oppressione*, F. Basaglia e F. Basaglia Ongaro (a cura di), Ed. Einaudi, Torino, 1975.

Ma torniamo alla Merini. Imperterrita ingiungeva: «Scriva!», e lo psichiatra-poeta scriveva, solerte, l'orecchio teso verso la poesia e verso qualche improprio, verso gli inviti a poetare e verso gli strali sulla pericolosità del poetare stesso:

Francamente ti voglio bene, ma non vorrei che tu scrivessi poesie.

La poesia fa diventare matti...

[...] sono una madre che vuol preservare le nuove generazioni dal vizio di far poesia...

Una poetessa-madre che teorizza l'ostracismo ai figli-poeti. Una donna dalla vita trafitta da dardi di dolore e di follia che parla di un manicomio «vissuto bene»; contemporaneamente lo paragona alla guerra e... alla poesia. Una grande poetessa che definisce la poesia un manicomio personale ma che scrive a/di Basaglia:

A Franco Basaglia

Il vento, la bora, le navi che vanno via
il sogno di questa notte
e tu
eterno soccorritore
che da dietro le piante onnivore
guardavi in età giovanile
i nostri baci assurdi
alle vecchie cortecce della vita.
Come eravamo innamorati, noi,
laggiù nei manicomi
quando speravamo un giorno
di tornare a fiorire

ma la cosa più inaudita, credi,
è stato quando abbiamo scoperto
che non eravamo mai stati malati.

(Alda Merini, *La luce dentro*) (3)

(3) A. Merini, «A Franco Basaglia», *La luce dentro. Viva Franco Basaglia*, G. Scabia (a cura di), Ed. Titivillus, Modena, 2010.

Cose troppo pesanti per lo psichiatra-poeta, cose da provocare confusione, cose da richiedere sempre l'attenzione fluttuante e la manutenzione cauta e precisa dell'assetto mentale. Ricchezza comunicativa incorrotta e incorruttibile che sempre ha trovato ascolto e condivisione, in quegli anni, nell'amico psichiatra-psicologo analista. Del resto, come dice Jung:

Se imprigionate qualcuno in vetta al Monte Bianco, costui non potrà avere coscienza di sé, poiché la neve, le nuvole e il vento non gli dicono che cosa lui sia. Egli sa soltanto che non è nuvola, non è vento, non è neve. Ma se fosse in compagnia di un altro essere umano, allora potrebbe capire in quali condizioni si trovano sia lui che l'altro. È necessario che le esperienze, per realizzarsi compiutamente, attraversino prima un processo di elaborazione. Potete fare un'esperienza, ma se la vivete da soli è come non averla del tutto vissuta. Le esperienze devono essere condivise con qualcuno, allora avrete una *chance* di comprenderle fino in fondo. Solo allora vi troverete nella condizione di capire cosa realmente significhi un'esperienza emotiva (4).

(4) C.G. Jung, *Sui sentimenti e sull'ombra. A domanda risponde*, Ed. Magi, Roma, 2001, p. 14.

Ma l'affermazione di Jung si rivolge sia allo psichiatra-poeta che ha necessità di condividere con l'amico analista «neve, nuvole e vento» (poesia e attacchi della Merini), che alla stessa Merini, animale ambivalente rispetto al *Monte Bianco* del manicomio, che è riuscito ad essere per lei coacervo di opposti in costante confronto-scontro, da una parte stimolo per la sua poetica e dall'altra potere coercitivo; quel manicomio dis-individuante, caotico assemblaggio di persone-unità a contatto stretto ma contemporaneamente a distanze abissali.

Del resto:

Ho spesso notato che le persone passano attraverso eventi o esperienze, senza accorgersi di ciò che hanno veramente vissuto. Questo avvie-

ne perché non sono consapevoli del sentimento che accompagna la loro esperienza [...].

Fino al momento in cui qualcuno è solo con se stesso non raggiunge la consapevolezza di quanto sia importante per lui l'evento in questione o quanto lo lasci indifferente. Ma quando egli sa che qualcun altro ne è a conoscenza, viene preso da uno stato di eccitazione (5).

(5) *Ibidem*, p. 11-12.

Ma parlavamo di un fil-rouge da *triade*. Allora partiamo dall'elemento più nobile e più consolidato, dall'elemento che ha maggiore connotazione storica e apici più brillanti, appunto la poesia, anche se è la sua natura di lucciola a rendercela più prossima.

È la grande poesia che ha segnato il cammino dell'umanità, che ha aperto le porte per il dialogo con l'universo, che ha reso commensurabile con il tempo della vita l'eternità senza tempo, che ha sparso sul mondo il sospetto di mondi altri e di dimensioni altre dell'esistere.

Una poesia quindi profondamente immersa nella condizione umana e nelle vicissitudini che la contrassegnano; capace di coglierne ed esprimere gli infiniti aspetti con i quali affiora agli occhi e alla consapevolezza degli uomini, dai più prossimi e fruibili ai più remoti e misteriosi.

Una poesia capace di parlare agli uomini e degli uomini, a tutti gli uomini e di tutti gli uomini; che si abbevera al linguaggio con il quale gli uomini intendono il loro mondo, fatto della materia della natura e della apparente immaterialità degli affetti e dei sentimenti, per riproporlo con un'aggiunta di stupore, di desiderio, di significazione e di senso.

È l'umana presenza nel mondo che struttura con la sua molteplice e sfaccettata complessità e con la totalità mai conclusa del suo consistere il discorso creativo della poesia.

Per converso quindi la poesia risente nel suo presentarsi al mondo delle vicissitudini della comunità umana e deriva il suo valore e la sua pregnanza dall'andamento delle relazioni umane, dai rapporti sociali prevalenti, dai miti e dai riti che caratterizzano un dato passaggio storico.

E oggi non sono tempi facili per la poesia. La poesia non trova spazio nella vita sociale, non ha mercato ed in que-

sto è simmetricamente corrisposta dal mercato, che proprio non la vuole.

In questo tempo nostro è il mercato, con la sua più netta connotazione economica e aziendale, a regolare in modo preponderante e prepotente le relazioni umane e i rapporti sociali.

Il mercato, l'economia, la tecnica come dominio e feticcio regolatore, non possono consentire il dispiegarsi lento, paziente, ampio e attento ai dettagli, del discorso della/sulla poesia.

Alla poesia non è riconosciuto il congruo valore sociale che solo per quello che ha rappresentato nella storia dell'umanità le sarebbe dovuto.

Il primato dell'efficienza tecnologica, la velocità come unica forma del tempo, la concretezza come dimensione unilaterale, proclamata e fragile, la corporeità assolutizzata e oggettivata, l'inaridimento della memoria e la fine delle narrazioni rischiano di relegare la poesia a una funzione ornamentale e consolatoria, quando non francamente servile e cortigiana.

Ma, nonostante questo sfavorevole panorama di ingabbiamento sociale, la parola poetica conserva tutte le sue potenzialità espressive, le sue capacità mercuriali di imprendibilità e incoercibilità all'interno di schemi rigidi e di codici precostituiti.

La poesia è parola libera, è terra, acqua, vento, fuoco; è mare calmo, onda indomabile, marea possente; è ruscello gentile e fiume in piena; è aurora gioiosa e notte tempestosa.

La poesia è parola giusta, che nel suo generarsi e nel suo offrirsi conserva l'unicità della sua misura e l'impossibilità di essere piegata, se non illusoriamente, alle manipolazioni dei poteri altri.

La poesia è parola dura, che sfida la sfera della verità. È pietra che contunde, chiama, depreca, ferisce.

La poesia è lo spazio di espressione e rappresentazione dell'energia atomica delle emozioni e del magnetismo vitale degli affetti. È uno degli spazi dove emozioni ed affetti prendono forma, divengono identificabili e quindi osservabili con la distanza e il rispetto necessari.

Si tratta della possibilità donata all'uomo per vie misterio-

se e divine di dare sostanza a qualcosa di immateriale, di aereo, di angelico, si potrebbe dire, pensando a R.M. Rilke. Un atto creativo quindi, che sfiorando il nulla e l'assenza, dà corpo e volto a qualcosa di percepibile e intellegibile, a qualcosa di trasferibile e quindi di comunicabile.

Parliamo di una poesia che non esaurisce la sua funzione nel suo solo farsi, nello spazio solipsistico e concluso della sua conformazione e dei suoi codici estetici.

Pensiamo ad una poesia che tende sempre ad incontrare l'altro, anche un solo altro, e che proprio nell'incontro e nella riproduzione della scintilla e della meraviglia che l'ha originata acquista quantità formale (come dice Derrida) e sostanziale (aggiungiamo noi) per essere sé stessa.

Con Sartre pensiamo ad una poesia dell'interazione e della comunione fra gli uomini che in tal modo, anche in tal modo, si presentano come l'epifania del divino in terra (ancora Sartre).

Ma ritorniamo alle emozioni e agli affetti, che si sono volutamente presentati in forma distinta e sotto una metafora attinente alla fisica della materia che ne illumina la forza inarrestabile e la capacità unificante proprie dei fenomeni vitali.

Sono le emozioni a strutturare l'essere nel mondo della persona, dal momento in cui vi è gettata, per usare il linguaggio della fenomenologia antropo-relazionale, fino al momento della piena acquisizione dell'essere nel mondo, alla pienezza dell'esserci.

Sono le emozioni, con la loro natura dinamica, esplosiva, infiammante, a creare e ricreare sensibilità, percezioni, attese, gioie e dolori. In un tempo non finito che dalla prima ricezione dello sguardo della madre giunge senza soluzione di continuità al confronto con la prossimità della morte, lungo un percorso, che incessantemente propone e ripete movimenti interiori a totale risonanza corporea, e che altro non è se non il divenire della vita, lo scorrere delle età della persona umana.

L'emozione, dunque, come *emotus*, come salto, come scintilla, come alterazione di stato, come alternativa alla calma piatta. Come attimo capace di condensare la possibilità umana di concepire l'eternità e quindi di includerla nel tempo vissuto dell'esperienza.

L'emozione, infine, come testimonianza e manifestazione

della proprietà della umana presenza di superare i confini della propria figura e delle proprie ombre e di estendere il suo esperire e il suo dominio nell'universo-mondo, con tutti gli oggetti che lo abitano e lo arricchiscono.

La capacità di provare emozioni è parte insostituibile della forma della vita del genere umano; sicuramente non è una sua esclusiva, e questo non può che arricchire il suo transito su questo mondo.

Non può essere il linguaggio dell'attualità e della vita quotidiana, nutrito dal discorso della sopravvivenza, della ragione utilitaristica, della logica della conservazione, ad esprimere la forma della vita.

Alla voce della poesia spetta questo compito, con la sua capacità di mettere in versi lo stupore e la meraviglia, di evocare il passato, di disvelare il presente e di anticipare il futuro.

Proviamo ad immettere uno stacco nello scorrere ansimante di queste note. Alcuni versi tratti dalla raccolta *Nel tempo del privato – Diario in forma di poesie e inversi frammenti* (6), il cui autore coincide e non per caso ma per destino con uno degli autori di questo testo:

(6) A. Guarnieri (1997/1999), *Nel tempo del privato – Diario in forma di poesie e inversi frammenti*, Caroggio Editore, Arenzano, 2000.

Rinascita (30/1/98)

Nell'aiuola del carbonaio
é fiorita la prima calla.
(Angelo Guarnieri).

Erica

Mi sono innamorato di un'erica fiorita.
Apice violetto di un'estate estenuata.
Frutto d'innocenza, spasimo di vita.
(Angelo Guarnieri)

E gli affetti? Sono sicuramente il contenuto più frequentato e celebrato del discorso della poesia. Così come sono la sostanza più essenziale della vita.

Incontriamo l'amore, l'odio, la tristezza, la gioia, la malinconia, la felicità, il dolore, l'esaltazione, l'isolamento, la

pienezza, il vuoto, la convinzione, la preoccupazione, l'incertezza, la sicurezza, lo spaesamento, l'appartenenza, l'esclusione, l'amicizia, la solitudine, la fiducia, la perplessità, e tanti altri sentimenti che in vari modi e in molteplici intrecci strutturano nel tempo l'identità personale, la disponibilità all'incontro con gli altri, l'essere nel mondo e l'essere con gli altri.

Sono gli affetti che sincronicamente e diacronicamente costituiscono la misura della presenza della persona nel tempo vissuto e si declinano in grovigli mobili a delineare il sapore e il senso del procedere della vita. Per ogni persona con la sua singolarità e con la sua universalità.

La poesia è anche tutto questo, è nutrita da tutto questo, è specchio registrante e riflettente di tutto questo.

Affetto, abbiamo detto, nel suo significato di colpito, da *afficere*: colpire; colpito e s-colpito nella carne viva del corpo e della mente e quindi sentito; sentimento che si insinua e permane nell'organo senziente che è la persona umana. Permane e diviene, e si dispone al cambiamento lentamente o repentinamente, secondo leggi prevedibili o misteriose, per addizione, sottrazione o moltiplicazione.

E così abbiamo la stabilità o l'instabilità degli affetti, la flessibilità o la rigidità, la costanza o la fragilità. Degli affetti e delle personalità che plasmano.

La combinazione degli affetti dalla nascita alla morte, con la loro genesi dettata dal destino e dalla feroce e meravigliosa casualità della loro distribuzione, determina l'ordine e il disordine della presenza nel mondo di ogni persona.

Determina la facilità o la difficoltà del vivere, la felicità o la problematicità del condividere con gli altri lo spazio dell'esistere, la solidità o la vulnerabilità nel confronto con gli eventi della vita.

Il posizionamento, di favore o di svantaggio, di fronte alla commedia e alla tragedia che insieme, e in modo intercambiabile, è la vita. E questo vale per tutti.

Quindi dalla proposizione e dalla dislocazione degli affetti, insieme con l'esposizione ineludibile alle esplosioni emotive, deriva l'organizzazione dell'assetto mentale della persona che può inclinare alla salute e al benessere oppure alla sofferenza e alla malattia.

La poesia con le sue parole e con il suo discorso è spazio

creativo elettivo per dare forma e rendere comunicabile questo insieme di ordine e disordine. E sicuramente canta più forte e rende più urgente il suo messaggio laddove si affermano le punte più aspre del mistero del vivere, più spesso nel campo del dolore, meno spesso, ma non meno significativamente, nel campo della gioia.

Al di là di ogni riduzionismo banalizzante, nell'architettura generale del discorso poetico, è sicuramente pregnante l'accostamento fra creatività poetica e disordine psichico, fra la genialità necessaria alla creazione poetica e la materia della poesia.

Sappia o no il poeta che la sua opera si genera, cresce e matura nel suo intimo, ovvero creda di esprimere volontariamente una propria invenzione, il fatto non cambia: la sua opera cresce da lui, comportandosi come un figlio verso la madre. La psicologia della creatività è propriamente femminile, poiché l'opera creativa erompe da profondità inconscie, cioè proprio dal regno delle Madri. Se la creatività predomina, predomina anche l'inconscio come forza formatrice della vita e del destino, contro la volontà conscia; e la coscienza, spesso impotente testimone degli eventi, è trascinata dalla potenza di una corrente sotterranea.

L'opera che si sviluppa è il destino del poeta e ne determina la psicologia.

Non è Goethe che fa il Faust, è la componente psichica "Faust" che fa Goethe (7).

(7) C.G. Jung (1930), «Psicologia e Poesia», Opere, vol. 10, Bollati, Torino, 1985, pp.375-376.

E in questo appare illuminante il pensiero di George Steiner che ci consegna questa affermazione tratta dal Fedro di Platone: «Nessun uomo può accedere alle porte della poesia senza la follia delle Muse» (8).

(8) G. Steiner, *Grammatiche della creazione*, Garzanti Libri, Milano, 2003.

Se, introducendo un'immagine del nostro abusato linguaggio quotidiano, pensiamo l'intreccio di emozioni e affetti, di cui è fatta la persona nell'anima e nel corpo, come una rete tridimensionale in cui i nodi sono i sensori e i relais delle emozioni e i fili di collegamento sono gli affetti, i sentimenti, possiamo capire come sia complesso e complicato avere costantemente un equilibrato e armonico funzionamento del sistema. Tutto sommato sarebbe anche in contrasto con la natura stessa delle emozioni e dei sentimenti, che come la vita, poco si adattano alla stasi e alla stagnazione e non rispettano norma e perfezione.

Ci saranno sensori emotivi che riceveranno un sovraccarico di stimolazione, altri che saranno sottostimolati; alcuni che riceveranno ripetute sollecitazioni, altri inattivi. E poi ci saranno tratti della rete che tenderanno a funzionare elettivamente e stabilmente per certi raggruppamenti di affetti e tratti che rimarranno inoperosi. Quindi una rete che, modulandosi sui fatti della vita, è esposta continuamente a parossismi, stimolazioni eccessive o inadeguate, sbilanciamenti, squilibri.

E allora proviamo a pensare un funzionamento della rete oscillante nella ricerca di un equilibrio a volte impossibile, facile al deragliamento e alla polarizzazione dell'energia e del calore, con la probabilità alta di fenomeni dispersivi. E quando subentrano arresti e intoppi nel fluire dell'energia, e la rete entra in stato di disequilibrio stabile, i sensori e i fili proiettano all'esterno con evidenza, tramite la mediazione corporea, la loro sofferenza, l'andamento caotico della loro funzionalità.

E allora il male di vivere si manifesta e presenta i suoi volti più estremi.

Ma da esso il discorso poetico può trarre il suo calore più intenso e il suo più vivido colore.

E sono proprio ancora i versi di Alda Merini, che ha praticato la grande poesia e ha conosciuto il male di vivere, a confidarci e suggerirci il segreto per tentare di percorrere il difficile confronto con il groviglio delle emozioni e degli affetti che, in altre parole, è il profilo dell'anima:

Modulare

un attento confine con le cose
ov'io possa con esse colloquiare
difesa sempre da incipiente caos.

(Alda Merini, *Fiore di poesia*) (9)

(9) A. Merini (1951/1997), *Fiore di poesia*, Einaudi, Torino, 1998.

E ancora nei versi di Alda Merini esempi di dolore recente per la perdita di un amico, di dolore antico incastonato nell'anima per le vicende della vita e di ebbrezza euforica per la gioia che sembra trionfare sul male:

A Vanni ultimo fiore

La mia paradossale vicenda,
quello che non finisce,
è che, dopo aver
strappato dal cuore
l'ultimo fiore,
ne ho visti fiorire altri.
È possibile che la morte
non sia caduta sull'universo,
a che un diluvio di lacrime
non mi abbia devastato?
Ormai io ti odio.
E non so più
a chi dare la colpa
di questa lontananza.
Dovevi almeno avvertirmi.
Dovevi darmi l'ultimo addio.

(10) A. Merini (2003), *op. cit.*

(Alda Merini, *Dopo tutto anche tu*) (10)

Quando l'angoscia

Quando l'angoscia spande il suo colore
dentro l'anima buia
come una pennellata di vendetta,
sento il germoglio dell'antica fame
farsi timido e grigio
e morire la luce del domani.

(11) A. Merini (1998), *op. cit.*

(Alda Merini, *Fiore di poesia*) (11)

Io sono certa

Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima,
il silenzio l'ho tenuto chiuso per anni nella gola
come una trappola da sacrificio,
è quindi venuto il momento di cantare,
esequie al passato.

(12) A. Merini, *Vuoto d'amore*, Einaudi, Torino, 1991.

(Alda Merini, *Vuoto d'amore*) (12)

Alla poesia spetta un'altra funzione: la ricostruzione delle vicissitudini degli affetti e delle emozioni. Il dispiegamento del filo della singolarità delle storie personali. La ballata della vita, «ballata non pagata», avrebbe detto Alda Merini, non esigibile perché si dà come viene e nessuno è colpevole e «nessuno può vergognarsene», come ci ha insegnato Freud.

Ma anche ritrovamento, enucleazione della «passione per la vita», come ci insegna Jung, ponte fra passato da salvare e futuro da costruire infaticabilmente nella relazione, nell'incontro con chi si assume il compito della cura perché si prende cura degli altri, del mondo, dei sofferenti e dei soddisfatti, nell'immanenza insopprimibile del senso del limite e nel rischio continuo dell'insignificanza.

E qui ancora i versi di uno di noi, che prova a declinare la complessità che ogni vita e ogni incontro autentico ci consegna.

La bicicletta di Franco

Era morta mia madre.
E mio padre qualche anno addietro.
Ma forse ero orfano fin dalla nascita. E solo.
C'era mia madre ed era tutto per me. Forse troppo.
Ed eravamo troppo soli.

Mi aveva lasciato una casa,
grande e piena delle sue ossessioni.
Dei suoi ricordi, traboccanti.
Dove ero, io non lo sapevo.
Non l'avevo mai saputo.

In quella casa mi perdevo.
Era così pieno ogni angolo
dei suoi profumi e delle sue parole.
Non riuscivo a staccarmene.
Risuonavano nelle mie orecchie senza requie.

Ma le notti erano dolci.
Non dormivo, anche quando la stanchezza mi sfiniva.
Le mie carni rimanevano protese

a cogliere in ogni alito di vento,
la sua presenza, il frusciare delle sue vesti.

I giorni erano duri. Senza sapore, senza amore.
Io lo cercavo, lo cercavo, lo cercavo.
Le cose del mondo a volte si offrivano a me.
Ed io ne prendevo bramoso.
Ma tra le mie mani svanivano, effimeri fantasmi.

Solo una bicicletta mi dava briciole di gioia.
Antica, fuori moda; funzionava come me.
Si guastava sempre, ed io correvo ad aggiustarla.
Goffo annaspavo perché sopravvivesse.
Dovevamo stare insieme, insieme leccarci le ferite.

Me l'aveva comprata mia madre.
Con tante altre cose che, però, non avevo saputo tenere.
Era azzurra; ora ingrigita dal tempo,
aveva il colore del cielo della mia terra
quando, incerto, rincorre l'estate.

Anch'io ripensavo le mie estati,
al mare con i calzoncini troppo grandi,
per un bambino grasso che fingeva di crescere.
Mio padre e mia madre erano con me.
Non sempre, mi sembrava, con tutta la loro testa.

Troppo grandi le loro paure, i loro affanni.
Io non capivo e chiedevo, sempre di più.
Fino a quando ci perdemmo, un po' tutti.
Io ne morii un po' per volta, nell'anima.
Mio padre prima e mia madre dopo ne morirono in tutto.

Con la mia bicicletta ora percorro le vie del mondo.
Mi immergo nel mio sudore.
Aspiro le mie lacrime e il succo delle stagioni.
Mi muovo libero dalle leggi del tempo.
E mia madre è sempre con me a dirmi:
io ti ho voluto bene, Franco.

(13) A. Guarnieri, *op. cit.*

(Angelo Guarnieri) (13)

Una digressione spazio-temporale a questo punto si rende necessaria. Due storie, contigue e parallele, vissute dagli psichiatri che, per dirla con la Merini, «farneticano “un giorno che non verrà mai perché il giorno del poeta, tanto simile alla follia, non troverà il suo riscontro nell’etica moderna”».

La prima storia inizia a Genova circa venti anni fa ed ha per protagonisti gli operatori dei Servizi per la Salute Mentale della città e le persone sofferenti nell’anima che in essi venivano accolti. Trae beneficio del clima complessivo alimentato dalla sperimentazione della chiusura dei due grandi manicomi della Provincia, da una certa fiducia collettivamente vissuta, dalla speranza progettuale, figlia dell’indignazione culturale contro l’esclusione, la marginalità, la violenza, la povertà.

E anche se questa storia riguarda direttamente solo uno degli autori, una lunga, amichevole e fruttuosa consuetudine di scambio e di dono ha fatto sì che sia divenuta nel tempo patrimonio di entrambi, umano e scientifico, parte di una rete solidale e necessaria, tesasi e allargatasi poi da Bergamo a Caltagirone, da Termoli a Prato, da Matera a Genova e su, fino a Ginevra, nelle rigorose stanze dell’Organizzazione Mondiale della Sanità.

Tutto è cominciato con la parola; un’avventura gioiosa, iniziata nel campo della salute mentale, che interrogando ed elaborando la parola poetica è partita proprio dalla parola che si smarrisce e dalla parola che si ritrova.

E infatti dopo due anni di lavoro individuale e collettivo, in cui i pazienti in contatto con i Centri per la salute mentale di Genova furono invitati a produrre testi poetici, venne pubblicata una raccolta di poesie il cui titolo fu *Parola smarrita – Parola ritrovata*.

Il successo fu grande e la raccolta ricevette un’accoglienza benevola e un ascolto attento.

Naturalmente tutto questo generò un alone creativo assolutamente fecondo, che mettendo al centro della relazione di cura la parola, anche poetica, letteraria, teatrale, cinematografica, produsse effetti benefici non soltanto per le persone curate ma anche per le persone curanti.

La seconda storia riguarda uno spaccato esperienziale dell’altro autore di questo scritto.

Si andava (appunto) per viali alberati di manicomi, per oleandri, magnolie e aranceti, tra mani tese a chieder soldi e sigarette, tra assordanti ecolalie e urla mutaciche. Si osservava quell'umanità *da dietro le piante onnivore*. Si cercava di dare, e al contempo togliere senso, ai baci assurdi. Si lottava con pazienti, infermieri e medici schizofrenici per chiudere manicomi e provare a dare dignità di individuo a chi da 30-40 anni *godeva* dell'istituzione totale. Ci si imbatteva in energumeni che opponevano mille resistenze al rilascio dell'ostaggio, fonte di introiti, con le sue 8-12 ore di questua quotidiana. I viali (appunto profumati) venivano battuti con catatonica insistenza da personaggi che come orsi ammaestrati, una volta conclusa l'esibizione, tornavano nei fetidi recinti-cameroni, lasciavano il bottino ai secondini, incassavano le agognate *nazionali senza filtro* e si adagiavano su altrettanto fetidi materassi, che *casualmente* ad ogni sopralluogo risultavano sprovvisti di lenzuola «perché appena mandate in lavanderia».

Ci si imbatteva spesso in uomini-panchine, donne-albero, che con espressioni perplesse e corrucciate si opponevano al *ritorno a casa*... Quale casa, quale storia, quale geografia?

Abbarbicati agli alberi stracolmi d'arance (come a *vecchie cortecce della vita*) e tutt'uno con panchine arrugginite, come matti e anche come poeti, ci comunicavano:

Dopo tutto anche tu

Dopo tutto anche tu
che dovrei sentire nemico
e che perdono.
Sei soltanto un uomo
che cerca di capire
e di non capire nessuno.
La tua generosità
è falsa come la mia.
Nessuno di noi
è talmente buono da far sortir
miracoli dai versi.
Nessuno di noi

è talmente puro
da dimenticarli
per sempre.

(Alda Merini, *Dopo tutto anche tu*) (14)

(14) A. Merini (2003), *op. cit.*

E si cercava, infine, di ridare la parola, di *fare alfabetizzazione*, proponendo e ricostruendo non la Storia ma le storie del *prima*, non la Geografia ma le geografie locali, non la Cucina ma pietanze, odori e sapori cui tentare di riaganciare individui ai quali erano state strappate via storie, geografie, sapori, parole... poesie.

Proprio la poesia e le filastrocche dell'infanzia (del *prima*), rievocate e co-recitate con operatori capaci di interloquire nel dialetto caro ad ognuno, gradatamente rendevano quell'*ognuno* di nuovo un individuo... quello possibile.

In effetti non sapremo mai se abbiamo ottenuto percorsi di *individuazione*, ma vogliamo guardare con un certo rimpianto e una certa nostalgia a quegli anni e a quel laborioso impegno, oggi che sembrano inaridirsi le fonti degli scambi comunicativi a forte tensione relazionale centrati sulla parola, e che tentativi di *revisione della legge 180* premono minacciosi in quel minaccioso lupanare che è il parlamento italiano.

La parola che dice, la parola che narra, la parola che ordina, la parola che comprende e fa comprendere, la parola che urla, la parola che calma, la parola che canta, la parola che crea, la parola che si smarrisce, la parola che si ritrova.

La parola che permette agli uomini di parlarsi e di capirsi o, se ciò non accade, di identificare le ragioni delle incomprensioni; la parola che si dona e che è premessa e promessa di altri doni e di una infinita possibilità di scambi, che sono l'anima della vita associata e comunitaria.

La parola che si smarrisce, che si rinchiede nel recinto della identità frammentata, la parola che pur sopraffatta dall'angoscia lascia aperta la porta all'ascolto partecipe che possa tramutarsi in altre parole di comprensione, di aiuto, di riconoscimento e di avvio di un rinnovato cammino.

K. Kraus, all'inizio del secolo precedente, aveva detto a proposito dell'uso della parola nell'era tecnologica: «Gli uomini si parlano molto, ma non si capiscono».

Oggi, con il predominio sempre più invasivo e pervasivo della tecnologia nella vita degli uomini, che con strumenti mediatici e informatici occlude sempre più le infinite capacità linguistiche della specie umana, si potrebbe dire: «Gli uomini per evitare di parlarsi e non capirsi, non si parlano più».

Si può continuare a sperare che non accada – sarebbero *Gli ultimi giorni dell'umanità* – ma bisogna dare anima e sostanza alla speranza. (15)

(15) K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Adelphi, Milano, 1996.

Ma ritorniamo alla parola e all'importanza che evidenziamo, in questo scritto, al suo ruolo nella poesia e nelle relazioni di cura (anche se questa nostra riflessione non intende affatto contrapporre la parola alla cosa. In una visione metapsicologica e clinica aperta, la cosa non è mai completamente riducibile alla parola, o al segno, anche perché quando la cosa è segnata, apoditticamente, subisce uno snaturamento... in un'altra cosa).

Nell'opera *L'essenza del linguaggio* della fine degli anni '50 Heidegger cita i versi conclusivi della poesia di Stefan George che ha per titolo, appunto,

La Parola:

Così io appresi triste la rinuncia
nessuna cosa è (sia) dove la parola manca.

Sia nella variante assertiva dell'è, che in quella imperativa del *sia* vi è una evidente e costrittiva relazione tra la parola e la cosa. Ma subito dopo Heidegger ci dice che è possibile (forse necessario al punto in cui sono giunte oggi le cose) il «ritorno nel silenzio, della parola possibile a pronunciarsi» e ci spiega la «prossimità tra dire originario e suono della quiete» (16).

(16) M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1973.

Jung ci offre l'opportunità, quasi un contrappunto armonico, per chiosare:

«Ci si accorge o si capisce che le condizioni e realizzazioni interiori tendono verso un determinato obiettivo?» e la risposta è: «No, non ce se ne accorge per molto tempo». Solo quando si sono accumulate numerose esperienze interiori, si può vedere verso quale direzione esse si orien-

tino. Ma nemmeno allora si è sicuri, perché queste cose hanno un doppio aspetto. In un certo senso ciò che riaffiora dai tempi remoti ha la forza che spinge in avanti, ma che, al tempo stesso, si può riportare indietro, nel passato. È il caso, per esempio, dei malati di mente che in un certo qual modo subiscono l'attrazione di un vissuto antico, nel quale si ritirano, sentendolo come un punto di forza, quasi fosse una capacità particolare. Per esempio, inventando un linguaggio personale, utilizzando neologismi, si esprimono a un livello superiore, come per esempio Heidegger [...], e non si accorgono che si rinchiudono nelle «parole di potere»; nelle parole magiche dei primitivi. E così si diventa perdenti nella vita reale. Mentre, qualcun altro, al contrario, sente la necessità di andare avanti e di trasferire questi lontani vissuti nella vita reale” (17).

(17) C.G. Jung (2001), *op. cit.*, p. 19.

Una parola fondante quindi, essenza della persona umana, come l'essere rispetto al nulla in continuità creativa con il silenzio e la quiete; originaria e quindi continuamente ricreabile.

E questo è anche il messaggio della lezione di Basaglia, che ci indica la strada affinché lo smarrirsi della parola delle persone sofferenti nella psiche non diventi mai esclusione definitiva e disperata dai linguaggi degli altri, dei simili. Questo è anche il discorso della poesia e dei poeti, che come dice Grass sappiano stare al centro della società. Ci avverte Quasimodo: poetare è la cosa giusta da fare tra gli uomini.

È compito della poesia e del poeta, carne viva e anima del suo tempo, salvare la nobiltà delle parole dalla banalizzazione e dalla corruzione, conservarne la fondamentale capacità di spiegare, disvelare e arricchire di senso il mistero e il mestiere del vivere.

Il poeta inglese W. Auden, nel 1971, nella fase conclusiva della sua vita, così si espresse sul senso della poesia nel mondo contemporaneo: «Le poesie non hanno salvato nemmeno un ebreo da Auschwitz, né hanno cambiato un solo fatto della guerra. Come poeta c'è un solo dovere politico, quello di difendere la propria lingua dalla corruzione. E la cosa è particolarmente seria adesso. Quando il linguaggio è corrotto, la gente perde fede in quel che sente, e ciò conduce alla violenza».

Riportando la lezione di Auden nel campo delle relazioni di cura non possiamo non vedere la reciprocità fra la corruzione del linguaggio, che passa attraverso il non ascolto del dolore dell'altro, la riduzione a sintomo o a cosa della sua sofferenza, la paura del confronto e l'evitamento del rischio che comporta, la banalizzazione o la nullificazione della vicenda umana, e l'accrescimento della violenza, che si esprime nel silenziamento dell'altro, nella repressione dei suoi bisogni e dei suoi desideri, nel primato dei rapporti di potere sui rapporti di collaborazione, compresi i rischi e la ricchezza che questi ultimi comportano.

Per concludere ci soffermeremo rapidamente su due aspetti importanti attinenti la triade poesia, parole, anima. Nel corso dell'esplorazione intorno alle tre parole, non certo sistematica e definita ma aperta e interrogativa, abbiamo spesso usato i termini anima e persona. Al di là delle significazioni di marca junghiana, che qui volutamente omettiamo, ci troviamo di fronte a due parole che sempre più si stanno affermando non solo nel lessico quotidiano della comunicazione umana ma anche nel campo più specifico delle scienze umane, mediche e psicologiche, e nelle professioni della cura.

Per quanto riguarda più peculiarmente l'insieme composito delle scienze psicologiche sempre più si parla di centralità della persona, che si pone come superamento del concetto di individuo oggetto dello studio e delle attività di cura e rivendica un suo spazio di soggettività attiva e interattiva. Anche da questa nuova collocazione del soggetto-persona nel campo della ricerca e della scienza, e nelle pratiche della cura deriva il proiettarsi sulla scena, certo non nuovo nella storia dell'uomo ma ugualmente rappresentante di una svolta, della necessità dell'anima come componente costitutiva fondamentale della persona, accanto al corpo e alla mente. È l'apertura di un discorso che richiederà, in questa fase di passaggio epocale, molte domande, molte ricerche, molto lavoro e molta etica.

Per ora ci limitiamo a porre il problema dell'anima della persona, senza alcuna sottomissione a concezioni religiose o spiritualistiche e senza alcuna soggezione a unilaterali e spesso malintese ipotesi materialiste.

Accanto all'anima del mondo, all'anima delle città, all'anima dell'arte, abbiamo l'anima della persona, come spazio incompressibile della condizione umana in relazione con il mondo, i suoi altri abitanti e i suoi oggetti, e come misura (armonia) della congiunzione fra il finito del tempo della vita e degli attimi che lo compongono e l'infinito del tempo dell'universo.

Questa apertura d'altra parte pone, insieme a tante altre urgenze, la necessità che la scienza sia collocata sempre in una prospettiva umanistica e che ad essa siano orientati i servizi per la cura e le relazioni che essi si propongono di offrire a chi soffrendo ne ha bisogno.

Anche la collocazione della persona nel mondo e negli incroci relazionali che la vita propone acquista nuove dimensioni, nuove coloriture e nuove priorità, come splendidamente espresso nell'ultima poesia scritta da R. Carver, poco prima di morire e consapevole di avere intrapreso *Il nuovo sentiero per la cascata* (18).

Due poesie ancora, avviandoci a concludere: la prima di uno di noi, dal titolo programmatico, la seconda già annunciata di R. Carver.

(18) R. Carver, *Il nuovo sentiero per la cascata. Poesie*, Minimum fax, Roma, 1997.

Umanesimo scientifico

"I nostri pazienti bisogna amarli".

Diceva un vecchio professore di psichiatria.

E non parlava, il professore, dell'amore
che accende le stelle all'annuncio della sera;
né dell'amore che cerca indizi fra le pietre
dei sentieri di montagna, mentre soccombe
allo strapotere dei profumi e dei colori.

Né a quello specialissimo straniamento
che aggruma in sol cosa membra, pelle e ossa,
e infuoca il vagolante frammento di felicità,
dote, per ciascuno, di futuro, ancora, eredità.

"Bisogna amarli così, i pazienti, di umanità".

Quell'essenza di prossimità che, dallo sguardo della pena,
diretta giunge alla parte libera e legante
della nostra proteiforme interiorità.

E mani che toccano, occhi che cercano,
bocche che chiedono, sogni che sognano,

non sono morta materia inerte da manipolare
sui tabulari delle ragioni soppesanti:
sono alito di creazione, grido di vitalità.

(19) A. Guarnieri (1997/1999),
op. cit.

(Angelo Guarnieri) (19)

Ultimo frammento

E hai ottenuto quello che
volevi da questa vita? Nonostante tutto.

Sì.

E cos'è che volevi?

Sentirmi chiamare amato, sentirmi
amato sulla terra.

(20) R. Carver, *op. cit.*

(Raymond Carver) (20)

Ancora Jung ci illumina (e forse ci provoca):

Così l'esigenza psichica della collettività si adempie nell'opera del poeta, che di fatto significa per lui veramente più del suo destino personale, ne sia egli conscio o no. Egli è uno strumento nel senso più profondo del termine e perciò sottoposto alla sua opera, della quale non ci dovremmo aspettare un'interpretazione da parte sua. Egli ha compiuto, esprimendola, la sua più alta possibilità e deve lasciare l'interpretazione della sua opera agli altri e all'avvenire. [...] Perciò quello che concerne personalmente il poeta è soltanto vantaggio o impedimento, ma non risulta essenziale per la sua arte. La sua biografia personale può essere quella di un pedante, di un brav'uomo, di un nevrotico, di un folle o di un criminale; può essere interessante e insopportabile, ma è sempre irrilevante dal punto di vista dell'arte (21).

(21) C.G. Jung (1930), *op. cit.*, pp.377-378.

E la Merini (non possiamo non lasciarle le ultime parole), a domanda risponde:

Guarnieri: «E che cos'è allora per Lei la felicità?»

Merini: «La pazzia: io credo che si identifichi molto... Si avvicina perché il pazzo ad un certo punto smette di sperare, di crescere, e crede solo in se stesso. E si accorge che, forse come il poeta, è la cosa più bella che Dio abbia creato» (22).
E quando uno di noi (lo psichiatra-poeta) le comunicava (seduttivo) le difficoltà a scrivere della loro amicizia nel

(22) A. Merini (2003), *op. cit.*

libricino di poesie – dettate, lei non poteva che rispondere col perentorio e fatidico: «scriva!», dettandogli quello che secondo lei sarebbe stato opportuno che lui scrivesse del loro rapporto, facendolo apparire come farina del sacco dello psichiatra-poeta.

E quindi, in un gioco di identificazioni e di consapevoli scissioni, lasciamo il Lettore di questo scritto facendo parlare la contumace Merini, in una piacevole sensazione di con-fusione che è propria della poesia.

I miei rapporti con Alda Merini sono stati piacevoli e complessi.

Alda Merini ragiona qualche volta sul suo passato e spesso non riesce a cogliere il presente e a immaginare il futuro con serenità. Ma è chiaro che nel suo contesto attuale questa confusione, spesso felice, è giustificata. Parlare di poesia con Alda Merini non è facile.

Si crede naturalmente una poetessa assoluta, irripetibile e non vuole concorrenti.

Per quello che mi riguarda ho cercato di tenderle una mano di amicizia e so che mi vuole bene.

Ma so che mi ha anche guardato con diffidenza pensando che io volessi offrirle un panorama più tenue dei vecchi manicomi.

Alda Merini crede nel suo orco interiore e un poco lo ama.

Quindi a volte sembra non capire il mio gesto di umanità. Forse non vuole uscire dal suo nascondiglio.

Ma d'altra parte anche Maria Corti diceva che i manicomi bisogna viverli, non parlarne [...] (23).

(23) *Ibidem*.

Cammino su sabbia lavica

Maurizio Franco

Cammino su sabbia lavica, il bordone in una mano, il mare è solo un ricordo, un rumore confuso di vento. Cammino sulle ceneri del mio disastro, sull'esplosione del vulcano sotto cui ho troppo a lungo vissuto. Era la mia energia, il mio signore da temere e venerare. Qualcosa dev'essergli andato storto, qualcosa lo ha offeso. Andiamo io, e questo bambino, che non è il mio, ma comunque mi spetta di dovere, come lascito di responsabilità futura, verso Anubi, che soppeserà cuore ed anima e deciderà della nostre sorte.

Il bambino davanti a me gattona e sprofonda nella sabbia. La sua pelle bianca comincia a scuirsi di sole e di polvere sottile e nera. Non si lamenta, anzi mi guida senza voltarsi mai. Lungo questo sentiero verso l'abisso, verso Anubi che là, dietro alla svolta di una roccia verticale acuminata, ci aspetta a giudizio. Vita durissima, dopo l'errore, dopo la distrazione che ha intestardito scotta e vela e non ha ceduto alla raffica. Sono finito in acqua e il freddo si è impossessato di me. Non credevo ai veri cambiamenti, coltivavo il segreto orgoglio, che sole e vento non mi avrebbero mai realmente cambiato. È l'idea che può avere, senza saperlo, l'infante che a quattro zampe caracolla davanti a me. Il tempo per lui è il qui e l'ora in cui immergersi dimentico di sé, è il tempo del gioco in cui entrare a far parte senza alcuna distanza, puro piacere d'essere. Lui ne ha diritto, e chi glielo toglie è un mostro. È lui la mia guida, non io, né tantomeno lui è mio fardello. È lui invece a trascinare me ad incitarmi a proseguire il

cammino, a chiedermi di non mostrar paura nel momento estremo. Lui sprofonda ma procede imperterrito. Attorno solo terra e cenere e questi alti muri di roccia, che impediscono lo sguardo. Oltre ci sarebbe solo un ordinato susseguirsi di onde di sabbia nera.

Questo bambino è la sola realtà a cui credo. Non vedo i suoi occhi ora, tanto è intento a saggiare la solidità del suo procedere. Affonda le dita nella sabbia calda, la testa ricciuta si solleva per protendersi oltre come annusasse l'aria e volesse trovare sentore di tracce, ma qui non è passato nessuno. Lui non si scoraggia sa di essere più forte della morte. Gli occhi dei bambini travolti dall'orrore della guerra, hanno visto tutto ma sono incapaci di noia, basta il fresco fruscio di un eucalipto, la carezza di una rosa, il guizzare di un pesce.

Non hanno più mani solo moncherini, lisci e cuciti come insaccati, guardano la loro menomazione con occhi vivi e consapevoli. Hanno pianto di dolore e di paura al rumore dell'esplosione, sulla barella che li ha portati di corsa tra braccia piene di cure ma comunque estranee, quegli occhi sono pieni di tristezza, ma è come il grigio da cui risalta l'azzurro o il verde o i lampi gialli di certe pupille scure di chi vuol vivere contro tutto e tutti. Deve esserci per forza tristezza, se questa è la realtà, se al mondo ci sono ancora persone che si addormentano in pace con se stessi dopo una tranquilla giornata di morte, di mine di armi abilmente congegnate per tradire ogni fiducia, per rendere la realtà un mondo di cenere e sassi.

I bambini, non si lasciano travolgere con quei moncherini comandano abilmente i loro aquiloni e li portano in battaglia. Dalla cenere oltre il profilo aguzzo delle rocce spunta un rosso papavero. Il bambino si ferma e punta il dito.

Dove l'altro è

Nicole Janigro

E beati sono quelli le cui passioni e il cui senno sono così ben mescolati da non essere come un piffero su cui il dito della Fortuna suona la nota che più le piace.

(W. Shakespeare, Amleto)

I giorni sono sempre un pieno di parole: pronunciate e scambiate, preparate e spostate, risvegliate e ricreate. La stanza d'analisi una cassa di risonanza del potere della parola, quella che fa bene, quella che ha fatto male, del piacere della parola-sostanza che si dà dove l'altro è. La parola analitica non produce versi, eppure è poetica nella sua possibilità di suggerire e provocare, comprendere e sentire. *Fare poesia* è l'espressione che Sabina Spielrein usa nel suo scambio epistolare con Jung: allude a qualcosa che non può essere del tutto detto, che può esistere per accenni, ma che evoca, per entrambi, qualcosa che di sé e dell'altro hanno conosciuto solo *in poesia*.

Sono le *Conversazioni al confine del sogno* quelle che affrontano il rapporto tra poesia e psicoanalisi (1), oggi è Thomas H. Ogden la figura guida per chi crede in una clinica attenta alla *musica di ciò che accade* nella relazione analitica. Ogden (allievo di Searles) cerca la forma che possa rendere – non riprodurre – l'irriducibile, l'unicum dell'incontro intersoggettivo che accade in ogni seduta, qualcosa che il tradizionale linguaggio psicoanalitico, costretto alla logica dell'interpretazione, non riesce a esprimere. Spesso è la poesia a riuscire nell'impresa di

(1) T. H. Ogden (2001), *Conversazioni al confine del sogno*, Astrolabio, Roma, 2003.

tradurre la ricchezza e la complessità, a esprimere il mistero di quella particolare situazione umana (2).

(2) *Ibidem*, p. 50.

Leggere poesie e racconti è un metodo per farsi l'orecchio, una pratica che prepara alla pratica dell'ascolto. E così, nei gruppi di supervisione condotti da Ogden si leggono testi di clinica, poesie e romanzi a voce alta (con alcuni colleghi stiamo facendo un'esperienza simile leggendo a voce alta le sue pagine sull'argomento). Perché le modalità del linguaggio, i suoi ritmi e le sue associazioni, le sue tonalità e assonanze, i suoi acuti e le sue *stecche* sono il mezzo di comunicazione delle due menti al lavoro. Ma, suggerisce Ogden, se riusciamo ad ascoltare diversamente, potremo anche riuscire a leggere altrimenti i classici. In due testi illuminanti ci insegna a penetrare più a fondo nel facile Winnicott e nel difficile Bion.

Il primo scrive in modo apparentemente molto semplice, i suoi testi, in molti casi stesure di conferenze, sono però sfuggenti, enigmatici. Winnicott introduce argomenti che poi lascia cadere, procede per insight, ha un andamento musicale, poetico, in certi momenti salta di palo in frasca: «scrive come parlano i “suoi” bambini? La sua è “poesia in prosa”» (3).

(3) *Ibidem*, p. 117-134.

Bion, che nel suo linguaggio immette l'emergenza dell'esperienza, «include un'oscillazione tra chiarimento dei punti oscuri e oscuramento dei punti chiari in un ciclo ermeneutico progressivo» (4). Apprendere da Bion è stare nel differente, qualcosa di simile alle atmosfere che troviamo in *Alice nel paese delle meraviglie*. Ogden, tra l'altro, non prende in esame i due testi autobiografici (5) dove Bion torce la sua scrittura in modo ancora più netto alla ricerca di un testo originale capace di tenere insieme la dimensione storica, quella autobiografica e quella onirica, una costruzione di parole che a tratti diventa quasi un inafferrabile verso. Ed è con le parole dell'Amleto di Shakespeare «Ninfa, che le tue orazioni siano a ricordo di tutti i miei peccati» – alla fine di quella scena memorabile in cui il padre non riesce ad andare incontro alla figlia, a prenderla in braccio, perché quando lei è nata lui ha perso la moglie – che Bion nomina il suo trauma e chiede perdono della sua crudeltà: «Insegnare psicoanalisi è un affare paradossale: qualcuno che si suppone sappia insegna a

(4) T. H. Ogden (2005), «Leggere Bion», in *L'arte della psicoanalisi. Sognare sogni non sognati*, Raffaello Cortina, Milano, 2008, p. 97-115.

(5) W.R. Bion (1982), *La lunga attesa. Autobiografia 1897-1919*, Astrolabio, Roma, 1986 e W.R. Bion (1985), *A ricordo di tutti i miei peccati*. Seconda parte di un'autobiografia, Astrolabio, Roma, 2001. Questi due testi pongono implicitamente il tema della creatività, che nei suoi scritti teorici Bion affronta con un altro linguaggio, e sono anche un tentativo originale di rendere, insieme opere e vita.

(6) T.H. Ogden (2009), «Sull'insegnare la psicoanalisi», in *Riscoprire la psicoanalisi. Pensare e sognare, imparare e dimenticare*, Cis Ed., Milano, 2009, p. 79-109.

qualcuno che desidera sapere che cosa significa non sapere» (6). Nell'epoca della tecnica la clinica indica la possibilità di una pratica artigianale e artistica che, come la vita, costringe all'ecclettica. E anche se Ogden non cita Jung credono entrambi che per sognare sia necessario pensare poeticamente:

Poiché è caratteristica della psiche non soltanto di essere matrice e fonte di ogni attività umana, ma anche di esprimersi in tutte le forme e le attività dello spirito, pure a noi risulta impossibile cogliere e comprendere l'essenza della psiche in sé e per sé, ma ci è consentito di coglierla solo nella molteplicità delle sue manifestazioni. Per questo motivo lo psicologo si vede costretto a prendere familiarità con diversi campi della ricerca e ad abbandonare a tale scopo la cittadella ben fortificata dello specialista, certo non per presunzione o sfacciataggine, ma per amore di conoscenza, alla ricerca della verità. Non riuscirà a catturare la psiche né nel chiuso del laboratorio né nello studio del medico, ma dovrà seguirne le tracce in tutti quei campi che pure possono anche risultargli estranei ove essa si manifesta (7).

(7) C. G. Jung (1930), «Psicologia e poesia», *Opere*, vol.10/1, Bollati Boringhieri, Torino, p. 358.

Ma perché da voi le persone vanno in analisi, mi chiede l'amica dell'est che abita in un paese dove la psicologia è ancora solo psichiatria. Non avrei mai pensato che quella persona fosse in analisi, si stupisce l'amico legato all'idea che un percorso personale possa recare danni alla propria creatività. Mi vergogno di essere qui a parlare delle mie minuzie, mentre in gran parte del mondo i problemi sono ben altri, ripetono in coro pazienti che spesso si sentono come clienti che dovranno essere soddisfatti o rimborsati. Sono i romanzi americani a comunicare l'atmosfera decadente di un occidente arrivato alla fine impero. Sono gli scrittori che continuano a elaborare il lutto, a trasformare il day after dell'undici settembre in un presente storico sospeso in attesa del Crollo e della Grande Depressione (8). Sono loro a descrivere le fattezze antropomorfe della creatura New York come di «un casino, come lo era la Parigi di Courbet. È squallida e maleodorante; è nociva. Puzza di mortalità». E sulle orme di Courbet, che durante la Comune aveva salvato i musei dai saccheggi, cercano l'imperituro là dove «è la madre che non morirà mai», la

(8) Siri Hustvedt (2008), *Elegia per un americano*, tr. it G. Guerzoni, Einaudi, Torino, 2009.

Hall del Metropolitan che accoglie i visitatori alla ricerca di senso. Perché è la scultura di Rodin che non invecchierà, è lo squalo di Hirst che permette di allucinare la morte in un essere vivente. E, nelle gallerie d'arte contemporanea, vuote prima della prossima mostra, si soffermano a immaginare l'arte che sarà (9).

I protagonisti, che spesso sono pazienti e terapeuti, avvicinano alla stanza d'analisi dove l'incontro di due soggetti nel qui e ora, in uno spazio tempo essenziale, assume un significato radicale e riesce a produrre l'oggettuale. Fuori, l'aria è grigia, i ritmi metropolitani inesorabilmente bipolari, le accelerazioni cocainomani, le ricadute drastiche. La diminuzione di ricchezza economica trasmette un senso di diminuzione energetica. La vita appare un'impresa in perdita – di mezzi, di lavoro, di status, di giovinezza. Esistere è una performance ininterrotta di cui l'esaurimento nervoso è il sintomo, Leitmotiv della vita dell'individuo che procede astenico e chiede soccorso alla chimica del farmaco.

24 giugno 1978

Nel lutto interiorizzato, quasi non ci sono segni.

È il compimento dell'interiorità assoluta. Eppure, tutte le società sagge hanno prescritto e codificato l'esteriorizzazione del lutto.

Malessere della nostra, per via del fatto che essa nega il lutto (10).

Dove lei non è di Roland Barthes, il diario che accompagna il lutto per la madre, è un annotare in presenza assenza: la storia di un grande amore compone il breviario che accompagna la trasformazione del ricordo in chi resta. È un'opera d'arte della valorizzazione delle lacrime, nell'epoca della loro svalutazione, è l'esito purissimo di un Barthes che qui non rimane neutro, ma diventa l'intero che può condensare la sua vita in una forma saggistico-aforistica che dice il suo pensiero teorico e il suo sentimento amoroso. *Dove lei non è* conforta, affianca il lavoro del lutto, nel momento in cui, davanti alla morte, come dice Fachinelli, «ridiventiamo i nostri arcaici» e arranchiamo alla ricerca di una tradizione nella quale inscriverci. E dobbiamo ogni volta di nuovo inventare una possibilità di significato che trascenda la stanza d'analisi.

(9) M. Cunningham (2010), *Al limite della notte*, tr. it. A. Silvestri, Bompiani, Milano, 2010, in particolare pp. 15, 47, 90.

(10) R. Barthes (2009), *Dove lei non è. Diario di lutto. 26 ottobre 1977 – 15 settembre 1979*, N. Léger (a cura di), tr. it. V. Magrelli, Einaudi, Torino, 2010, p. 157.

Dove lei non è diventata un testo pubblico che comunica la possibilità della traduzione dell'intimo in una forma che trasfigura il dolore. È già una rappresentazione del significato di una clinica poetica: per chi legge è la possibilità di un rispecchiamento, il ritrovamento del proprio cordoglio privato nelle scansioni di frammenti che si depositano nella scrittura e incidono, poche righe in ogni pagina, la loro visibilità.

«Nessuno si sottraeva per principio alle mie domande, tuttavia era evidente, persino a una bambina, che parlarne provocava dolore a tutti. E io ho sempre cercato di dosare la mia curiosità» (11). Benedetta Tobagi, in un libro che ha toccato molti, ricostruisce le storie, grandi e piccole, che hanno portato all'assassinio di suo padre.

(11) B. Tobagi, *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, Einaudi, Torino, 2009, p. 26.

È il verso di una poesia, *Come mi batte forte il tuo cuore*, a umanizzare l'inaudito, a fare da titolo capace di diventare quel simbolo che riesce a contenere la storia di un padre, l'amore di una figlia che aveva tre anni e che l'aveva appena conosciuto, e le vite di chi ha ucciso. Qui il trauma è uno shock violento, un corpo riverso. Per molto tempo quella bambina ha portato il peso e la colpa, era lei che aveva fatto qualcosa, era lei che non era riuscita a riannimare e medicare la figura immobile.

Avrà bisogno di pezzi di vita e di un lungo lavoro analitico per affrontare l'avventura di scrivere, andare alla ricerca delle fonti storiche, mutare il dolore in un racconto corale che riesce a rappresentare un'epoca. Seguendo le tracce di sangue sull'asfalto milanese, consapevole di quanto l'orrore sia capace di unire i destini di vittima e carnefice, ripercorrerà i passaggi che il male compie nel suo farsi individuale e collettivo. Il cammino che la porta a conoscere il padre è fatto di tappe che sono quelle di ogni conflitto violento, il suo percorso singolare riesce ad assumere la forza di un modello. È la paura che produce quella violenza che produce l'evento che diventa il trauma, è il trauma quell'evento che non deve rimanere un non avvenimento, ma un bianco che lentamente deve trovare il suo colore. Così può essere ricordato, e dunque anche dimenticato, può essere raccontato, e dunque anche trasformato – come qui nella scrittura – attraverso un processo di simbolizzazione. È la situazione relazionale il sito in grado

di creare e ricreare l'umano, a permettere di trasformare «il corpo estraneo» (Khan) in un luogo di dolore. Se muta in sofferenza, il dolore che sprigiona può essere detto e condiviso.

10 novembre 1977

Infastidito e quasi afflitto da un senso di colpa, perché talvolta credo che il mio lutto si riduca a una forma di emotività.

Ma allora, per tutta la vita, non sono stato nient'altro: emozionato? (12).

(12) R. Barthes, *op. cit.*, p. 45.

«Mio padre è in fin di vita, mi viene da piangere, ma temo di frammentarmi» – dice A. «In ospedale a un mio amico hanno dato pochi giorni di vita, l'importante è stare calmi, se ci emozioniamo non lo aiutiamo» – dice B. «Non sento, non riesco a capire se sono innamorato» – dice C. «È meglio non sentire, le emozioni sono una gran perdita di tempo» – dice D. «Dopo anni è la prima volta che ho avuto un orgasmo, però mi è sembrato troppo violento e ho chiamato il medico» – dice E.

L'angoscia di morte incalza la fatica di vivere, i moti del corpo sono monitorati con apprensione, è l'ansia la sentinella che sorveglia i passaggi dal dentro al fuori. E mentre il maschile e il femminile si mischiano e si scompungono, l'emotività par già un turbamento. Si recita a soggetto, come in *L'ultimo bacio* (Muccino, 2001), ogni sensazione produce un'esplosione, si battono i piedi e si rompono i piatti, le lacrime sono singulti, le comunicazioni confessioni, i tradimenti shock che portano a ricongiunzioni. Non ci sono altre note tra grancassa e vacuità. Sullo schermo domestico non c'è interruzione tra le trasmissioni della politica e quelle dedicate alle storie di vita: tutti non vedono l'ora di un outing pubblico, i toni sono sempre accesi, gli insulti in agguato, sono di nuovo le emozioni il pericolo in grado di mettere a repentaglio nazioni e famiglie.

In che senso, amore in trincea? Vita con qualcuno? Vita senza amore? Vita che cercava di inventarsi qualcuno, ma ogni volta era la persona sbagliata? Vita con troppa gente? Vita con troppo poca gente, o nessuno che contasse davvero? O era la vita da single, coi suoi alti e bassi, per cui si bivacca a destra e a manca in grandi città alla ricerca di qual-

(13) A. Aciman (2010), *Notti bianche*, tr. it. V. Bastia, Guanda, Parma, 2011, p. 38.

cosa che, se balzasse fuori da una vicina trincea e gridasse di chiamarsi Clara, non saremmo più sicuri di chiamare amore? (13).

Single che non è più nemmeno esatto definire narcisi, perché la mutazione antropologica metropolitana ha prodotto figure ancora in cerca di una definizione, vivono assopiti, in attesa di un colpo che produca l'uscita dallo stato *flat*. Si sentono annoiati e condannati a incontri spot, raccontano dell'incontro amoroso con l'allarme che produce un trauma, nel piacere temono la perdita di parti di sé. Stanno sempre all'erta, hanno il batticuore: è la fragilità il sintomo che potrebbe manifestarsi con la relazione. La passione amorosa si confonde con la ricerca di un altro che cura, perciò la sessualità è meno importante delle coccole. In affanno di tempo non si lasciano il tempo perché il moto possa pervenire a sentimento.

La quotidianità è gonfia di minaccia mentre inarrestabili le quattro stagioni segnano il passare di un altro anno: Mary, la protagonista di *Another Year* (Leigh, 2010), la donna di mezza età, etilica e logorroica, che trasforma ogni incontro occasionale in un grande amore, ma non riesce a rispettare il ritmo di nessuna relazione, dice la disperazione di una condizione che si scambia per depressione.

La percezione di vulnerabilità dell'uomo contemporaneo, tecnologicamente potente nella costruzione di protezioni e protesi che differiscano il suo impatto con il mondo, diventa estrema nell'esposizione alla relazione, inscindibile dalla *normale infelicità umana*. Uomini e donne arrivano nella stanza d'analisi cercando liberazione dal *traumatismo diffuso* che è la vita. Per questo è poetica la clinica che non rinuncia a curare l'irripetibile unicità dell'umano.

In ricordo di Basilio Reale

Daniela Bonelli Bassano

Era il 22 maggio 1986 e con queste parole scritte di suo pugno, Basilio Reale mi faceva dono di *Sirene Siciliane*, uscito per Sellerio quello stesso anno, a conclusione della nostra relazione analitica. È con commozione che oggi, venticinque anni dopo, le riscopro e rivisito per ricordare su queste pagine lo psicoanalista e il poeta, scomparso il sei febbraio scorso a Milano, all'età di settantasette anni. Reale era siciliano di Capo d'Orlando, di quella zona di confine, *quell'incerta e oscillante regione*, come la chiama il conterraneo e amico Vincenzo Consolo, *intermedia tra l'Occidente e L'Oriente dell'Isola*, tra Storia e Mito, Ragione e Natura. *Terra del nostro nucleo e cruccio esistenziale* (1).

(1) B. Reale, *Sirene siciliane, L'anima esiliata in «Lighea» di Tomasi di Lampedusa*, introduzione di V. Consolo, Sellerio, Palermo, 1986, p. 9.

Terra di tutti i frutti
Terra di tutti i lutti

Di zolfo e sale
Di intrighi e male.

Terra di terrore, Isola.

(2) B. Reale, *Le macchie di Leonardo, Analisi Immaginazione Racconto*, Moretti e Vitali, Bergamo, 1998, p. 103.

E in Corso Plebisciti al 9, la mia *isola martedì* (2), avevo appreso, negli anni, di quella origine isolana. Del profumo delle limonaie, dell'arsura panica che ti assale il mezzogiorno, delle stanze ombrose cenacolo di letterati, di Lucio Piccolo e Vincenzo Consolo, di Brancati e Vittorini. Degli orizzonti marini spalancati sugli arcipelaghi, della granita di caffè che anche a Milano la fanno ma non proprio ugua-

le. C'era nel suo sguardo fondo un'ironia pungente mista a una dolcezza antica, *richiamo di lontane stanze*, inquietudine di un nostos malcelato sotto le sembianze di una milanesità acquisita e ben assimilata.

Perché a Milano Reale era approdato in età universitaria e lì era rimasto decidendo di *farsi urbano*.

Ore e ore passammo – ricorda Consolo – su panchine di viali e di parchi, avvolti in nebbie e geli, a leggerci reciprocamente, e criticarci, racconti, liriche, che parlavano dell'adolescenza, delle ferite e delle crescite; delle campagne e delle coste dei Nebrodi, dei contadini e dei pescatori; che parlavano delle malinconie e delle ribellioni nella costrizione, di Messina e delle acque dello Stretto e dei traghetti intravisti da dietro i muri alti, dalle finestre di un collegio (3).

(3) B. Reale (1986), *op. cit.*, p. 9.

È nella Milano della ricostruzione che esordisce nel 1956 con la prima raccolta poetica, *Forse il mare*, cui seguiranno nel 1959 *Le quotidiane abitudini*, nel 1963 *La vita attiva* pubblicata sul Menabò e nel 1968 *I ricambi* per Mondadori. Abbandonato il mito isolano, è la metropoli industriale e l'uomo a una dimensione a essere radiografati con una lucidità visionaria.

Nella mente si formavano pensieri,
di altri si svuotava la mia mente,
crescevano i palazzi degli uffici
tutti in lamiera e vetro,
illuminati a giorno,
torri solari in cui già un poco bruci,
gabbie sicure
da cui tra poco mostrerai la lingua,
tu, animale oeconomicus.

Negli anni settanta con Zurigo e l'Istituto Jung si inaugura per Reale la stagione della psicoanalisi. E con essa la ricerca, rigorosa e appassionata, della relazione tra dimensione estetica e pratica analitica. Docente del CIPA di Milano, è stato tra i fondatori di *La Pratica Analitica* e di *Immediati Dintorni* e tra i membri della redazione di *Anima*. Scriverà in quel prezioso testo del 1998 *Le macchie di Leonardo*:

Non si tratta di rendere poetica la vita, né di fare della vita un'opera d'arte, ma di avere attenzione in analisi per quei processi che richiamano i processi di elaborazione poetica, avendo ben presente che tutto il lavoro dell'analisi, avviatosi con la rottura del linguaggio cosciente e del suo statuto dittatoriale, si nutre di immagini (sogni fantasie ricordi) come la poesia, e trova il suo compimento mediante la produzione di simboli, intraducibili e polisemici come la parola poetica (4).

(4) *Ibidem*, p. 36.

Attingendo al *poiéin* di Valéry, pensa l'analisi come una co-costruzione narrativa, e al *caso clinico*, come racconto – non resoconto – *clinico* a più voci, «nel cui intreccio confluiscono, secondo una nuova cronologia, sia la storia del paziente sia la storia della relazione terapeutica» (5). È il raccontare che cura, in un processo immaginativo «che parte dalla parola per giungere all'immagine o dà all'immagine la parola. [...] Un verbum cioè che si fa carne» (6). Rinvenendo attraverso il farsi della storia, la *parola che agisce*, la parola efficace.

(5) *Ibidem*, p. 90.

(6) *Ibidem*, p. 75.

(7) B. Reale, *La balena di ghiaccio, poesie 1955–1999*, Aragno, Torino, 2000, p. 77.

E in *L'Esistenza Amorosa* (7) troverà lui stesso gli accenti, la grana della voce, *le parole sottratte alle abitudini*, per elaborare il suo di smarrimento, la sua dolenza per la perdita della moglie:

Come una pietra dura che si
sciolga, se mai pietra
si sciolse a un calore,
così ora che sei sparita
rimani nel mio cuore,
viva nella mia vita.

Da mesi e mesi ti parlo:
sono parole sottratte alle abitudini,
recuperate da un cumulo
di rifiuti – esse stesse rifiutate;
sono silenzi variamente modulati.

È a Lucio Piccolo che Reale affida la chiusura di *Sirene Siciliane*, il lavoro *archetipologico* sull'anima esiliata, realtà psichica e insieme metafora dell'essere al mondo dell'uomo siciliano:

Comunque questa mia predilezione per l'oscurità, per la penombra, non è come potrebbe sembrare un atteggiamento esteriore, risponde a un'esigenza interna comune a noi siciliani, credo, quasi a contrasto della troppa luce che ci circonda: rifugiarci nell'oscurità di noi stessi e ritrovare quanto abbiamo perduto, esorcizzare il tempo, la morte (8).

(8) B. Reale (1986), *op. cit.*, p. 75.

Le parole per dirlo. Il linguaggio poetico come fune verso l'inconscio.

Federica Mazzeo

Quanti fuochi, quanti soli, quante aurore,
quante mai sono le acque? Non ve lo dico
per sfida, o voi Padri. Lo chiedo per sapere,
o voi poeti.

RG Veda, 10, 88, 18.

Essere nella creazione

«Lo chiedo per sapere, o voi poeti». Cos'è che si chiede, per sapere, ai poeti? Cos'è che i poeti fanno? La domanda non si aspetta come risposta un dettaglio, una descrizione, un computo, un numero che risolva i *quanti*. La domanda si accorda ad un'altra domanda, che sposta lo sguardo sull'essenza, sul significato, sulla coincidenza, sulla vibrazione. Questo, a mio parere, è l'elemento fondante, la prima materia dell'impulso creativo: la tensione di una domanda spalancata. Chi scrive – ma anche chi dipinge, chi scolpisce, chi compone musica – è spinto dal fuoco della domanda. Allora la sua opera – i suoi frutti – sono, ancor prima che tentativi di fornire una qualche risposta, un tributo al domandare, un precipitato concreto di quella tensione dell'anima a stare appesa ad un continuo, vitale interrogarsi.

Sull'istinto creativo la psicologia analitica ha detto molto. È nell'intera tradizione del pensiero junghiano la dedizione nei confronti della creatività. E non soltanto negli scritti

che più esplicitamente si occupano del tema – dalle due forme del pensare a tutti gli scritti ispirati o dedicati alla lettura di prodotti artistici o del produrre artistico. C'è passione per il processo creativo negli studi sull'alchimia, nella ricerca sul significato dei simboli; lo stesso processo di individuazione – come trama del percorso di cura analitica – può essere considerato come la ricerca della propria unicità creativa.

Jung parla dell'istinto creativo in *Determinanti psicologiche del comportamento umano*, dove passa in disamina la fenomenologia degli istinti basilari e la loro declinazione psichica. Distingue, classicamente, gli istinti principali: fame, sessualità, attività, riflessione (intesa come ripiegamento dell'azione). Ad essi aggiunge, appunto, una «forza di creare qualcosa di nuovo». Dice Jung:

Non so se "istinto" sia la parola giusta per definire questa forza. Si parla infatti di *istinto creativo* perché questo fattore si comporta dinamicamente in maniera se non altro simile a un istinto. È obbligatorio quanto l'istinto, ma non è universalmente diffuso e non è un'organizzazione stabile e sempre ereditata. Preferisco perciò definire l'elemento creativo come un fattore psichico di natura *simile all'istinto*. Esso ha sì una relazione intensissima con gli altri istinti, ma non si identifica con nessuno di essi (1).

Da parte sua, Hillman, ne *Il mito dell'analisi*, riprende questa descrizione di Jung, riconoscendone l'importanza ma contestandone la limitazione (2). Se la spinta a creare è *obbligatoria* non può essere *non universalmente diffusa*. Secondo Hillman, in questo caso, l'errore di Jung è circoscrivere l'impulso creativo alla componente *artistica*, vincolandolo quindi alla creazione di un prodotto. Hillman affranca l'istinto creativo dall'atto della creazione e ne dà una descrizione che mette in risalto la dimensione dinamica dell'impulso psichico, che diventa perciò un sinonimo del *potenziale psichico* che preme per realizzarsi. L'istinto creativo, in questa vasta accezione,

non è un dono o una grazia speciale, una capacità, un talento o un'abilità. È invece quell'immensa energia la cui origine è al di là della psiche umana e che spinge a dedicarsi a se stessi attraverso questo o quel mezzo specifico. La creatività costringe alla devozione verso la propria

(1) C. G. Jung (1937), «Determinanti psicologiche del comportamento umano», *Opere*, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino, 1971, pp. 136-37.

(2) J. Hillman (1972), *Il mito dell'analisi*, Adelphi, Milano, 1991, pp. 48-49.

persona nel suo divenire attraverso quel mezzo, e porta con sé un senso di impotenza e una crescente consapevolezza del suo potere numinoso. Per questo il nostro rapporto con la creatività favorisce l'atteggiamento religioso e il nostro modo di descriverla si serve spesso del linguaggio religioso. Le nostre esperienze della forza dell'individualità e dell'incessante pressione esercitata su ciascuna anima perché realizzi il suo potenziale non sono molto diverse dalle esperienze degli Dei immanenti nel loro ruolo di creatori (3).

(3) *Ibidem*, p. 49.

In questo senso si comprende perché lo studio della creatività, nella tradizione del pensiero e degli autori junghiani, abbia interessato gli studi sulla *creazione* e sulle sue diverse varianti archetipiche. Anche se con linguaggi e immagini diverse, ad esempio, sia Hillman (4) che Marie-Louise Von Franz (5) hanno fornito una descrizione delle varie fenomenologie mitiche dell'atto creativo. Essendo l'atto della creazione un atto fondante e fondativo, esso porta in sé l'evocazione di immagini potenti e dense, che riguardano il mistero dell'origine della natura e dell'umanità. Siamo nel momento della nascita, nel luogo di transito tra ciò che è *indifferente* a ciò che diventa *differente*, e quindi dotato di realtà psichica, percepibile, esistente nella possibilità di diventarne consapevoli. I miti delle origini testimoniano dell'immenso lavoro della psiche umana di creare immagini sul principio come momento di differenziazione e coscienza. Può essere evocata l'immagine di un unico Deus Faber o la partecipazione di due divinità contrapposte (il *due* che già polarizza l'elemento luminoso e l'Ombra); si può creare seguendo un'azione dall'alto verso il basso (dal regno noumenico delle idee e dei principi al mondo tangibile dei fenomeni e dei corpi) o dal basso verso l'alto (dalla materia magmatica e caotica verso un processo di chiarificazione e definizione); si può creare per abbozzi e miglioramenti o dal nulla, in un'azione di distruzione del passato e produzione dell'assolutamente nuovo; il creatore può mettere intenzione ed eros nella sua creazione o compierla inconsapevolmente, come in sogno. In ogni caso, i miti di creazione ci offrono un tessuto di storie e di simboli davvero possente. Quando ci occupiamo della nostra creatività individuale siamo accompagnati da tutto questo. Attendere alla pro-

(4) *Ibidem*, p. 53 e sg.

(5) M.L. Von Franz (1972), *I miti di creazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

pria creatività significa quindi attendere all'*opus* della propria individuazione. Trovare la propria *cifra creativa* significa offrire un letto per le acque del fiume dell'energia psichica.

La poesia tra Apollo e Dioniso

Per quella che è la mia esperienza di esplorazione del mondo della creatività, posso dire che la ricerca attraverso il linguaggio è un'avventura molto complessa. Il linguaggio non è un colore, non si offre come immediatamente visibile, non è autoevidente. La gamma di sensazioni con cui si dà il linguaggio è per sua natura di una tipologia più astratta. Le parole sono costruzioni, non si toccano. Non sono una cosa. Le parole sono suoni che utilizziamo per raccontare, ma il racconto può essere una spiegazione teorica, la descrizione di un fatto, l'evocazione di un'immagine, o il semplice assemblaggio di suoni armonici. Il linguaggio scritto, il linguaggio che si nutre di parole, è un caleidoscopio di infinite possibili rifrazioni.

Il linguaggio poetico ha poi una specificità ulteriore. Nei testi poetici il linguaggio viene contratto. Non gli viene consentita l'ampiezza della prosa. D'altra parte la poesia ha un'altra essenza, una natura sua propria. Per molti versi ha una profonda connessione con la musica, perché contiene un fraseggio articolato in modo ritmico, e perché si esprime cercando di evocare più che di spiegare. Qui forse vale la pena ricordare di nuovo quelle che Jung ha chiamato «le due forme del pensare» (6). La prima forma del pensare è quella logica, strutturata, egoica. È un pensare che ha come obiettivo la comunicazione e quindi si sforza di essere intelligibile, chiaro, indirizzato ai contenuti e ai suoi nessi. Vi è senz'altro un'impronta razionale e intenzionale in questa forma del pensiero, che Jung definisce anche «tecnica». La seconda forma del pensare riguarda, secondo Jung, un pensiero non indirizzato, un pensiero che non predilige il discorso logico, ma sgombra il campo ad un vagare della mente senza volontà. Quello che in questo caso si presenta sono pensieri ad alto contenuto immaginale. È come se l'individuo, invece di pen-

(6) C.G. Jung (1952), «Le due forme del pensare», *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino, 1970, pp. 21 e sg.

(7) C.G. Jung (1922-1950), *Psicologia e Poesia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979.

sare attivamente *si lasciasse pensare*. Questa forma del pensare è simile ai sogni, ed è in stretto contatto con il materiale psichico depositato nelle profondità. Si articola per associazioni, per fascinazioni, per evocazioni.

Negli scritti che Jung ha esplicitamente dedicato alla poesia (7), egli riprende la distinzione tra le due forme del pensare, ma le declina attraverso le diverse modalità con cui si esprime la personalità artistica. La personalità introversa dovrebbe dar vita ad opere poetiche e letterarie in cui il frutto della produzione sarebbe sottomesso alle intenzioni coscienti dell'artista. Egli deciderebbe lucidamente cosa rappresentare e poi andrebbe alla ricerca della forma che più si adegua all'espressione della sua intenzione. La personalità estroversa, invece, subirebbe la fascinazione di contenuti che giungono direttamente dell'inconscio, già compiuti nella loro forma, ed il suo lavoro sarebbe esclusivamente quello di riprodurre, di trascrivere, di riportare ciò che i contenuti premono perché sia rappresentato. Qui è forte la distinzione di nietzschiana memoria tra lo spirito apollineo e quello dionisiaco. La modalità di creazione apollinea sarebbe introversa, egoica, ordinatrice, con una predilezione per la forma estetica, discendente, maschile-paterna, razionale. La modalità di creazione dionisiaca sarebbe estroversa, inconscia, immaginale, con una tendenza all'espressione di pathos, ascendente, femminile-materna, irrazionale. Si tratta di grandi semplificazioni, ma le ho volute così fissare anche per marcare la tendenza a dicotomizzare le tipologie dell'azione creativa.

Seppure queste due modalità siano di tale impatto significante da farle sembrare due mondi perfetti e separati, in realtà io credo che, fatta eccezione per alcuni estremi altamente tipizzati, tutte le opere d'arte prevedano un mescolamento e una contaminazione continua tra le due modalità, seppure con riconoscibili predilezioni per l'una o per l'altra.

La parola di carne

(8) M. Heidegger (1947), *Lettera sull'umanesimo*, Adelphi, Milano, 1995.

Nella *Lettera sull'umanesimo* Heidegger afferma che «il destino del mondo si annuncia nella poesia» (8). La poesia infatti si fonda sulla parola e vive della vita del linguaggio

gio, che nominando l'ente per la prima volta lo porta ad apparire; allo stesso tempo la poesia non è semplice imitazione della realtà ma piuttosto è apertura al mondo, luogo dove l'essere si rivela.

Intento di chi scrive poesie è allora cercare quella fenomenologia in cui si esprima con forza l'essenza, in cui si percepisca con potenza e immediatamente il senso di ciò che si vuole esprimere. Nella mia esperienza, considero questa tensione come la ricerca di quella che mi piace definire *la parola di carne*. La parola, il verbo, per cogliere ed esprimere il significato deve incarnarsi. Da segno piatto deve acquistare tridimensionalità – il significato deve *trasudare* attraverso la parola, come da un corpo sensibile. La *parola di carne* la si trova, nei momenti migliori, inabissandosi nell'inconscio. Quando la psiche è *gravida*, quando i contenuti premono per esprimersi, l'atto creativo si offre come canale per far defluire la tensione che altrimenti può arrivare ad opprimere come un malessere fisico. La creazione ha bisogno, alchemicamente, della *liquefatio* (o *solutio*), che esprime la disponibilità a farsi raggiungere e sommergere dall'inconscio.

Nella mia esperienza, l'equivalente della *liquefatio* corrisponde all'immagine della pesca in barca di notte. Si sta nella barca (il vaso, il *temenos*), nel silenzio della notte e del mare. Si calano le lenze con l'esca agli ami nelle profondità invisibili e, con il filo che appoggia sull'indice, si resta in ascolto. Quando la capacità di ascolto si affina, impariamo a distinguere i segnali di quello che avviene nelle profondità: i movimenti della lenza causati dalle correnti, i pesci che rosicchiano l'esca ai lati, senza abboccare, e poi i pesci che abboccano, quelli che – se sappiamo cogliere e dosare il movimento – riusciamo a portare in superficie, dentro la barca. Quando ci si mette in ascolto delle parole di carne che vibrano nell'abisso della nostra psiche, con la tensione erotica del desiderio e dell'attesa, si sta attendendo al lavoro della pesca nel mare di notte. Quello che raccogliamo è la materia prima, a diversi gradi di elaborazione, di un atto creativo. Possono essere soltanto immagini che ci richiedono un lavoro di narrazione e di tessitura, possono essere intere frasi, già dense del loro significato, e quindi – per i nostri scopi – già perfette.

L'opus può prevedere distruttività e creatività, un'attività di smembramento e nuova ricomposizione, come in quei miti di creazione in cui il primo prodotto – difettoso, brutto, incompiuto – viene distrutto, per poi iniziare la creazione dinamica di tutte le cose; o può prevedere soltanto un mettersi a servizio del contenuto, trasportandolo così com'è. Apollo e Dioniso ci ballano intorno.

Nella mia esperienza con la poesia, generalmente c'è un nodo centrale (che può essere un'immagine o un significato astratto) intorno a cui la poesia poi si costruisce. In questo senso, mi ritrovo in quello che Hillman dice sull'aspetto non coatto dell'eros creativo (9). L'urgenza dell'espressione (che è direttamente collegata al nucleo espressivo che preme per emergere) viene dilatata attraverso il *lavoro intorno* – che è un lavoro di tessitura, fatto di sospensioni, di convergenze, di azioni preparatorie, di abbellimenti. È l'io che collabora con il mondo inconscio per dare una forma narrativa, estroversa, al contenuto pulsante. Questa collaborazione, questo filo teso tra l'io e l'inconscio rende il linguaggio poetico un linguaggio denso, intuitivo, in cui altri possono identificarsi e riconoscere qualcosa – l'afflato, la domanda spalancata, il pathos. In questo senso la poesia è una comunicazione che implica la relazione, che per sua stessa natura è aperta eroticamente al *Tu*, all'Altro, nel tentativo di coinvolgerlo in un'epifania profonda, nel disvelamento di un contenuto abissale – un luogo in cui posarsi insieme nel riconoscimento di un sentire comune. Che è poi anche quello che avviene nelle comunicazioni profonde tra analista e paziente, quando si trovano *le parole per dirlo*: si dice, si ascolta, si comprende in profondità, ci si nutre di quello stare, insieme, nel recinto sacro del significato.

Per dare una traccia del mio rapporto con il linguaggio poetico, trascivo di seguito alcune poesie che ho scritto – che mi hanno attraversato – negli ultimi anni. Le lascio senza commento per la difficoltà che rappresenta l'idea di poter aggiungere una didascalia narrativa o critica al frutto del proprio lavoro creativo, e perché chi legge possa più liberamente trovare, nelle pieghe delle parole e delle immagini, la propria vibrazione.

(9) J. Hillman (1972), *op. cit.*, pp. 86-87. «L'ambivalenza di coazione-inibizione si rivela nel rituale, nel gioco, nei modelli dell'accoppiamento, della nutrizione, della lotta, dove per ogni passo avanti sotto la spinta della coazione c'è una elaborazione laterale di danza, di gioco, di ornamentazione: "un attimo di respiro" che ritarda, aumenta la tensione ed espande la possibilità immaginativa e la forma estetica [...]».

L'opera al rosso

Delle mie notti conservo un'umidità raffreddata.
Accovacciata vicino al resto della casa
Il tempo mi dice che non si fermerà sulle persiane.
Ci sono voci che chiedono
Vene che mi sospirano nel fondo
Partenze inevitabili
E questo che ho è quel che resta e resiste.
Se suonasse il citofono non mi muoverei –
mi dico –
ma già una bocca ride del mio trucco
e i miei due cuori vogliono mangiare il giorno
per farsi sorprendere e vibrare.
Una madre mi ha detto che si muore
e l'altra che si continua, tradendo.
Saranno niente questi pugni che si stringono
Questa ostinazione a perdurare nell'assenza.
Niente è assente.
Ogni cosa straripa della sua passione fatale (10).

Sulla soglia del mare
Il mare di notte che infuria di bianco latte salato
Sulla soglia delle mie caviglie sommerse
Le onde che mi colpiscono la schiena
Freddo intermittente che dilegua e torna
Mani di bianco latte salato che mi urtano
(fendono le ascelle, le gambe intrise di stoffa, le punte dei capelli)
Sulla soglia di questo mare e di questa notte
Un urlo che sale dall'abisso
Che sale nel ventre del vulcano, nella linfa delle piante
Nello scatto della tigre, nella gola di un bambino
Nella mia gola, sale,
Nella mia gola rauca e quasi estranea
E sboccia
E mani si serrano intorno al tronco di un albero
E il cielo cade
E il mare mi rapisce la schiena

(10) questa poesia è risultata vincitrice del II premio letterario *Giovane Holden* (ed. 2010) e pubblicata nell'Antologia dedicata al premio stesso ed edita dalla Giovane Holden Edizioni.

In hoc signo

Io sono l'animale fatale per chi lo sfiora.
Nelle gole nere scorre acqua gelata,
la notte è così vasta che non si può pensare.
Sono l'animale fatale con la coda avvelenata,
e tra poco sarò una tigre bianca
con un collare di diamanti.

Tu sei l'arpeggio che si avvicina al *presto*,
comodamente guardi e ti guardi
nella corte degli specchi,
la tua acqua non si mischia con il sangue,
sei il passaggio alato di una divinità fanciulla,
il suo fremito capriccioso tra le foglie.

Prima evocazione.

L'amore. Appartenersi. Essere come e più che fratelli.
Posarsi e accendersi.

Camminiamo per lunghe strade, e non abbiamo paura.
Non abbiamo paura.

Nessuno ci lascerà senza parole, senza uno specchio.

Ci raccontano. Siamo intrisi di quel racconto infinito,
infinibile.

(Non svegliarti, il porto è di là da giungere, navighiamo....)

Seconda evocazione.

La casa. Lì si stringono le tue radici.

La terra ostinata, il tuo primo pane.

E dovunque andrai, dovunque andrai,
dovrai tornare.

C'è una finestra che ti aspetta.

Una luce.

Trema nella notte.

Trema e riluce nel giorno.

Terza evocazione.

Il dolore. Pianto, sopra di tutto.

E un gorgoglio che oscuramente si trama

(ondeggiando mani e piedi, si mescolano alla terra).

Incontri il tuo dolore allo snodo di una strada, sempre.

Lasciagli un fiore. Uccidilo, se puoi
(madrì sedute su sedie, padri senza un aratro).
Che tu possa guardarlo. Sempre.
E costruire un altare per pregarlo.

Quarta evocazione.

L'anima.

Nei mari silenziosi o in altri abissi

Ai quadrivi

Dove il vento porta una voce e sabbia

Nelle trame dei sassi

Nelle trame dei sogni

Lì, dove si inciampa

e una mano ci ferma.

Sul ponte dove abbiamo lottato

per tre giorni e tre notti con colui

che all'alba del quarto giorno

ci ha svelato il nome.

spogliarsi

spogliarsi di tutto

spogliarsi di tutto il mondo

spogliarsi del mondo e dell'oltremondo

spogliarsi

non essere ancora uomini o donne

non essere la differenza

non essere

niente

niente se non il primo seme

niente se non l'ultimo seme

quello che dal centro del cuore

ci lega al centro della terra

ci lega con un filo di ragnatela

ci lega con una catena d'acciaio

nudo precipitato

densissimo buco nero

vertigine spalancata

la vita intera

nell'intervallo dell'essere morti

Riflessioni su un testo mai scritto

Raffaella Morelli

Chi scrive è una psicoanalista che legge libri da quando ha imparato a farlo, non un'autrice ma una persona che è abituata ad ascoltare e accogliere dentro di sé i romanzi raccontati dai pazienti.

Pertanto il vertice osservativo è quello della psicoanalisi e la questione che mi pongo riguarda in che modo l'ambito letterario può contribuire ad approfondire la conoscenza di tale esperienza.

Per definire ulteriormente la prospettiva che penso di assumere nel riflettere sulle storie lette sfogliando le pagine di un libro, non andrò alla ricerca di verità nascoste tra le righe, né tratterò il testo di un romanzo o una poesia come il discorso manifesto per far emergere i significati latenti, né farò interpretazioni sulla biografia dell'uno o dell'altro autore. In questa sede mi interessa focalizzare l'attenzione sui processi di funzionamento della mente del terapeuta nel momento in cui entra in contatto con le vicende, i drammi e le emozioni di qualcun altro, ciò che accade nello spazio che precede l'atto interpretativo, come si integrano i contenuti che provengono dall'esterno con i pensieri dell'analista e l'intreccio che si crea prima di costruire e sviluppare quello che, in un secondo momento, si esprimerà nello scambio verbale della coppia analitica.

In conclusione il mio obiettivo consiste nell'osservare come si avvia il flusso associativo a partire da materiale diverso da quello clinico e intendo procedere applicando il metodo stesso delle libere associazioni.

Una volta stabilita la lente di ingrandimento attraverso la quale guardare i fenomeni, è ora necessario individuare «l'oggetto evocativo» (1) e dunque quale sarà, all'interno del campo della letteratura, il testo che mette in moto il pensiero.

(1) C. Bollas (1992), *Essere un carattere*, Borla, Roma, 1995.

Posso scegliere un romanzo o una poesia o un saggio, tra tutto ciò che è stato scritto, che sia più adatto, rispetto ad un altro, per il mio scopo?

Cerco di rispondere con un'altra domanda: «Quando mi trovo di fronte ad un paziente, sia nuovo che conosciuto, posso forse indirizzare i contenuti della storia che mi racconterà durante la seduta che sta per iniziare?»

Non sono senza *memoria e desiderio* ma, in sede analitica, mi sforzo di esserlo secondo le preziose indicazioni di Bion.

Quindi, anche ora, cercherò di non cedere alla tentazione di anteporre i miei desideri e i miei ricordi, scelgo di non scegliere e di utilizzare i testi che in questo momento sono appoggiati uno sull'altro sul comodino della mia camera. Non sono un gran numero, anzi sono solo alcuni libri che ho deciso, più o meno casualmente, di portare con me in vacanza, periodo in cui comincio a pensare a questo articolo. Rappresentano i miei compagni preziosi, silenziosi ed eloquenti allo stesso tempo, adatti a giornate nuvolose come questa, in cui le condizioni del tempo scoraggiano dall'intraprendere lunghe camminate in montagna, e solo ai pensieri è consentito di mettersi in movimento e uscire allo scoperto.

Accanto a me ci sono: *Il puro e l'impuro* di Colette, una raccolta di poesie di Magrelli, *Rêverie e interpretazione* di Ogden, *La Ballata per la figlia del macellaio*, di Manseau (2); *Kafka. Per una letteratura minore* di Deleuze, Guattari e i *Seminari Tavistok* di W. Bion.

(2) P. Manseau, *La Ballata per la figlia del macellaio*, Fazi, Roma, 2009.

Catena Associativa N.1

[...] il Castello ha molteplici ingressi ma non si sa bene quali siano le leggi che ne regolano l'uso e la distribuzione. L'albergo di America ha innumerevoli porte, principali e secondarie, custodite da altrettanti portieri, e persino degli ingressi e delle uscite senza porte... si potrà entrar-

vi da un punto qualsiasi, non ce ne è uno che valga più dell'altro, nessun ingresso è privilegiato, anche se si tratta di un vicolo cieco, di uno stretto budello, di un sifone e via dicendo. Ci si limiterà a cercare a quali punti è connesso quello dal quale si entra, attraverso quali diramazioni e gallerie si deve passare per mettere in connessione due punti... quali le modificazioni immediate che comporterebbe l'ingresso da un punto diverso... (3).

(3) G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 1996.

La narrazione psicoanalitica è insieme all'interpretazione e alla costruzione una delle modalità di accesso ai derivati preconsce dell'inconscio. È noto che Freud adoperò il termine "interpretazione" soltanto nell'approccio alla produzione onirica e riservò il termine "costruzione" a quegli interventi più ampi e descrittivi del paesaggio interno della psiche (4).

(4) J. Laplanche (1972), *Elementi per una meta psicologia*, Borla, Roma, 1991.

L'interpretazione, quindi, è lo strumento che si utilizza per tradurre le immagini del sogno, ma non solo queste.

La sintesi del contenuto interpretativo si sviluppa a partire da altre forme di comunicazione del paziente, oltre quelle oniriche, che funzionano da attivanti della catena associativa: il tono della voce, il corpo, il discorso verbale ecc.

I pensieri che si mobilitano attraverso l'ascolto e la ricezione inconscia dell'analista sono molteplici e possono prendere diverse direzioni, *diramazioni, gallerie, vicoli ciechi, budelli* o veri ingressi al mondo interno del paziente.

Accade, durante le sedute, che differenti linee di pensiero siano stimolate dal materiale che il paziente riferisce, a volte si consumano ed esauriscono la loro riproduttività devitalizzandosi, diventano sterili e incapaci di trovare ulteriori sviluppi, mantengono la loro caratteristica di ipotesi senza incontrare ulteriori conferme o cadono nell'oblio.

Altre che sembrano morte sul nascere, col procedere dell'analisi, si risvegliano dal loro torpore, si rianimano, ritrovando una loro potenza generativa anche dopo essere state apparentemente abbandonate.

Altre ancora, resistono tenacemente, crescono, diventano forti e robuste fino a raggiungere uno stato di maturazione che consente loro di staccarsi dal *grappolo* (5) associativo diventando da deboli intuizioni, vere e proprie idee e infine parole.

Nell'introduzione di Antonino Ferro ai *Seminari Tavistok* egli scrive, citando Bion:

(5) S. Freud (1899), *L'interpretazione dei sogni*, *Opere*, vol. 3, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

Siete sempre incalzati, in modo prematuro e preconcio a formulare la vostra idea [...] dovete comportarvi come una specie di genitore nei confronti dell'idea – proteggerla e darle l'opportunità di crescere malgrado le pressioni. Dovete essere in grado di tollerare questo stato di ignoranza (seminario del 4 luglio 1977). Tollerare la grande pressione è come costruire quei muretti che, nelle campagne indiane, tra l'altro ben note a Bion bambino, sono tradizionalmente costruiti intorno al tronco degli alberelli appena germinati. Quando la presenza dell'albero è più consolidata i muretti vengono tolti e questo potrebbe essere equivalente allo stato in cui un'idea è finalmente affermata e può comunicare la propria presenza. Avere il seme di un'idea, proteggerla mentre cresce e renderla più comunicabile è un po' come diventare genitori delle idee che nascono nella stanza d'analisi (6).

(6) W. Bion (1976/1988), *Seminari Tavistock*, Borla, Roma, 2007.

Non tutti gli strumenti tecnici, di competenza dell'analista per costruire un'interpretazione all'interno del setting, possono essere facilmente osservati o riprodotti al di fuori di questo contesto specifico.

Infatti, è proprio questa cornice con le sue regole che garantisce e favorisce il verificarsi di alcuni fenomeni, come per esempio lo stato di rêverie.

Scrive Ogden (7) «ritengo che il processo analitico implichi in modo centrale l'interscambio tra stati di rêverie consci e inconsci dell'analista e dell'analizzando, un interscambio che porta alla creazione di un terzo soggetto di analisi (il terzo analitico intersoggettivo)».

(7) T. Ogden (1997), *Rêverie e interpretazione*, Astrolabio, Roma, 1999.

L'autore sottolinea la necessità della presenza di entrambi gli elementi della coppia per pro-creare e ri-produrre il terzo.

A differenza degli stati di rêverie, le libere associazioni rappresentano una funzione del pensiero sempre presente e che pertanto può essere osservata anche in condizioni *artificiali* rispetto alla seduta.

Il processo creativo, infatti, sia esso artistico che letterario, si avvale, da parte dell'autore, di assemblamenti di singole idee, tracce e sensazioni provenienti dalla realtà esterna ed interna di cui egli stesso ha più o meno consapevolezza e in cui sono coinvolti i ricordi personali, il presente, le esperienze passate e desideri, fantasie, illusioni. La lettura di un libro si presta ancora di più, rispetto alla contemplazione di un'opera d'arte, all'individuazione del

meccanismo associativo, proprio perché, come durante una seduta analitica, si verifica un incontro tra due realtà distinte: un determinato contenuto esterno, frutto del lavoro dell'autore e il mondo interno del lettore. Come afferma Manseau «chi più dello scrittore in una stanza solitaria può fecondare il pensiero di molti?».

Nella pratica psicoanalitica, l'incontro tra contenuti e pensiero, si arricchisce di un'ulteriore caratteristica rispetto al testo scritto che modifica l'ascolto da azione recettiva-passiva a elemento dinamico-creativo.

Infatti associare liberamente, fidarsi e affidarsi allo stato di rêverie e infine comunicare al paziente il proprio pensiero, implicano una partecipazione attiva da parte dell'analista che diventa durante ogni seduta spettatore e protagonista, co-autore, insieme al paziente, di nuove possibili rappresentazioni della scena iniziale.

La comunicazione si avvale delle sue caratteristiche dichiarative ma anche e soprattutto di condivisione. Nella rappresentazione psicoanalitica «[...] si dipanerà e insieme si andrà costituendo la trama di una vicenda [...] alla quale si presteranno volta per volta e vicendevolmente l'analista e il paziente» (8) in uno scambio di ruoli che varierà da protagonista a co-protagonista a uditore della rappresentazione.

(8) G. Di Chiara, *Curare con la psicoanalisi*, Cortina, Milano, 2003.

Catena Associativa N.2

Ma che cos'è il cuore, signora? Vale meno di quanto non si creda. È accomodante, accetta tutto. Lo si arreda con quello che c'è, non ha pretese [...] Il corpo, invece [...] lui sì che è di gusti difficili, come si suol dire, e sa quello che vuole. Un cuore non sceglie mica. Si finisce sempre per amare. E io ne sono la prova (9).

(9) Colette (1941), *Il puro e l'impuro*, Adelphi, Milano, 2007.

Una delle differenze più evidenti tra la storia letta in un libro e quella raccontata da un paziente consiste nel fatto che il corpo di colui che scrive è sottratto alla vista di chi legge mentre in analisi l'altro è presente in carne ed ossa. Abituati a lavorare su ciò che non si vede, le istanze psichiche e il funzionamento interno dei pazienti (e nostro), mi colpisce come in questa frase Colette riesce a restituire al corpo un ruolo non solo centrale ma prioritario.

Esso si oppone al compromesso, non si adegua facilmente alle domande ed esigenze della realtà ed esprime i suoi «gusti difficili» in contrapposizione al cuore, simbolicamente sede delle emozioni e dei sentimenti, che è invece «accomodante [...] non sceglie e finisce per amare».

Alcune situazioni cliniche che incontriamo non ci consentono di prescindere dalla dimensione corporea del paziente che diventa un discorso a sé, troppo spesso considerato secondario e subordinato all'oggetto principale del nostro interesse e cioè la psiche.

Eppure il corpo si esprime, si manifesta e chiede di essere ascoltato quanto le parole.

Esso è a volte complementare ai pensieri, altre, come la paziente descritta di seguito, propone una comunicazione antitetica al discorso verbale.

V. mi contatta alla fine di settembre dell'anno 2004. Durante la conversazione telefonica, mi chiede un appuntamento e inizia a fornirmi una serie di informazioni che la riguardano e che io cerco, a fatica, di arginare e rimandare al momento del nostro incontro.

Mi interrompe, insiste a parlarmi di sé, mi avvisa di essere un caso molto difficile, poi ride. Ho difficoltà a prendere la parola e interrompere il suo discorso. Quindi, con cortesia, ma anche costretta ad una certa fermezza, le ribadisco che avremmo avuto tempo di parlare di persona.

Alterna un tono ironico, in cui sdrammatizza l'urgenza della sua richiesta con un atteggiamento eccessivamente disinvolto e informale, ad altri momenti in cui sembra più preoccupata.

Concordiamo giorno e orario dell'appuntamento. Vorrei concludere la conversazione più rapidamente possibile poiché avverto che V. approfitta abilmente di ogni mia pausa per riprendere la parola e sommergermi di informazioni.

Prima di congedarla le chiedo il suo nome completo, essendosi presentata con il solo nome di battesimo.

A questo punto tace, come se qualcuno le avesse tappato la bocca all'improvviso. Rimaniamo entrambe in silenzio qualche istante, esita, e la pausa mi sembra eccessivamente lunga. Mi domanda se è proprio necessario dirmi il suo cognome, io non rispondo, più perché perplessa

che per darle tempo. A quel punto lo pronuncia a bassa voce, come se mi rivelasse un'informazione allo stesso tempo scomoda e riservata.

Penso che forse, per il modo inconsueto e restio di svelarmi il suo nome, dovrei conoscerla (o riconoscerla) ma in realtà non la collego a nessuno a me noto.

Quando aggancio il telefono provo una sensazione di fatica, sollievo ma anche irritazione. Mi chiedo chi sia, e perché abbia bisogno di nascondersi.

Nei giorni precedenti all'appuntamento, mi capita di pensarla, forse per l'inconsuetudine del contatto.

Ho scarsi elementi: un'eredità paterna (cognome) ingombrante, un'ostentata disinvoltura, una tendenza all'annullamento delle distanze, una chiara richiesta d'aiuto ma anche un tono sicuro di sé, l'urgenza di parlare ma anche di tacere, un mio senso di disagio nel non riuscire ad arginarla.

Queste prime tracce sono sufficienti per immaginare i contorni della persona che incontrerò. Penso ad una donna di grandi dimensioni, alta, giunonica, vistosa e appariscente. Quando apro la porta dello studio resto sorpresa di trovarmi di fronte meno della metà della persona che avevo immaginato.

È piccola di statura, minuta, ha uno sguardo vivace e due occhi furbi pesantemente cerchiati di nero.

L'abbigliamento è curato ma poco femminile.

Porta un foulard, annodato stretto intorno alla testa, dello stesso colore dei pantaloni. Dimostra un'età molto inferiore ai suoi 43 anni.

Mi dice di essersi rivolta a me perché da circa 10 anni si strappa i capelli, «su internet ho letto che si chiama tricotillomania».

Negli ultimi due anni il problema si è aggravato e ora sente di aver superato ogni «limite. Ormai, in alcuni periodi, arrivo a spelarmi completamente, non si tratta più di qualche chiazza qua e là come in passato. Sono costretta a portare questa bandana notte e giorno, devo sempre trovare una scusa plausibile per chi mi vede per la prima volta, anche durante i rapporti sessuali non la tolgo... quasi non mi sento più viva... sono bloccata in ogni iniziativa. Ho la sensazione di non esistere».

Poi con un rapido e improvviso cambio di tonalità emoti-

va dice di essere ormai abituata a vedersi «con quella roba in testa. All'inizio mi vergognavo ma adesso mi fa sentire originale, quasi carina. È un modo per distinguermi dagli altri. A volte penso che quando la toglierò sarà altrettanto difficile abituarmi ai capelli».

Il cambio di registro è tale da farmi pensare che, il fiume di sofferenza emerso, si sia improvvisamente prosciugato e magicamente sottratto al mio sguardo.

Parlando di questo *vizio*, dice che il padre (82 anni) è la causa di tutti i suoi problemi. È descritto come un uomo «terrificante, violento, prepotente, aggressivo, uno di cui avere paura».

Ne è sempre stata terrorizzata, fin da piccolissima ricorda le sue esplosioni d'ira, immotivate e imprevedibili: «quando si arrabbia spacca tutto quello che gli capita a tiro, urla, bestemmia e nessuno può fiatare».

È un padre-padrone, dispotico, che non nasconde le sue convinzioni fasciste e razziste, considera Hitler un esempio di forza e coerenza.

È cresciuto in una famiglia di origini modeste ma dopo la guerra, grazie alle sue abilità imprenditoriali, ha costruito un vero e proprio impero economico. È fondatore e proprietario di una delle più importanti aziende italiane nella quale sono impiegate più di 600 persone.

V. lavora con (per) lui e gestisce il settore amministrativo della società. Parla della sua occupazione come poco gratificante, la considera un dovere dal quale non trae nessuna soddisfazione e piacere, sente di non averla scelta liberamente e aggiunge «come la maggior parte delle cose della mia vita».

Avrebbe desiderato diventare una sarta, cucire è la sua passione, ma i genitori non hanno né incoraggiato né appoggiato questa sua aspirazione.

A me viene in mente la contrapposizione tra il desiderio di *cucire*, rammendare e tenere insieme pezzi di stoffa e forse parti di sé e gesto di *strapparsi* i capelli.

La Signora V. è l'ultima di 5 figli: il primogenito, è deceduto dopo pochi mesi dalla nascita per una broncopolmonite, segue un fratello maggiore e 2 sorelle.

«Sono molto più giovane di loro, sono stata un incidente di percorso anzi come dice lui: un brutto scherzo della

natura. Non ero prevista e tanto meno desiderata. Della mia nascita mio padre dice che il sesso l'ha fregato. Quando lo hanno chiamato per dirgli che ero nata (lui era al lavoro ovviamente) ha detto: no! Un'altra femmina».

Per avere qualche notizia della madre devo farle delle domande dirette.

Non ha mai lavorato e, nonostante avesse molto tempo, e potesse disporre di una pletera di domestici si è occupata poco sia della casa che dei figli. «Ha sempre avuto in testa solo mio padre».

Ha cercato una difficile quanto perversa mediazione tra i figli e il marito attraverso un sistematico «occultamento della verità. A papà non si doveva mai dire niente di ciò che accadeva al fine di evitare (con poco successo) qualsiasi malumore e discussione».

V. ne ha poca stima, la considera «una donna debole, incapace di opporre una qualunque resistenza alla rabbia immotivata del marito. Paurosa, vile, opportunistica. Ci ha solo insegnato a nascondere e reprimere ogni pensiero e desiderio. Cosa che, invece, ha contribuito ad alimentare, in noi figli, una sconsiderata paura di nostro padre».

Convive da circa un anno con Giorgio 40 anni, infermiere del 118, separato, e con una figlia che vede saltuariamente.

Prima di lui ha avuto altre due relazioni importanti con uomini, entrambi di 20 anni più anziani di lei.

Ha due figli, di 9 e 11 anni, avuti dal rapporto precedente all'attuale, «so bene che sono miei, ma quando li guardo non mi sembra che lo siano, sono io a sentirmi figlia loro più che il contrario. Ho la sensazione di non averli realmente partoriti io».

Ha difficoltà a vedersi e riconoscersi nel ruolo di madre.

Sente il proprio corpo «immaturo e non è molto diverso da quando avevo 15 anni, è acerbo, non sviluppato. Sono sempre stata più piccola delle altre, ricordo che vedevo le mie compagne di classe fiorire e trasformarsi in donne. Io invece ero sempre una bambina. Mi guardavo aspettando di trasformarmi in una donna, ma non è mai avvenuto.

Sono sempre rimasta poco di tutto. Anche adesso quando mi guardo mi sembra di essere «un cosino»».

V. all'età di due mesi ha rischiato di morire per un'occlusione intestinale. Ha una malformazione congenita che

l'ha costretta a numerosi interventi chirurgici e lunghi periodi di ricovero fin dalla nascita. Niente sembra essere stato risolutivo, le riacutizzazioni sono periodiche, sebbene meno frequenti di un tempo. L'ultima risale al 2002 quando è stata operata d'urgenza in seguito a vomito fecale. «È una vita che convivo con questo problema... quando comincio a stare male, faccio di tutto per non finire in ospedale».

Per evitare l'accumulo e conseguente blocco delle feci nell'intestino, smette di mangiare e si svuota sottoponendosi a continui clisteri.

Mi sembra che il medesimo meccanismo, di resistere fino al limite del possibile, si sia verificato anche per i capelli, dato che li strappa da molti anni senza aver mai chiesto aiuto.

Durante i nostri primi colloqui spesso piange, spazi di disperazione si alternano a un'ironia sottile in cui le increpature di sofferenza vengono *coperte* da un tessuto spesso e compatto. Ridimensiona la gravità della situazione, tratta il problema come se fosse un dettaglio irrilevante, o meglio, come se fosse ben nascosto dalla bandana che porta.

Si presenta alla prima seduta col capo scoperto. Sono stupita ma anche ottimista. Lo considero, tra me e me, come un segno di fiducia da parte di V. e al tempo stesso un modo per mostrarmi che è disposta a scoprirsi.

Si sdraia sul lettino e la osservo da vicino. La cute, che nei primi minuti occupa tutto il mio campo visivo e mentale, si vede chiaramente, sembra quella di un bambino appena nato, è sottile, quasi trasparente.

Alcune zone sono più arrossate e squamate di altre, credo siano quelle più spesso tormentate.

I capelli sono appena accennati, stentati, radi, alcuni sembrano spuntati da poco, deboli e fragili, ancora inafferrabili anche per mani esperte come le sue.

Hanno una consistenza leggera, sembrano fili di lana. Nel silenzio iniziale mi rendo conto che la mia attenzione è ostaggio di quell'immagine da cui non riesco a staccare lo sguardo.

In pochi minuti l'iniziale entusiasmo che avevo provato, si trasforma in una sensazione di disagio che mi porta a reinterpretare quel suo modo di mostrarsi, da gesto benevolo

e autentico, ad agito aggressivo. V. mi costringe a fissarla senza potermi distrarre dall'oggetto concreto rappresentato dalla sua testa martoriata.

Torno alle mie riflessioni sul corpo concreto e ingombrante rispetto alla possibilità di pensare e simbolizzare.

Vedo la sua testa quel giorno e poi più. A distanza di anni le ricorderò questo momento ma lei non ne avrà nessuna memoria.

Il corpo esprime un contenuto dissonante da quello delle parole. In questo caso il sintomo è la dichiarazione più diretta e sincera dello stato emotivo della paziente. Irrompe come un urlo nella logica e armonia della comunicazione, sommerge il discorso verbale, è indistinto e primordiale, è un messaggio che non utilizza sinonimi, né accetta modulazioni, come scrive Colette, non si adatta. La parola rispetto al corpo detiene un primato assoluto in psicoanalisi, ma l'azione (e non solo l'agito) continua a costituire per gli esseri umani il risultato finale del nostro modo di vivere la realtà e di dare corpo ai desideri.

Freud ha considerato questa presenza concreta un ostacolo sia per il paziente che per l'analista e ha cercato di renderla il più possibile discreta, fino ad annullarla, attraverso la teorizzazione dell'utilizzo del lettino come dispositivo indispensabile del setting psicoanalitico.

Il lettino assunto come strumento per facilitare le libere associazioni ed un discorso svincolato dai messaggi corporei dell'altro, si realizza per il paziente, ma non del tutto per l'analista, il quale come nel caso clinico precedente è costretto a vedere, prima che ascoltare, la presenza del paziente.

Sebbene sdraiato sul lettino il campo visivo dell'analista è parzialmente occupato dal corpo dell'analizzando e non può dimenticare del tutto la sua presenza fisica e neanche tralasciare questo discorso parallelo.

Catena Associativa N. 3

Io resto prigioniero
mentre tra me e il cielo della carta
continueranno a correre

le sbarre dell'inchiostro.
Solo di questa interminabile
cattività so scrivere
e scrivendo infittisce
la trama del mio carcere.
(Magrelli) (10)

(10) V. Magrelli, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino, 1992.

Chi scrive romanzi è fondamentalmente solo con se stesso nell'atto della stesura del testo ma allo stesso tempo egli non può astenersi dal tenere conto dell'interlocutore invisibile al quale immagina di far arrivare le proprie parole. Il lettore resta anonimo, sconosciuto, sottratto allo sguardo, astratto e disperso nella moltitudine che rappresenta eppure presente in quanto destinatario dell'opera letteraria. L'alterità sconosciuta dell'interlocutore credo sia imprescindibile per l'autore che deve rendersi comprensibile e intellegibile ad un assente-potenzialmente-chiunque.

In questo si delinea un'altra differenza fondamentale tra linguaggio letterario e discorso della coppia analitica e cioè che quello del romanzo, assume, una volta scritto, una dimensione permanente e definitiva. Quello analitico, invece, è necessario che rimanga incompleto, aperto e insaturo, come direbbe Ferro, per consentire al paziente di aggiungere altri anelli alla catena associativa.

Per chiarire questo concetto utilizzo l'immagine della clessidra (mi riferisco a quelle clessidre la cui forma ha un restringimento al centro ed il passaggio da un'ampolla di vetro all'altra avviene attraverso questa strozzatura che rallenta la caduta dei granelli di sabbia).

Il processo terapeutico si avvale di strumenti quali la rêverie, l'attenzione fluttuante e le libere associazioni che l'analista utilizza nello svolgersi della seduta per individuare le dinamiche di transfert e controtransfert. Questi sono stati della mente ai quali affidarsi e che consentono e facilitano l'incontro dei contenuti inconsci dell'analista con quelli del paziente e di conseguenza la progressiva materializzazione dell'idea che si articola in un pensiero logico e infine in un enunciato verbale.

Vengono scelte alcune parole rispetto ad altre che definiscono in maniera sempre più precisa ciò che vuole essere comunicato, le idee perdono la loro *leggerezza* e, nella

trasformazione da rappresentazione a discorso, acquistano *peso e concretezza*.

I termini, per l'autore come per l'analista, sono un vincolo, la strozzatura della clessidra, dalla quale passano solo alcuni termini a discapito di tutti gli altri disponibili potenzialmente.

In analisi, tuttavia, quel che viene omesso, non è escluso una volta per tutte ma solo momentaneamente sospeso. È come se si verificasse una condensazione, simile all'immagine del sogno, di parti provenienti da direzioni diverse per formarne una nuova che non solo possa aggiungere qualcosa all'uno, e spesso anche all'altro, elemento della coppia ma anche che sia una nuova messa in scena della storia, sebbene costruita, non con tutti ma con una parte degli elementi disponibili.

La letteratura e, in particolare il romanzo, procedono, in parte, in modo simile. La parola scritta non è che una concretizzazione, in una storia coerente, di un'idea o una sensazione, il disegno definitivo a partire da uno schizzo, il progetto che trova nel linguaggio la sua realizzazione.

Tuttavia mentre l'ultima parola dell'ultima pagina di un libro viene a costituire un oggetto compiuto e finito, in psicoanalisi il mettere in parole un pensiero, è solo l'inizio, un passaggio intermedio e transitorio, ben lontano dalla sua conclusione.

Come nella clessidra il restringimento finisce per allargarsi nuovamente e riaccogliere tutti quanti gli elementi rimesscolati tra loro, anche nel corso di una terapia la tesi espressa attraverso il linguaggio diventa nuovamente una tra molte ipotesi possibili.

Si tratta di una continua de-concretizzazione a partire da una sintesi, in cui i due protagonisti della relazione si lasciano condurre reciprocamente in un nuovo spazio che può comprendere e riconsiderare tutti gli elementi presenti in partenza ma disposti gli uni accanto agli altri in un modo diverso allo scopo di favorire sempre nuove concatenazioni.

Proprio dove il libro trova una sua conclusione, il romanzo psicoanalitico non è ancora da considerarsi scritto ma è solo all'esordio.

Conclusioni Per Iniziare

La nostra attenzione è sottoposta a continue fluttuazioni, vere e proprie ondate di pensieri che si generano parallelamente e contemporaneamente a ciò che stiamo ascoltando o leggendo.

Ho tentato in questa sede di trattenerle, così come accade nell'ambito di una seduta analitica, invece di considerarle come fastidiose distrazioni.

Vorrei proporre un'ulteriore elaborazione delle mie libere associazioni ai testi citati. Le numerose concatenazioni descritte sono solo apparentemente casuali e prive di una direzione precisa. Nel suo libro *La domanda infinita* Bollas sottolinea come già Freud avesse individuato un'implicita logica seriale riguardo la sequenza dei nostri pensieri.

Se ascoltiamo i salti delle associazioni da un argomento all'altro e poi a un altro ancora, si troverà nella sequenza una linea di pensiero inconscio... al di sotto dei pensieri manifesti, le idee apparentemente disparate illuminano un altro testo più profondo: c'è una logica nascosta di cui siamo inconsapevoli finché, retrospettivamente, afferriamo il disegno implicito nella linea di idee all'apparenza sconnesse (11).

(11) C. Bollas, *La domanda infinita*, Astrolabio, Roma, 2009.

In quest'ottica le diverse riflessioni che sono emerse potrebbero essere sintetizzate e organizzate in un indice di argomenti coerenti per lo sviluppo successivo di un *testo non ancora scritto*.

Le tre catene associative descritte si muovono nella direzione di un approfondimento del livello concreto della comunicazione attraverso:

- il linguaggio: dall'idea alla costruzione all'interpretazione e
- il corpo del paziente: come messaggio complementare allo scambio verbale della coppia.

Dittico Celaniano

Dario Borso

Le due poesie di Paul Celan che presento, non comprese a suo tempo in volume e qui in prima traduzione mondiale, delimitano in modo emblematico l'itinerario poetico del loro autore.

Della prima abbiamo il *terminus ad quem*, siccome appare in un quaderno consegnato all'amica Ruth Kraft nell'estate del 1944. Collocata all'inizio del quaderno e pubblicata poi come prima di una breve serie nel 1948 sulla rivista zurigheese *Die Tat*, la si può assegnare con buona approssimazione al 1941, ossia ad un Celan appena maggiorenne.

La seconda invece, scritta il 29 settembre 1969 a pochi mesi dalla morte e pubblicata *in memoriam* su *L'éphémère*, è una delle sue ultimissime poesie.

Dialogiche al modo paradossale cui tutta l'opera di Celan ci ha abituati – in una parola sola: liriche – esse si chiamano esemplarmente, si specchiano a vicenda. Da un lato per repulsione, e contrario: in rima la prima, la seconda no; all'amata la prima, *ad se ipsum* la seconda... Dall'altro per implicazione, o meglio per partenogenesi, dove però il granello di senape, vitale, è anche fattore di morte – in una parola: *pharmakos*.

Il verso-chiave di *Canto marino* è l'ultimo, quando l'amata da novella Penelope si fa antichissima Parca, sotto il segno di una tessitura a rovescio.

Logico perciò che a farne le spese fosse l'*opus* stesso, la tela del poeta che presto si sarebbe sciolta, senza più trama/rima.

E ancor più logico che quel germe virasse ineluttabilmente al nero, come l'ultimo verso dell'ultima poesia dichiara, abbinando alla notte un aggettivo che richiama il parto. Non so infine se logico, ma certo reale: di tutto ciò Celan fece sempre poesia, per quanto petrosa (ah Dante, ah Mandel'stam, ah poeti dell'esilio!), persin disfacendo.

SEELIED

*Liebe, über meinem Meer
folgt mein Kahn den fremden Zeichen.
Winde, die ich dir verwehr,
laß ich in den Segeln streichen.*

*Truhen, die ich dir verschließ,
fahr ich, in die See zu senken,
Ruder, die ich sinken ließ,
helfen mir den Kahn zu lenken.*

*Netze, die ich lang geflickt,
warf ich aus, die Nacht zu haschen –
aber seltsam und geschickt
löst dein Arm die starken Maschen.*

CANTO MARINO

Amore, il mio vasello
fa rotta su altri segni.
Venti che a te vieto
gonfiano le mie vele.

Casse per te blindate
invio in mare aperto,
remi che inabissavo
mi aiutano a guidare.

Reti già rammendate
fanno posta alla notte –
ma strano, il braccio tuo
lesto scioglie le maglie.

BEIDHÄNDIGE FRÜHE

*holt sich mein Aug,
dann erscheinst du –*

*wieviel Möwengefolge
hat deine Stirn?*

*Seegängerisch knattert das Wort,
dem ich absagte, an dir
vorbei,*

*ein von Steinwut schwingendes Tor noch,
gesteh's der
notreifen Nacht zu.*

*ALBA A DUE MANI
si busca l'occhio mio,
poi appari tu –*

*quanto seguito di gabbiani
ha la tua fronte?*

*Ondosa ti scoppietta via
la parola che
disdissi,*

*una porta oscillante d'ira petrosa ancora,
concedila
alla notte prematura.*

L'ombra e l'anello *... di un motivo circolare* *in Zeitgehöft* *di Paul Celan*

Mario Ajazzi Mancini

Unser Glas
füllt sich mit Seide,
wir stehn.

Il nostro bicchiere
si riempie di seta,
teniamo.

(1) P. Celan, «Für Eric», in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, Zweiter Band, p. 376. Tale edizione è il mio principale riferimento: vi farò menzione, riportando il titolo originale delle poesie e dei testi in prosa, attraverso la sigla GW, seguita dall'indicazione del volume in numero romano e dal numero di pagina. Tutte le traduzioni sono mie.

(Paul Celan, *Für Eric*) (1)

Le pagine che seguono cercano di contornare – è il caso di dirlo – un certo modo di raffigurare il tempo che emerge con decisione nell'ultimissima produzione di Paul Celan. Si tratta di quella figura circolare, ad anello, che il tempo assume non tanto a sancire il compimento di una vicenda – *tempus clausum*: tempo che chiude e si chiude come un circolo – relegandone il «sentimento» in una sorta di ultimità al di fuori; quanto, piuttosto, a separare il modo tangente, e forse contrario, i poli di una ricerca – tempo dell'io e tempo del tu – che la scrittura poetica rendeva attuale nel tempo poetico per eccellenza – il presente. L'ombra circolare dell'anello – lo vedremo – ripartisce il campo e traccia di nuovo quel confine misterioso ed insondabile – simile a quello tra la vita e la morte – in cui Celan aveva scorto il tratto veritativo della propria poesia – da sostenere fino all'ultimo, al fondo, anche dopo che civiltà e senso erano parsi davvero naufragare senza ritorno:

*Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.*

*Sprich –
Doch scheidet das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.*

*Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weilt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.*

*Blicke umher:
sieh, wie's lebendig wird rings –
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht (2).*

(2) P. Celan, *Sprich auch du*,
GW, I, p. 135.

*Parla anche tu,
parla come l'ultimo,
di' la tua poesia.*

*Parla –
Ma non separare il no dal sì.
Dà anche senso alla tua poesia:
dalle l'ombra.*

*Dalle ombra abbastanza,
tanta che intorno a te
tu la sappia spartita tra
mezzanotte e mezzogiorno e mezzanotte.*

*Guarda attorno:
vedi come c'è vita in giro.
Per la morte! C'è vita!
Dice il vero, chi dice ombra.*

*Facendo proprio quel mandato, i pochi poemi di
Zeitgehört su cui tento di sostare sembrano indicarne
l'adempimento nella forma rovesciata dell'insuccesso – di*

un fallimento, che si profila come indecisione, indugio o aspettativa, tale da funzionare, sul piano della scrittura, come una sorta di argine rispetto ad un disastro tanto più prossimo quanto più volte annunciato. Nel febbraio del '69, Celan inizia infatti a comporre il libro che sarà l'ultimo. È sorretto, in certa misura, dall'inattesa relazione con l'amica di Czernowitz, Ilana Shmueli; dalla prospettiva, in Israele, della condivisione di una «solitudine ebraica», assieme alla speranza di una «fiduciosa risoluzione ad affermarsi nel campo dell'umano» (3) attraverso la poesia. Il futuro potrebbe ancora essere la «chiarezza di cuore (*herzhelle*)» (4) di incontri praticabili... in uno *Zeitgehöft*.

(3) P. Celan, *Ansprache vor dem hebräischen Schriftstellerverband*, GW, III, 203; Ilana Shmueli, *Di' che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, Quodlibet, Macerata, 2002.

(4) P. Celan, *Anabasis*, GW, I, p. 256.

La raccolta intitolata originariamente *Zeitgehöft. Späte Gedichte aus dem Nachlass*, è stata pubblicata dai curatori nel 1976, sulla base di tre cartelle lasciate da Celan e non ancora ordinate per la stampa. Il titolo compare sulla prima cartella ed è adottato definitivamente nella sua forma ridotta al momento della pubblicazione delle *Gesammelte Werke (A)*. Il termine *Zeitgehöft* – non lessicalizzato – è il risultato di un assemblaggio di più istanze significative. In tedesco Hof indica per lo più l'alone, quel cerchio luminoso che appare intorno agli astri – sole e luna – in particolari circostanze atmosferiche; nella sua prima emergenza come composto in associazione al tempo – *Zeithof* – si ritrova in un poema di Schneepart dove Celan se ne serve per disporre una costellazione storica di eventi che acquistano evidenza sfumandosi intorno ad un punto focale – nel caso, uno sparo:

Der volle

Zeithof um

einen Steckschu [...] (5).

(5) P. Celan, *Mapesbury Road*, GW, II, p. 365.

Pieno alone

di tempo intorno

all'impatto di una palla [...].

All'interno dell'ultima raccolta, il composto si afferma in modo risolutivo nella prima sezione, a designare l'esito di una significazione tardiva, o meglio ulteriore – *Spätsinnig*

– quale approdo della parola proferita da una bocca cui l'interlocutore dà credito solo se questa ne sfiora appena l'ombra:

*Erst wenn ich dich
als Schatten berühre,
glaubst du mir meinen
Mund,*

*der klettert mit Spät-
sinnigem droben
in Zeithöfen
umher [...] (6).*

Solo se ti sfioro
come ombra,
ti fidi della mia
bocca,

che s'arrampica lassù
con tardive sensatezze,
intorno per aloni
di tempo [...].

Del Tu, solo l'ombra che si concede alle parole; dicono di un allontanamento, di una sorta di dilatazione, il cui esito è la raccolta, nella figura di un alone, di una pluralità di sensi che paiono già essere scaduti, nonostante la fiducia loro accordata... Così *Gehöft* (l'insieme degli edifici, delle costruzioni che circondano un'azienda agricola, una masseria di grandi dimensioni) è *Zeitgehöft* (7), in quanto bordatura temporale di una scrittura dove il tempo è di casa perché dimorandovi la dichiara, in certa misura, già postuma. Aureola che risplende al temine di un processo, e svela davvero, lasciandolo tale, il mistero, il segreto di quell'incontro (*Geheimnis der Begegnung*) (8) che garantiva al poema uno straordinario passo di solitudine e cammino – lo stesso di cui parlava Celan nel *Meridian*: «Il poema è solitario (*einsam*). Solitario e in cammino (*einsam und unterwegs*). Chi lo scrive gli resta in dote (*mitgegeben*)» (9).

(6) P. Celan, *Erst wenn ich dich*, GW, III, p. 76.

(7) *Zeitgehöft* è stato tradotto – a buon diritto – con *Dimora del tempo* da Giuseppe Bevilacqua nel Meridiano di Celan, da lui curato nel 1998. Cfr. Paul Celan, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1998, pp. 1252-1359.

(8) P. Celan, *Der Meridian*, GW, III, p. 198.

(9) *Ibidem*, p. 198.

(10) P. Celan, *Zürich, zum Storchen*, GW, I, p. 214.

(11) «Per chi non dimentica» – scrive Celan – che sta parlando «sotto l'angolo d'incidenza (*Neigungswinkel*) della propria esistenza (*seines Daseins*), sotto l'angolo d'incidenza della propria creaturalità (*seiner Kreatürlichkeit*)», il poema è «lingua attualizzata (*aktualisierte Sprache*) [...], figura di un singolo (*eines Einzelnen*) – e nella sua intima essenza presente e presenza (*Gegenwart und Präsenz*)», Paul Celan, *Der Meridian*, GW, III, pp. 198-199.

(12) «*Natürliche Gebet der Seele*», preghiera naturale dell'anima, è il modo in cui Celan nomina l'attenzione nel *Meridian*, cfr. P. Celan, *Der Meridian*, GW, III, p. 189.

(13) P. Celan, *Das Nichts*, GW, III, p. 110.

In *Zeitgehöft* pare così attuarsi una sorta di *Wende*, una virata o svolta – tanto caratteristica in questa poesia – che perfeziona, per così dire, quell'«offuscamento per chiarezza (*Trübung durch Helles*)» (10) che caratterizzava, ad esempio, la scrittura di *Sprachgitter* e della *Niemandsrose*. A tale livello, infatti, il tempo poematico era quello meridiano dell'unica e sola volta del presente, che consentiva all'altro di lasciar parlare, nella stessa, «il suo tempo» (11) come alterità più propria ed irriducibile. Adesso, e per questo titolo, il presente sembra espandersi in un diverso intervallo; e il soggetto, che si costituiva come ricaduta immediata della nomina dialogica, è *attesa*, in attesa; indugia irrisolto, esita forse, come se la «preghiera naturale dell'anima» (12) fosse esaudita e a un tempo da ascoltare. La parola testimoniale dell'altro s'è ormai approssimata alla *klamme Helle*, alla raggelata chiarezza del nulla che indifferenzia con un effetto aureolare, ed appone il sigillo di quella fine che rende credibili inizio e percorso di una mirabile vicenda di poesia:

*DAS NICHTS, um unsrer
Namen willen
sie sammeln uns ein –
siegelt,*

*das Ende glaubt uns
den Anfang,*

*vor den uns
umschweigenden
Meistern,
im Ungeschiednen, bezeugt sich
die klamme
Helle (13).*

IL NULLA, per amore
dei nomi che ci
raccolgono, mette
il sigillo,
la fine ci rende
credibile l'inizio,

davanti ai
maestri che tacciono
intorno a noi,
nell'indifferenziato, dà
testimonianza la raggelata
chiarezza.

Ilana Shmueli viene a conoscenza di questo poema, dato 18 dicembre '69, solo a cose fatte. Nel suo libro, con una lieve incompienza, annota (14):

Celan s'inoltra ancora di più nella «sopra essente nullità». Nel nome noi veniamo «radunati» dal nulla. «Radunare» [...] significa essere messi accanto a coloro che non sono più. È una fine. Solo da questa fine è afferabile il nostro inizio. Un *cerchio si chiude*. Attorno a noi stanno i maestri, essi ci tacciono. [...]. Penso al nostro colloquio a Gerusalemme [...] allora c'era un bagliore. Qui la strada conduce attraverso il non diviso, attraverso il caos, il «prima del prima», alla *stretta striscia di luce* sull'orlo dell'oscurità – «umida-fredda luce»: dura, gelida, opprimente verità.

La striscia è piuttosto un alone, quel luminare dietro di sé nell'oltre sera (*Überabend*) (15) ai cui bordi Celan poteva ancora scorgere la traccia di un cammino circolare e di un senso praticabile. In Israele era *Königsweg*, via regia; e poteva esserlo davvero se le forze l'avessero sostenuto, se il discorso amoroso – «le tue lunghe ciglia [...]» (B) avesse potuto tenere:

DER KÖNIGSWEG hinter der Scheintür,

*das vom Gegen-
Zeichen umtodete
Löwenzeichen davor,*

*das Gestirn, kieloben,
umsumpft,
du, mit der
die Wunde auslotenden
Wimper (16).*

(14) «Prima del mio arrivo a Parigi, Celan scrisse ancora un'altra poesia [...]. È un riconoscere estremo, senza condizione. Celan non mi ha mai mostrato questa poesia. Essa sta a sé, va oltre le [...] poesie di Gerusalemme»: I. Shmueli, *op. cit.*, p. 49. (Cor-sivi miei).

(15) P. Celan, *Du mit der Fin-sterzwille*, GW, II, p. 350.

(16) P. Celan, *Der Königsweg*, GW, III, p. 106.

LA VIA REGIA dietro la finta porta,

davanti il segno del leone
contornato a morte
dal contro segno,

l'astro, capovolto,
e paludi attorno,

Tu, con il ciglio
che scandaglia
la ferita.

La finta porta allude alla *Porta dei Leoni* a Gerusalemme, dietro la quale si diparte la cosiddetta via dolorosa che conduce al Santo Sepolcro; è via del Re in quanto segnata dal passaggio del Messia, Re dei Re. La falsità potrebbe consistere nel fatto che accanto ai leoni, lo sceicco mammalucco vi fece scolpire la mezzaluna islamica, pregiudicandone il valore simbolico: contro segno micidiale che l'attornia, sbarrando il cammino... Indicazione fallace che rende la porta impraticabile, poiché le conferisce quell'aureola di morte che rovescia l'eventuale prospettiva salvifica. Allo stesso modo in cui l'orientamento del poema – astro capovolto – affonda nella melma dell'acquitrino che l'attornia. Resti Tu, interlocutrice silenziosa che sondi lo sconforto. Ancora Ilana:

Celan sente venir meno [...] le forze di Gerusalemme, e chiede: «porti tu un miracolo, porta te un miracolo?» da là dove vi era forza, anche per lui. E poi aggiunge: «anche io ho un volto, questo lo leggo dai tuoi occhi – anche questo». Così io capisco l'immagine del ciglio che scandaglia la ferita (17).

(17) I. Shmueli, op. cit., p. 50.

Miracolo, certo. Quasi un'invocazione. Ma nel verso irrinunciabile della scrittura: perché se la poesia ha una meta, questa è definita da una *tensione verso*, che è sempre verso qualcosa di aperto, di occupabile, un Tu o una realtà disponibile alla parola (*ansprechbare Wirklichkeit*) – qui, davvero, sono diretti

[...] i tentativi di chi [...] senza tende, in un senso finora inaspettato, si trova libero nel modo più spaesante (unheimlichste), e con la sua esistenza va incontro alla lingua, ferito di realtà e in cerca di realtà (*wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend*) (18).

(18) P. Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Hansestadt Bremen*, GW, III, p. 186.

Ancora un passo, pur breve, e l'interlocutore *ansprechbar* pare ritirarsi all'ombra di uno sfondo, confondendo le piste. Due bicchieri per un solo bevitore, forse due vie, e l'esigenza di una scelta:

*ICH TRINK WEIN aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar,*

*Gott gibt die Stimmgabel ab
als einer der kleinen
Gerechten,*

*aus der Lostrommel fällt
unser Deut (19).*

(19) P. Celan, *Ich trink Wein*, GW, III, p. 108.

BEVO VINO da due bicchieri
e zappetto alla
cesura reale
come quello
con Pindaro,

Dio cede il diapason
come uno dei piccoli
giusti,

dall'urna della sorte cade
il nostro numerino.

Non tanto tra Parigi e Gerusalemme come intende Ilana, quanto tra la legge del destino ed il caso. Se c'è un bicchiere in più è perché adesso ogni segno appare doppio –

marca dell'una come dell'altro. L'lo si trova a zappettare, come in sospensione, proprio dinanzi ad un Tu nella forma misteriosa del giusto o del numero imprevedibile della lotteria. L'incontro è indeciso eppure avvenuto. Sorte beffarda che si rivela praticabile nella bancarotta del non saper cosa fare [...]. Lo zappettare di Hölderlin è sì quell'abborracciare con cui i contemporanei ne bollarono le traduzioni da Sofocle. Ma pure la percezione di una sorta di incompiutezza che consente di indugiare e che Celan, nello scambio con Ilana, sembra intravedere come un'eventualità, tutta racchiusa in un avverbio: «credo di sapere qualcosa – le scrive – delle spazialità, delle possibilità del QUASI». Come il Tu del poema, la Shmueli pare ancora disponibile alla parola, ancora capace di incantare «la parola che [...] cade dall'urna della sorte» (20). Basterebbe arrangiarsi col tempo, nel tempo del dolore. Già in Schneepart, Celan aveva tentato di rivederne lo statuto, esortando, per così dire, il dolore stesso ad un lavoro pasticciato, raffazzonato – fatto alla buona, alla carlona:

(20) I. Shmueli, *op. cit.*, p.53.

*SCHLUDERE, Schmerz,
schlag ihr nicht ins Gesicht,
erpfusch dir
die Sandknubbe im
wei en Daneben (21).*

(21) P. Celan, *Schludere*, GW, II, p. 352.

FALLO ALLA BUONA,
dolore, non colpirla in viso,
aggiusta soltanto un po'
quel monticello di sabbia
nella bianca Prossimità.

Vicenda terribile, quella evocata. Il 30 gennaio del 1968, data in cui il poema è stato scritto, è l'anniversario del tentativo di suicidio, compiuto e raffazzonato l'anno precedente (C). È pure l'inizio di un altro esilio, a Parigi, nell'abbandono e nella separazione dalla famiglia. Ma anche di una solitudine che Ilana, *quasi* per caso, viene a visitare. La morte che Celan sembra promettersi, arrabattandosi in calcoli complicati, è come differita, il tempo concede e si

concede; e tramite la Shmueli «incanto» e «miracolo» paiono, anche per poco, parole accessibili, se zappettare e farlo alla buona possono dire che l'opera si compie se manca il bersaglio...

Lo colpirà, senza dubbio. Non prima, tuttavia, di aver tracciato un ultimo cerchio – il solo e l'unico:

*ES WIRD etwas sein, später,
das füllt sich mit dir
und hebt sich
an einen Mund*

*Aus dem zerscherbten
Wahn
steht ich auf
und seh meiner Hand zu,
wie sie den einen
einzigem
Kreis zieht (22).*

(22) P. Celan, *Es wird*, GW, III, p. 109.

CI SARÀ qualcosa, più tardi,
che si riempie di te
e si alza
a una bocca

Dal delirio frantumato
mi sollevo
e guardo la mia
mano, come
traccia il solo
unico
cerchio

Il poema, datato 13 dicembre 1969, giunge a Ilana pochi giorni dopo, in una forma leggermente diversa da quella dell'edizione del 1976:

*Es wird etwas sein, später,
füllt sich mit dir
[...] (23).*

(23) I. Shmueli, *op. cit.*, p. 53, pp. 142-43.

Ci sarà qualcosa, più tardi,
si riempie di te
[...].

Tra l'evento – il presente come aver luogo del poema – e l'incontro con il Tu c'è sì continuità immediata, ma questa volta solo *später*, più tardi: «ci sarà» nell'ulteriorità di quel tempo di cui adesso Ilana – ma non solo – diviene figura. Il presente – subirà anch'esso una correzione – è relegato alla tenuta (*auf/stehe*n) di una mano che scrive, quasi a ricapitolare quell'andare intorno *da sé a sé* che, come una specie di sviamento e/o deviazione, descriveva il circolo meridiano:

Allargare l'arte?

No. Va' piuttosto con l'arte nella stretta che ti è più propria (*allereigenste Enge*). E liberati.

Anche qui [...] ho percorso queste vie. Era un circolo [...]. E ho incontrato me stesso. [...]. Ciò significa che, quando si pensa alla poesia, si percorrono tali vie? E che queste vie sono solo *Um-Wege*, deviazioni intorno da te a te (*Umwege von dir zu dir*)? Ma sono anche vie [...] sulle quali la lingua diventa risonante come una voce (*die Sprache stimmhaft wird*), incontri (*Begegnungen*), vie di una voce verso un tu che percepisce, vie creaturali, forse progetti di esistenza (*Daseinentwürfe*), un protendersi verso se stessi, alla ricerca di se stessi [...]. Un modo di rimpatriare (*Eine Art Heimkehr*) (24).

(24) P. Celan, *Der Meridian*, GW, III, p. 189.

Alla fine degli anni '50 il poema poteva ancora essere progetto d'esistenza sulla traccia dei luoghi, delle persone cancellate dalla storia; movimento verso un Tu che, nella percezione, avverte la voce di chi si è condotto nella stretta intima della *lauter Sterblichkeit* – via creaturale della parola, tanto impossibile, quanto dell'impossibile (*unmöglichlichen Weg / Weg des Unmöglichlichen*). Eppure, per un tratto, illusione e consolazione, perché alla fine del suo giro Celan afferma: «Trovo qualcosa che unisce e che, come la poesia, *conduce all'incontro* [...]. Qualcosa, come la lingua, immateriale eppure terreno, terrestre, qualcosa dalla forma circolare, che ritorna a sé attraverso i due poli [...]. Un *Meridiano*» (25).

(25) *Ibidem*, p. 189 (corsivi miei).

Legame certamente utopico, simile alla luce che ha orientato la ricerca. Ma anche quella fedeltà e quell'alleanza che danno inizio alla *Niemandrose*:

*O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring (26).*

(26) P. Celan, *Es war Erde in ihnen*, GW, I, p. 211.

O uno, o neanche, o nessuno, o tu:
dove andare, se non c'è dove andare?
Sì tu scavi e io scavo, mi scavo fino a te,
e al dito ci si risveglia l'anello.

Ancora un circolo, un cerchio, nel segno dell'incontro. E adesso, forse, di una speranza che sembra stonare, se ci atteniamo agli eventi direttamente successivi. Il 18 marzo 1970, in occasione del compleanno della moglie, Celan le invia da Parigi una versione di *Es wird* accompagnata da poche righe:

Che posso dirti, mia cara Gisèle?
Ecco un poema scritto pensando a te – eccolo, proprio come l'ho buttato giù (*je l'ai noté, toute de suite*), nella sua prima versione, inalterata, immutata (*inaltéré, inchangé*).
Buon compleanno!
Paul

Segue, nella lettera, il testo tedesco – il medesimo che comparirà a stampa – ed una specie di traduzione di servizio, parola per parola, con suggerimenti parentetici in merito alla scansione temporale:

*Il y aura quelque chose, plus tard,
qui se remplit (se remplira) de toi
et se hisser(ra)
à (la hauteur d')une bouche*

*De mon (Du milieu de) délire (ma folie)
volé(e) en éclats*

*je me dresse (m'érige)
et contemple ma main
qui trace
l'un*

(27) P. Celan – Gisèle Le-
strange, *op. cit.*, vol. I, p. 688.

l'unique cercle (27).

L'insistenza sul futuro, il suggerimento Gisèle che ne avrà – come un vino che intrattiene la presenza del Tu nel bicchiere da cui manca – pare, per un verso, esprimere il desiderio che, a dispetto del distacco, il legame si mantenga immutato ed inalterato, in tutto simile al poema offerto; ma, per un altro, separare le sorti, richiamando nascostamente in scena la figura di Ilana, cui qualche mese prima Celan aveva spedito «un paio di versi di poesia, che l'altro ieri... mi sono ancora venuti in mente» (28). Il destinatario si raddoppia ancora una volta, come l'anello del quale all'lo non resta che l'ombra:

(28) I. Shmueli, *op. cit.*, p. 53.

*Wie ich den Ringschatten trage,
trägst du den Ring,*

*etwas, das Schweres gewohnt ist,
verhebt sich
an uns,
unendlich*

(29) P. Celan, *Wie ich*, GW, III,
p. 112.

Entimmernde du (29).

Come porto l'ombra dell'anello,
porti l'anello,

abituato al perso, qualcosa
si ferisce
al nostro,
tu infinita
dissemprante.

(30) P. Celan, *Der Meridian*,
GW, III, p. 197.

Il circolo meridiano del poema, che «accampava pretese di infinito passando attraverso il tempo (*die Zeit hidurchzugreifen*) [...] non sopra il tempo» (30), è adesso con-

frontato all'infinito di un Tu che *dissempra* – che smonta l'una volta per tutte le volte dell'avverbio, non garantendo più la continuità del cammino e dell'accadere – «il poema [...] si convoca e si riprende (*es ruft und holt sich*) dal suo Già-non-più (*Schon-nicht-mehr*) al suo Ancor-sempre (*Immer-noch*)» (31). È futuro, ormai. E inafferrabile (*hidurchzugreifen* allude al protendersi della mano) [...]. Il noi come esito del legame e dell'incontro diviene un peso che ferisce; e qualcosa – il medesimo di *Es wird* – si fa male, si sloga nel sostenerlo... Il poema è ombra – indugio, ancor breve, e commiato. Ombra di un anello, di un circuito temporale che nega al presente la possibilità di continuarsi nella direzione meridiana. Il «parlare all'infinito della pura mortalità e dell'invano» (32) della poesia si compie davvero attraverso l'infinito dissemprire del Tu che l'imperfetta nella sua straordinaria perfezione. Il 13 aprile del 1970, un ultimo appello allo sguardo del Tu che s'allontana. Che legga! –

*REBLUETE graben
die dunkelstündige Uhr um,
Tiefe um Tiefe,*

du liest,

*es fordert
der Unsichtbare den Wind
in die Schranken,*

du liest,

*die Offenen tragen
den Stein hinterm Aug,
der erkennt dich,
am Sabbath. (33).*

(31) *Ibidem*, p. 197.

(32) «*Die Dichtung, meine Damen und Herren -: diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst* – La poesia, signore e signori, questo parlare all'infinito della pura mortalità e dell'invano», *Ibidem*, p. 200.

(33) P. Celan, *Rebleute*, GW, III, p. 123.

VIGNAIOLI vangano
l'orologio dall'ora di tenebra,
sempre più a fondo,
leggi,

l'invisibile
esige il vento
alla sbarra,

leggi,

gli Aperti portano
la pietra dietro l'occhio,
ti riconosce
al Sabbath.

(A) Per tutte le informazioni in merito ai singoli testi, il riferimento imprescindibile è il volume: Paul Celan, *Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, p. 865 sgg.

Come accennato nel testo, il titolo è quello che Celan aveva assegnato al gruppo di 23 poesie inserite nella prima cartella – che reca la data d'inizio del 25 febbraio 1969. La seconda cartella comprende 20 poesie e costituisce il cosiddetto *Ciclo di Gerusalemme*. Si tratta di composizioni scritte a Parigi negli ultimi mesi del 1969, di ritorno dal viaggio in Israele compiuto nell'ottobre dello stesso anno – e, in larga parte, inviate volta volta alla Shmueli. La terza cartella contiene solo 7 poemi, l'ultimo dei quali, datato 13 aprile 1970, è con buona probabilità l'ultimo che Celan ha redatto in forma definitiva.

(B) Cfr. P. Celan, *Das wort vom zur-tiefe-gehn*, GW, I, p. 212:

*Das Wort vom zur-tiefe-gehn,
das wir gelesen haben.
Die Jahre, die Worte seither.
Wir sin des noch immer.*

*Weißt du, der Raum ist unendlich,
weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,
weißt du, was sich in dein Aug schrieb,
vertieft uns die Tiefe.*

La parola dell'andare
al fondo, l'abbiamo letta.
Gli anni, le parole da allora.
Siamo ancora e sempre noi.

Sai, lo spazio è infinito,
sai, non ti serve volare,
sai, ciò che s'è scritto nel tuo
occhio ci fa più fondo il fondo.

Celan chiama confidenzialmente questo testo della *Niemandrose* «la lezione di tedesco», alludendo ad una poesia di Georg Heym, *Deine Wimpern, die lange*, tramite la quale, fin dall'esordio del rapporto con la moglie Gisèle de Lestrang, cercava di farle praticare i primi rudimenti della sua lingua. La scelta non lascia dubbi sull'intento amoroso; nella bella traduzione di Paolo Chiarini, la quartina iniziale recita: «Nelle tue ciglia lunghe, / nell'acqua scura dei tuoi occhi / lascia che io m'immerga, / lascia che mi sprofondi (*Lass mich zur Tiefe gehn*)» – Georg Heym, *Umbra Vitae*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 60-61.

(C) Dall'inizio del '65, la situazione clinica di Celan si complica – soffre di crisi depressive accompagnate da delirio persecutorio. A novembre in un eccesso, tenta di uccidere la moglie Gisèle ed è ricoverato a Sainte-Anne fino alla primavera inoltrata del '66. Il 30 gennaio del '67, prova ad uccidersi con un coltello, ferendosi gravemente e compromettendo un polmone. In aprile, Gisèle decide per la separazione... Per tutte queste notizie, cfr. il carteggio tra Paul Celan e Gisèle Lestrang, in due splendidi volumi: Paul Celan – Gisèle Lestrang, *Correspondance*, éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Eric Celan, Paris, Seuil 2001.

L'arte della paura. Il giovanotto dagli occhi ardenti

Maria Teresa Colonna

Venite mie canzoni, parliamo di perfezione:
ci renderemo passabilmente odiosi.

Ezra Pound

(1) S. Sebag Montefiore, *Il giovane Stalin*, Longanesi e C, Milano, 2010, p. 88.

All'inizio del secolo scorso un giovane e sconosciuto poeta georgiano portò le sue poesie al famoso giornale *Iverija* (Georgia) dove fu ricevuto dal più importante poeta del paese (1), il principe Il'ja Cavcavadze, un nazionalista romantico che credeva in una Georgia agraria governata da una aristocrazia illuminata. Il principe ne fu impressionato e presentò il giovane ai suoi redattori, ammirava le sue poesie e scelse di pubblicarne cinque, ma fu anche impressionato dalla notevole personalità del giovane e da quel giorno per lui fu sempre *Il giovanotto dagli occhi ardenti*.

Il giovane si firmava Soselo, ma molti furono e saranno poi i suoi nomi. Soso fu chiamato dai familiari e dai più intimi amici, Koba dai compagni e commilitoni, ma anche il Butterato, Vasili e il Prete dagli operai.

Il suo vero nome era Iosif Vissarionovic Dzugasvili e dopo il 1923 per tutti divenne definitivamente Stalin.

La Georgia era ritenuta un regno di poeti e cavalieri oppresso dai russi, Stalin amava i poeti georgiani come il principe suo protettore che avevano un ruolo significativo nel movimento di liberazione dai russi e che cavalcavano le lotte dei georgiani per la libertà. Koba, uno dei personaggi del suo romanzo diventò per Stalin il modello del

rivoluzionario ascetico e dedito alla causa ed egli in seguito volle spesso essere chiamato Koba dai compagni.

Stalin però non fu il solo futuro rivoluzionario bolscevico con il gusto della poesia; nello stesso periodo, nella sua scuola di Odessa, Trockij, suo coetaneo, scriveva anche lui poesie e superò Stalin, solo come scrittore, mai come poeta.

Per Stalin l'interesse per la cultura era stato fin dall'infanzia una spinta molto forte, anche se più tardi non riconobbe mai pubblicamente (e nemmeno in seguito) le sue poesie; uno dei motivi potrebbe essere stato che egli dovette ricorrere segretamente ad un traduttore (2) che mettesse le sue poesie in un buon russo, visto che da bravo georgiano Stalin non aveva molta dimestichezza con questa lingua. Malgrado l'ottima traduzione però subì l'affronto di non essere accettato mai dall'Accademia dei Poeti Georgiani, noti invece per la loro raffinatezza letteraria.

Il giovane Stalin fu molto influenzato e addirittura cacciato dal Seminario perché sorpreso a leggere V. Hugo, ma Soso venerava anche Zola, Schiller, Maupassant, Balzac, amava Gogol e Cechov del quale sapeva recitare a memoria le opere, ammirava Tolstoj anche se era annoiato dal suo cristianesimo. Sappiamo che da adulto avrebbe scarabocchiato degli ironici *Ah! Ah!* in margine alle riflessioni di Tolstoj sul riscatto e la salvezza, lesse e rilesse i *Demoni*, il capolavoro di Dostoevski e libri di storia russa e francese. Sin da piccolo parlava di libri continuamente e spesso li rubò anche agli amici.

Sotto lo pseudonimo *Sose/o* le sue poesie pubblicate sul giornale *Iverija* furono molto lette. Particolarmente la poesia *Mattina* comparve anche nel 1916 in un'antologia per bambini e rimase nelle edizioni successive fino all'epoca di Breznev (3).

Mattina

Il bocciolo di rosa era fiorito
Allungandosi a sfiorare la violetta
Il giglio si destava
E piegava il capo nella brezza
Alta nelle nuvole l'allodola
Cantava un inno squillante

(2) O. Sedakova, prof. Slavistica, Università di Mosca, comunicazione personale, Novembre 2010.

(3) S. Sebag Montefiore, *op. cit.*, p. 43.

Le analisi e le citazioni delle poesie di Stalin si basano sulle traduzioni e sul lavoro critico di Donald Rayfield, in *PM Review*, vol. 4, 1984, pp. 45-47.

Mentre l'allegro usignolo
Con voce gentile diceva:
«Ricopriti di fiori, o terra leggiadra
Esulta, paese degli imeri
E tu, georgiano, studiando
Porta la gioia alla tua madrepatria».
Soselo (Iosif Stalin)

L'altra poesia pubblicata è una ode esaltata *Alla Luna* e rivela qualcosa di più sul poeta. In un mondo di ghiacciai e di divina provvidenza, un reietto, un *uomo violento* in preda a una tragica depressione, subisce l'attrazione della sacra luna.

Alla Luna

Muoviti senza sosta
Non inchiodare la testa
Disperdi la foschia delle nubi
La Provvidenza del Signore è grande.
Sorridi gentile alla terra
Adagiata sotto di te
Canta una ninnananna al ghiacciaio
Srotolato dai cieli.
Sta' certa che di nuovo
Schiacciato a terra un uomo oppresso
Lotterà per raggiungere la cima incorrotta,
Se c'è la speranza a infiammarlo.
Così, bella luna, come in passato
Buca le nubi col tuo scintillio;
Con leggiadria, nella volta azzurra
Fa' giocare i tuoi raggi.
Ma io slaccerò la giubba
E offrirò il petto alla luna,
Con le braccia distese, m'inchinerò
Alla spargitrice di luce sulla terra!
Soselo (Iosif Stalin)

Nella terza poesia Stalin esplora il contrasto tra la violenza nell'uomo e nella natura e la grazia degli uccelli, della musica e dei cantanti.

Quando il bagliore della luna piena
Scivola nella volta del cielo
E la sua luce, irraggiandosi,
Comincia a giocare con il ceruleo orizzonte;
Quando il canto sonoro dell'usignolo
Comincia a tremolare leggero nell'aria
Quando lo struggimento della siringa
Aleggia sulla vetta del monte;
Quando la sorgente di montagna, imprigionata,
Torna a lavare il sentiero e trabocca,
Quando la foresta, risvegliata dalla brezza,
Comincia a fremere e a stormire;
Quando l'uomo scacciato dal nemico
Ridiventa degno del suo paese oltraggiato
E quando l'infermo relegato nella tenebra
Comincia a vedere di nuovo il sole e la luna;
Allora anch'io, oppresso, scopro che il velo della tristezza
Si strappa e si solleva e subito dilegua;
E le speranze nella buona vita
Si schiudono nel mio cuore infelice!
E, trasportato da questa speranza,
Sento l'anima gioire, il cuore battere tranquillo;
Ma è vera speranza questa
Che ora si affaccia in me?
Soselo (Iosif Stalin)

La quarta poesia è quella che rivela di più sui sentimenti profondi Stalin; egli immagina un profeta, un poeta avvelenato dal suo popolo che non riesce ad essere riconosciuto nel suo paese. Stalin ha solamente 17 anni ma già disegna un modo malato e paranoico di vedere il mondo, ove primeggiano congiure e assassinio.

Su questa terra, come uno spettro
Errava da una porta all'altra;
Nelle mani stringeva un liuto
E dolcemente ne scioglieva il suono;
Nelle sue sognanti melodie,
Come un raggio di luce,
Potevi sentire la verità stessa

E l'amore celeste.
La voce faceva vibrare molti cuori
Che erano diventati di pietra;
Illuminava molte menti
Precipitate nella tenebra più profonda.
Ma invece di glorificarlo,
Ogni volta che l'arpa veniva pizzicata,
La folla deponeva davanti al reietto
Una coppa piena di veleno...
E gli diceva: «Bevi, maledetto,
È questo il destino che ti è assegnato!
Noi non vogliamo la tua verità
E nemmeno le tue celesti melodie!
Soselo (Iosif Stalin)

Una sua poesia fu addirittura dedicata al principe Rafiel Eristavi ed inserita in un volume per il Giubileo del principe pubblicato nel 1898.

A Rafiel Eristavi

Quando i gemiti dei contadini sfiniti dalla fatica
Ti mossero a lacrime di compassione,
Levasti le tue grida ai cieli, o Bardo,
Capo dei capi del popolo;
Quando la prosperità del popolo
Ti rallegrò infiammandoti,
Traesti dolci suoni dalle tue corde,
Come un uomo mandato dal cielo;
Quando cantasti inni alla terra madre,
Era il tuo amore che parlava,
Per lei dalla tua arpa uscirono
Suoni che inebriavano i cuori [...]
Adesso, o Bardo, un georgiano
Ti ascolta come un testimone del cielo
E per i travagli e i dolori del passato
T'incorona con il presente.
Le tue parole nel suo cuore
Hanno messo radici;
Raccogli ora, santo dalla grigia chioma,

Ciò che seminasti in gioventù;
Per falce usa il grido sincero
Che il popolo leva nell'aria:
«Urrà per Rafiel! Possa la patria
Avere molti figli come te!!!
Soselo (Iosif Stalin)

L'ultima poesia *Il vecchio Nimika* racconta di un vecchio eroe georgiano che affettuosamente partecipa ai suoi figli e nipoti il proprio passato in una sorta di visione idealizzata. Ma Stalin abbandonò presto la poesia e la musica per seguire alla lettera il *catechismo del rivoluzionario*. Certamente, ci fa notare il suo biografo Littel.

«se uno qualsiasi dei colleghi di Stalin avesse dedicato una poesia a un principe, durante il Terrore la cosa sarebbe stata utilizzata contro di lui».

Ci sono poche opere sul giovane Stalin, forse si pensava non ci fosse materiale sufficiente, Stalin stesso aveva coltivato questo mistero, ed era stato molto elusivo sulla sua storia personale. «Tutti i giovani si assomigliano, disse una volta e quindi perché scriverne...».

In realtà Stalin non fu mai come gli altri, la sua giovinezza fu drammatica, avventurosa ma già presto criminale, forse in età avanzata cominciò anche a dubitare che si potessero occultare certi segreti, infatti la realtà oggi appare diversa, negli archivi privati georgiani aperti recentemente, spesso trascurati e ignorati o misconosciuti, era nascosto molto materiale sulla sua infanzia, su tutta la sua carriera di rivoluzionario, di poeta, seminarista, bandito e di uomo con poca morale e sentimenti che lasciò dietro di sé amanti e anche figli illegittimi. Per quanto nascosti, per molto tempo gli anni giovanili di Stalin furono torbidi e ambigui e ancora più turbolenti di quelli di Lenin e Trockij, e allora possiamo domandarci quale inclinazione psicologica lo aiutò nella sua ascesa al potere? E invece quale carenza emotiva ci fu nella sua educazione che, invece, fu culturalmente molto ricca, che lo rese fin da giovane disponibile e pronto ad uccidere con tanta noncuranza. Se dovessimo oggi classificarlo, forse oggi Stalin non rientrerebbe nella categoria dei *perversi morali*?

Eppure dobbiamo pensare che il figlio del calzolaio, nato nel 1878, il seminarista e poeta idealista del 1898, il bandito del 1907 e il dimenticato cacciatore siberiano del 1914 fossero predestinati a diventare il fanatico marxista assassino di massa degli anni '30 o il conquistatore di Berlino nel 1945? Oggi ci sono le testimonianze personali di vecchi uomini e donne del suo tempo che avevano di necessità dovuto tacere, ma soprattutto le ricerche degli studiosi negli archivi recentemente aperti di Mosca, Tbilisi, Batumi, ma anche di San Pietroburgo, Baku e Vologda e soprattutto le ricerche nel Caucaso che fu il teatro grande della sua storia. Una volta al potere bisognava tacere, ignorare il lavoro sporco della politica e mostrare una carriera eroica e ineccepibile, la vera storia di Stalin era troppo banditesca e patologica per un grande statista, e con un carattere troppo tipicamente georgiano per un leader che doveva essere russo; si coltivò un goffo culto della personalità che inventava, distorceva e che soprattutto faceva rimuovere tutta la sua vera storia. Stalin fu molte persone, forse anche la *mediocrità psicologica* della quale stranamente aveva parlato Trockij, nel bene e nel male i testimoni, i nemici e i simpatizzanti, tutti ci dicono che fino dalla fanciullezza egli fu un individuo eccezionale, poi divenne uno statista di rango mondiale, certo un massacratore, che però contribuì a creare e industrializzare l'URSS, organizzò Stalingrado e sconfisse Hitler. Forse se ha prevalso il ritratto che ne ha dato Trockij è perché come altri, non ci si era accorti della sua vera natura che, egli aveva così ben dissimulato e tenuta nascosta e segreta a tutti per poter emergere successivamente e conquistare tutto il potere da solo.

Stalin era nato a Gori, una cittadina della Georgia, figlio di un calzolaio, vi era stata a lungo incertezza persino sulla data di nascita, quella ufficiale inventata era il 21 Dicembre 1879, successiva di un anno a quella reale, il 6 Dicembre 1878, è probabile che la data fosse stata spostata in avanti per evitare la leva (4).

(4) *Ibidem*, p. 49.

È certo che egli avesse una imbarazzante origine *osseta*, i nemici di Stalin, da Trockij a Mandel'stam nella sua famosa poesia, insistevano nel definirlo osseto, perché i georgiani consideravano gli osseti barbari, rozzi e, agli inizi dell'Ottocento, non cristiani.

Montefiore (5), biografo di Stalin, ci racconta che ricchissime di particolari sono le memorie della madre Keke, rimaste dimenticate per settant'anni nell'archivio del Partito comunista georgiano, non furono mai utilizzate nel culto di Stalin, a quanto sembra, Stalin non le lesse mai e anzi ne ignorò l'esistenza, Stalin non voleva veder pubblicate le opinioni della madre, ma lei non fu affatto impressionata dal potere del figlio, tenendogli testa, più tardi, nel '35, scrisse in segreto le sue memorie.

(5) *Ibidem*, p. 45.

Soso era il nome abitualmente usato in famiglia e dagli amici, Soso però era gracile, delicato, spesso anche malaticcio, aveva il piede sinistro malformato, il secondo e terzo dito erano uniti, *un piede palmato* che, per tutta la vita, gli dette una camminata particolare. Si ammalava di continuo, anche di patologie allora molto gravi come la polmonite, ma l'adorazione esaltata della madre, l'essere sopravvissuto a molte malattie ed anche a molti incidenti, anche se lo segnarono per tutta la vita: il braccio sinistro più corto e anchilosato, le gambe anch'esse minorate, avevano presto creato in lui la sicurezza psicologica ed una falsa consapevolezza d'essere un essere speciale, destinato certo a un destino altrettanto speciale. Così fin da piccolo si consolidò in lui un'imperiosa autostima compensativa che costellò poi tutta la sua vita.

Il rapporto con il padre che, via via, divenne un grave alcoolizzato, sempre più violento con lui, fu molto conflittuale, anche la sua paternità fu molto incerta e ambigua, vi furono molti candidati: il ricco mercante testimone delle nozze, il capo della polizia locale, e un diacono georgiano, ma tutti poi contribuirono alla sua educazione. Stalin stesso incoraggiò in seguito queste storie, affermando di essere figlio di un prete e questa diceria giustificò il suo ingresso nell'infanzia nella ottima scuola ecclesiastica di Gori che accettava solamente i figli del clero.

Attraverso le violenze del padre alcoolizzato, imparò presto a odiare gli uomini, quelle continue violenze verso di lui e la madre inasprirono molto il suo carattere e lo resero insensibile e simile proprio a quel padre verso il quale provò, già molto precocemente, odio e un risentimento terrorizzante. La famiglia fu un primo luogo nel quale si apprese la violenza, in compenso la madre ambiziosa e

bisognosa di un riscatto personale e sociale, sempre più protettiva ed esclusivista, aveva instaurato col figlio un rapporto psicologicamente morboso e simbiotico, al limite della patologia.

Le sue ambizioni per il figlio, le sue aspettative ed il suo amore divennero sempre più esaltate, soffocanti e intransigenti e questo poi sarebbe stato anche il modo affettivo di comportarsi di Stalin da adulto verso figli e amici.

Il ragazzo crebbe selvaggio, aggressivo, indocile e incontrollabile, veniva picchiato quotidianamente anche dalla madre, così si abituò a credere nel potere redentore e nell'utilità pratica della violenza. L'infanzia trascorse in una dimensione di totale chiusura psicologica, nel rifiuto di fraternizzare con i coetanei e fin dall'inizio l'unico interesse prevalente che egli manifestò fu *imparare a leggere*.

La madre in preda ad un'immagine onnipotente indirizzata tutta verso il figlio, la cui realizzazione avrebbe potuto riscattarli ambedue, lo allevò mirando a farne il perfetto cavaliere georgiano, un mito che poi Stalin trasformò nel divenire un cavaliere della classe sociale. Stalin amava la madre, ma la sua sessualità molto libera ed esplicita, i suoi amanti erano stati di grande aiuto per la sua educazione (lui doveva averlo ben capito), lo mise sempre in conflitto, in lei le due immagini della Vergine e della Puttana si sovrapponevano e questo creò nel figlio dei problemi e delle turbative emotive che potrebbero averlo indotto in seguito a diffidare delle donne con una forte carica erotica.

Stalin crebbe certamente in una cultura rigida, ipocrita e maschilista anche se in età giovanile il suo *ethos* era piuttosto disinibito, in tarda età affiorarono in lui molti tratti moralisti. La devozione alla madre in lui fu sempre palese, ma se la distanza tra madre e figlio non fece che crescere, il motivo più probabile sta nella sarcastica franchezza materna, ella infatti non esitò mai a esprimere la sua opinione su ogni cosa, nel suo prepotente impulso a controllare la vita di Soso.

Nell'infanzia fu colpito da una serie interminabile di incidenti, a 6 anni il vaiolo che poi lasciò segni nel suo viso e sulle mani per tutta la vita, a 10 anni entrò brillantemente nella scuola ecclesiastica di Gori, in Georgia, dove diven-

ne quasi subito il migliore allievo, ma i ragazzi avevano paura di lui e lo evitavano anche se ne erano attratti, decenni più tardi molti scolari ricordavano ancora il suo arrivo, la madre, malgrado la sua indigenza, aveva deciso che non avrebbe dovuto apparire come il ragazzo povero che era, al contrario sarebbe stato il più elegante della scuola (6).

Un altro incidente grave lo colpì in una di quelle prove di coraggio tra compagni, che corrispondeva ad appendersi sotto le carrozze al galoppo, fu investito in strada da un calesse che gli provocò un grave danno al braccio sinistro, l'incidente si aggiunse alla serie di elementi – il piede palmato, la faccia butterata e le dicerie che lo volevano bastardo – che tendevano a sviluppare in Soso un senso d'allarme e d'inferiorità, l'impressione di essere diverso. E questo significava che non avrebbe mai potuto incarnare l'ideale del bel guerriero georgiano, ma secondo il suo biografo Montefiore anche questo incidente contribuì invece a sviluppare compensativamente un enorme complesso di superiorità ed il senso che tutti questi incidenti non sarebbero stati d'impedimento al suo essere destinato a qualcosa di superiore.

Ma la sua infanzia fu sempre minacciata anche da qualcosa'altro, dall'improvvisa comparsa del padre ubriaco che cercava di riportarlo con sé, sottraendolo alla scuola, per ricondurlo a quella misera realtà alla quale il figlio doveva appartenere. Però Soso era divenuto nel frattempo il migliore allievo di tutta la scuola, aveva imparato rapidamente anche la musica, divenendo un ottimo cantante (7), veniva spesso ingaggiato per cantare ai matrimoni con la sua bellissima voce di contralto, la sua devozione a quel tempo era totale e non lo faceva mai mancare nemmeno ad una funzione. Il suo tempo libero lo passava leggendo libri, c'era già però in lui una traccia di sdoppiamento psicologico e i segni di una vita parallela: migliore allievo della scuola e contemporaneamente bullo di strada, violento e teppista, capo di una piccola banda criminale.

Ogni giorno c'erano risse, il ragazzo passava molto tempo nella strada di Gori, un luogo dove non viveva alcuna legge, dominato dalla violenza, dove si beveva, si pregava ma ci si picchiava senza tregua. Tutta la città era dominata da una

(6) La scuola è tuttora in piedi a Gori, e nel 2006 erano in corso lavori di ristrutturazione. Fino alla denuncia di Stalin fatta da Chruscev nel 1956 recava l'iscrizione: «Qui, nella vecchia scuola ecclesiastica, il Grande Stalin studiò dal primo settembre 1888 al luglio 1894».

(7) F. Raguza, *Stalin*, p. 23. I. Zuliasvili, pp. 42-46. Z. Gulisov, *Materialy...*, Tiflis, 1886.

illegalità incoercibile e si praticava l'usanza selvaggia delle risse cittadine aperte a tutti. Gori era uno degli ultimi posti in cui si praticava «l'usanza pittoresca e selvaggia» delle risse cittadine aperte a tutti, con le loro peculiari regole, che però non escludevano una violenza in cui non c'erano colpi proibiti. L'alcol, la preghiera e i combattimenti erano tutti interconnessi anche ad attività criminali.

Si è data molta importanza per lo sviluppo della personalità di Stalin alla madre e al padre alcoolizzato, ma anche l'ambiente sociale di Gori con la sua violenza e le sue risse collettive non fu da meno. Durante la festa sfilavano i maschi di tutte le famiglie, dai bambini in su, bevendo vino e cantando fino al tramonto, i bambini di tre anni lottavano con altri bambini di tre anni e via di seguito, ragazzi, adolescenti e infine uomini adulti, a quel punto la città era totalmente fuori controllo e ciò si prolungava il giorno successivo perfino nelle scuole, dove si affrontavano le singole classi.

Le battaglie di strada a Gori erano legittimate dalla presenza dei genitori che, non solamente partecipavano alle risse annuali ma scommettevano anche sulle gare, i ragazzi per parte loro incarnavano gli eroi-banditi che combattevano i russi sulle montagne vicine, gli studenti ormai erano perseguitati dall'impero russo perfino a scuola, dove era stato imposto di studiare il russo, tralasciando la cultura georgiana considerata inferiore.

Stalin sfidava sempre e continuamente i ragazzi più adulti, sapeva già essere molto cattivo, amava la natura, dimostrava un senso poetico molto forte, ma già da ragazzo dava prova di poca compassione per gli esseri umani, era già evidente in lui quella volontà di potenza che avrebbe caratterizzato tutta la sua vita. Tutti coloro che si collocavano sopra di lui, che dominavano gli altri o perché più anziani o più forti, gli riproponevano la figura paterna, suscitando in lui pulsioni di rivalsa competitiva, egli doveva sempre essere il capo.

A 12 anni fu colpito da un altro incidente, una carrozza gli piombò addosso colpendolo al volto e alle gambe che furono seriamente compromesse anche per il futuro. Le ferite erano gravissime, dovette lasciare la scuola ed essere ricoverato in ospedale a Tiflis. A seguito di questo inci-

dente ricomparve il padre che tentò nuovamente di sottrarlo definitivamente alla scuola e lo condusse con sé a lavorare come apprendista calzolaio in una terribile fabbrica (8). Fu l'unica esperienza da operaio di Stalin perché ancora una volta, la madre riuscì a sottrarlo alla distruttività del padre e a ricondurlo al Seminario con l'aiuto dei suoi numerosi amanti, convincendo persino una facoltosa aristocratica di Tiflis, la principessa Baratova, a pagargli la retta del Seminario dei preti di Tiflis.

(8) Intervista a Keke (madre di Stalin), pubblicata dalla *Pravda*, 27 Ottobre 1935.

Ma lo spirito della Rivoluzione si era già fatto strada anche dentro il Seminario e proprio lì nacquero i primi focolai della Rivoluzione. Il ragazzo zoppo, butterato, con un piede palmato, picchiato, umiliato e abbandonato dal padre, adorato da una madre senza marito che alle botte del padre aveva aggiunto le sue, ossessionato dal sospetto di essere un bastardo, sopravvissuto a incidenti e malattie, ce l'aveva fatta, contro tutto e contro tutti.

È difficile non esagerare la cruciale importanza di questo mondo; senza il Seminario, senza la grinta della madre, Soso non avrebbe potuto accedere a quell'educazione classica, ancorché oppressiva che preparò il figlio del calzolaio a diventare il successore di Lenin.

«Se non avessi incontrato Lenin» – disse Stalin in tarda età – «sarei diventato un prete». Il successo di Stalin dopo il 1917, se così si può chiamarlo, fu in parte dovuto ad una strana combinazione di cultura, dovuta agli anni di studio in seminario e alla sua passione per i libri, e violenza di strada, in lui convisse una strana combinazione di intellettuale e insieme di assassino. E fu proprio a Tiflis, dove egli studiò in Seminario, che iniziò a soffiare sia il vento del nazionalismo georgiano che del marxismo internazionale che, piano piano, riuscì a infiltrarsi anche tra gli studenti ed il Seminario fu un vero crogiuolo di giovani seminaristi rivoluzionari.

In una descrizione storica di questa città imperiale e cosmopolita, Tiflis ci appare ricca di teatri, di caravanseragli, bazar e bordelli dove convivevano russi, armeni, georgiani, ebrei, persiani e tartari; è certo che questo luogo così caotico ed eccitante ebbe una forte influenza sulla psiche del giovane Stalin e quindi sulla sua formazione giovanile.

(9) H. Jones, *Tiflis guazzabuglio di popoli*, pp. 159-663, GF. IML 8.2.1.9, Baedeker, pp. 465-471.

Così ce la descrive Montefiore (9):

Dall'alba al tramonto, le strade sono affollate da una variegata moltitudine di uomini e animali [...] i verdurai georgiani con grandi ceste di legno sulla testa, i persiani in lunghi caffettani e alti berretti neri di pelliccia, spesso con i capelli e le unghie tinti di rosso; i *said* e *mullah* tatars in ampie vesti ondegianti e turbanti verdi e bianchi; gli uomini delle tribù montane in pittoreschi *cherkeska* e ispidi berretti di pelliccia [...] donne maomettane velate [...].

Nel 1917 Stalin aveva conosciuto molti di quelli che condivideranno con lui il potere, erano cresciuti nelle stesse strade, impegnati nelle stesse guerre di bande, rivalità di clan e massacri etnici, avevano abbracciato la stessa cultura della violenza, la violenza e la mentalità di clan dei caucasici appoggiò Stalin nel suo atteggiamento contro gli intellettuali e gli ebrei e particolarmente contro il brillante intellettuale Trockij.

Il diciassettenne poeta non riconobbe mai pubblicamente le sue poesie, ad un amico confidò che l'interesse per lo scrivere si era esaurito presto perché ciò richiedeva una concentrazione esclusiva che egli intendeva dedicare solo alla Rivoluzione, sappiamo invece che per tutta la vita egli scrisse segretamente poesie e che, altrettanto segretamente, furono sempre tradotte in russo (10) da Pavel Antokolskij.

Dietro questa noncurante facciata vi era però una psiche distruttiva, quando nel '31 prese definitivamente il potere come Segretario del Partito Bolscevico, apparve evidente tutta la sua malvagità e la sua ostilità si indirizzò prevalentemente nei confronti non solo degli avversari politici, ma anche nei confronti degli artisti e particolarmente verso quei poeti e musicisti geniali dei quali la Russia del suo tempo era così ricca, Cvetaeva, Mandel'stam, Achmàtova, Pasternak furono le sue vittime più eccellenti.

Nella sua poesia *Il vecchio Nikika* (11), che uscì su un settimanale socialista, vediamo l'affettuosa descrizione di un vecchio eroe che racconta le sue gloriose avventure ai figli. Ma dietro questo aspetto falsamente bonario, si coglie quanto i suoi versi giovanili e la frustrazione che ne derivò fossero in parte la matrice di quell'ossessivo e

(10) O. Sedakova, *op. cit.*

(11) S. Sebag Montefiore, *op. cit.*, p. 90.

distruttivo interesse per la letteratura e ne spiegano la ambivalenza, la competizione e la gelosia verso i poeti.

Nascosto nella sua personalità e nella sua psiche violenta c'era un letterato con una notevole coltura classica e vastissime conoscenze, Stalin amò certamente la poesia e la musica, nel suo modo contorto e ambivalente, indubbiamente riconosceva il talento dei poeti il che non gli impedì di tormentarli portando molti di loro alla distruzione. Mandel'stam aveva visto bene quando disse «in Russia si tiene in gran conto la poesia, per la poesia si uccide».

L'ex poeta romantico dispregiò e distrusse il modernismo, sostituendovi quella visione distorta dell'arte che fu il *realismo socialista* che avrebbe dovuto esprimere una nuova scuola artistica, capace di incarnare il valore del nuovo stato. Stalin sosteneva però il Bolsoj, ascoltava la musica classica, paradossalmente egli sapeva a memoria Puskin, leggeva (in traduzione) Goethe e Shakespeare, ed era in grado di declamare Walt Whitman, parlava instancabilmente dei poeti georgiani della sua fanciullezza e contribuì personalmente a curare una traduzione per la loro pubblicazione.

Stalin sembrava apparentemente rispettare il talento artistico, preferendo uccidere gli scribacchini di partito piuttosto che i poeti geniali. Quando fu arrestato Mandel'stam egli ordinò «Preservalo, ma tienilo isolato» e ciò avrebbe fatto soffrire ancora di più Mandel'stam negli anni terribili passati a vivere, dapprima in esilio e poi nel gulag dove stremato morì.

A suo modo avrebbe preservato, lasciandoli in vita, la maggioranza dei geni russi, da Sostakovic e Bulgakov a Eizenstein, a volte telefonandogli in piena notte (e terrorizzandoli col suo potere) per incoraggiarli, in altri casi denunciandoli, per ridurli così in miseria.

Stalin frequentava spesso i teatri, in pratica controllava anche tutto ciò che di musicale usciva in Unione Sovietica (12), usava scrivere un suo giudizio sulle copertine, *buono, così così, brutto o spazzatura* e raccolse una collezione di novantatré registrazioni di opere (13). Il dittatore sovietico sedeva spesso tra il pubblico delle opere e dei balletti del Bolsoj, preferiva prendere posto nella fila

(12) A. Ross, *Il resto è rumore*, Bompiani, Milano, 2009, p. 349.

(13) *Ibidem*, p. 356. Da: Roy A. Medvedev, *The Unknown Stalin*, Tauris, London, 2003, p. 92.

posteriore del Palco A un attimo prima che il sipario si alzasse, e si metteva dietro una piccola tenda che lo nascondeva al pubblico. La presenza di molte guardie del corpo, ed un aumento della tensione del pubblico, indicavano che Stalin era giunto in teatro.

Il 26 gennaio del 1936, Josif Stalin ormai segretario generale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, andò al teatro Bolsoj di Mosca per assistere alla rappresentazione di *Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* di Dimitrij Sostakovic (14). All'autore, allora stella ventinovenne della musica russa, era stato ingiunto di presenziare alla rappresentazione, ed egli nel segreto del suo cuore, sperava di essere chiamato nel palco di Stalin alla fine dell'opera. Nonostante il grande successo di pubblico, Stalin lasciò il teatro prima o durante l'ultimo atto, portando con sé i membri del Politburo, così il compositore se ne andò con la morte nel cuore.

(14) I particolari della partecipazione di Stalin alla rappresentazione di *Lady Macbeth* sono tratti da Dimitri Volkogonov, *Stalin Triumph and Tragedy*, Forum, Rocklin, 1996, p. 148.

(15) A. Ross, *op. cit.*, p. 350.

Due giorni dopo la *Pravda* (15), organo ufficiale del Partito, pubblicò un editoriale scritto personalmente da Stalin dal titolo *Caos anziché musica*, nel quale condannava *Lady Macbeth* in quanto lavoro artisticamente oscuro e moralmente osceno. Sostakovic, si diceva, aveva giocato un gioco che poteva «finire molto male». L'ultima frase era agghiacciante.

Era nota l'abitudine di Stalin di chiamare al telefono la notte, a volte in una buona disposizione d'animo accordava favori, ad altri veniva detto di attendere una chiamata che poi non arrivava mai e ciò fatalmente veniva vissuto come un tragico presagio dei colpi che presto si sarebbero sentiti alla porta, secchi, insopportabilmente espliciti; scrisse (16) Nadezda Mandel'stam nel suo splendido libro di memorie *L'epoca e i lupi*, che annunciavano l'arrivo dell'NKVD. Le manipolazioni di Stalin crearono un nuovo genere di paura. «La paura che accompagna la scrittura di un verso non ha niente a che vedere con la paura che si prova in presenza della polizia segreta», scrisse la Mandel'stam, «Il nostro timore reverenziale di fronte all'esistenza in se stessa è sempre sopraffatto dalla paura più primitiva della violenza e della distruzione». Come diceva suo marito, Osip Mandel'stam, nell'era sovietica non restava che il secondo genere di paura, vittime di

(16) N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi*, Mondadori, Milano, 1971, p. 4.

quell'arte della paura che proprio Stalin aveva inventato. Sostakovic non fu l'unico musicista a dover subire la presenza minacciosa e distruttiva di Stalin, ma furono particolarmente i poeti e gli scrittori a divenire le vittime più abituali della persecuzione del dittatore. Stalin che ancora segretamente scriveva versi, disprezzava i poeti e gli scrittori, tranne Mandel'stam e Pasternak. Si salvò certo Gorkij, allineato e compromesso capo dell'Unione Scrittori, era stato assurdamente definito dalla *Pravda* «il più grande scrittore russo» e Stalin per compiacerlo e asservirlo aveva addirittura mutato il nome della sua città d'origine natale sul Volga Novgorod in Gorkij.

Pasternak, Achmathova e Mandel'stam furono sempre molto amici e rimasero sempre solidali anche nei momenti più difficili specie della vita di Mandel'stam. Ogni loro incontro aveva un'intensità speciale dovuta alla possibilità che potesse essere l'ultimo, che uno di loro o tutti e tre potessero non sopravvivere, furono solidali nell'amicizia, nella propria singolarità poetica e nell'ideale di giustizia e di verità che permeò tutta la loro vita nell'intento di raccontarlo al mondo.

Pasternak in un primo periodo aveva addirittura apprezzato la Rivoluzione, soprattutto il suo lato morale, convinto che la vita sarebbe migliorata, che l'arte sarebbe stata libera di dire l'essenziale, che gli artisti avrebbero potuto essere d'accordo di essere in disaccordo pur continuando a rispettarsi a vicenda. Ma dopo l'arresto di Mandel'stam, egli si rese ben conto di non poter nutrire questa illusione e questa consapevolezza, cambiò tutta la sua vita d'artista, da sempre egli si era dedicato alla poesia, ora la poesia gli sembrò incapace di esprimere «ciò che era successo in Russia» (17) «Sognai di scrivere un romanzo che avrebbe sconfitto la mia incoerenza di poeta e avrebbe mostrato che la rivoluzione russa aveva spazzato via tutto ciò che era stabile, tutto ciò che era sicuro, tutto ciò che aveva a che fare con la patria e l'ordine».

Il dottor Zivago nacque da questa ribellione e come una sorta di vendetta verso la fine di Marina Cvetaeva la quale per anni gli era stata amica e che, poco dopo il suo ritorno in Russia dall'esilio di Parigi, si era per disperazione uccisa.

(17) B. Pasternak, *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1987.

Pasternak fu tuttavia l'unico che non solo riuscì a sottrarsi a Stalin, ma che lo affrontò in modo diretto quando Mandel'stam fu arrestato, Stalin doveva rendersi conto che nella disputa tra un poeta ed un capo politico, il poeta l'avrà sempre vinta. Nella sua visione del mondo la storia sarebbe sempre stata *dalla parte del poeta*.

(18) R. Littell, *L'epigramma a Stalin*, Fanucci Editore, Roma, 2010, p. 202.

In una di quelle terribili e improvvise chiamate notturne Stalin gli aveva domandato a proposito di Mandel'stam (18) «Ma lui è un genio no?». La tragedia di Mandel'stam fu suggellata non soltanto dalla sua decisione suicida di mettere in versi il suo disprezzo per Stalin, ma anche dal fatto che Pasternak non aveva saputo o osato dichiarare con fermezza che sì, egli era un genio, così Mandel'stam finì col morire nell'inferno del gulag, ma Stalin preservò Pasternak: «Lasciate in pace quell'uomo che vive tra le nuvole», memore forse che, dopo il *suicidio* della moglie, Pasternak (19), rifiutando di aggiungere il suo nome nel formale comunicato di condoglianze dell'Unione degli Scrittori, aveva invece pubblicato a suo nome una lettera molto personale che lo aveva colpito favorevolmente.

(19) *Ibidem*, p. 195.

La rovina di Mandel'stam fu che egli credeva che, anche in una poesia ci potesse essere la forza e un potere esplosivo ed egli incautamente pensò di poter scatenare l'esplosione. *L'epigramma a Stalin*, fu composto di getto, solo in seguito fu rielaborato e certo peggiorato, ma così fu diffuso. Da allora tutte le sue poesie non furono più scritte, era troppo pericoloso, ma solo memorizzate dalla moglie e da amici fidati (20).

(20) *Ibidem*, p. 99.

Epigramma a Stalin

Viviamo sordi alla terra sotto di noi,
a dieci passi nessuno sente i nostri discorsi,
udiamo soltanto il montanaro del Cremlino,
l'assassino che fa strage di contadini.
Ha le dita grasse come una larva
e le parole, irrevocabili come pesi di piombo, cadono dalle sue labbra,
i suoi baffi da scarafaggio ti guardano di traverso
e le punte dei suoi stivali luccicano.
Ha intorno una marmaglia di capi dal collo sottile:
mezzi uomini adulatori che può manovrare.

Nitriscono, fanno le fusa o uggiolano
mentre lui blatera e punta un dito,
forgiando le sue leggi una dopo l'altra, per scagliarle
come ferri di cavallo contro la testa, l'occhio o l'inguine.
E ogni omicidio è un banchetto
per l'osseta dall'ampio petto.

Mandel'stam, al di là del discutibile valore estetico e poetico, era convinto di aver detto la verità e considerò la sua poesia come un elemento di purificazione tale da far tabula rasa in modo che la Russia potesse ripartire verso un destino migliore.

Viviamo sordi alla terra sotto di noi,
a dieci passi nessuno sente i nostri discorsi,
ma dove ha luogo almeno mezza conversazione
il montanaro del Cremlino avrà la sua menzione.

La notte del suo arresto nel 1934, poiché la sua poesia era un documento controrivoluzionario senza precedenti, l'ufficiale che lo aveva convocato gli annunciò che era stato condannato per aver violato l'art. n. 58 per i reati di propaganda antisovietica e attività controrivoluzionaria. Il compagno Stalin aveva esaminato personalmente il caso, ordinando di isolare e mantenere in vita il prigioniero condannato a *tre anni di esilio meno dodici*. Meno dodici significava che dopo l'esilio non gli sarebbe stato permesso di risiedere in nessuno dei principali centri urbani dell'Unione Sovietica.

Dove sono i cigni?
Se ne sono andati, i cigni,
Anche i corvi?
Sono rimasti qui i corvi.

Così aveva scritto Marina Cvetaeva (21) che prima della rivoluzione aveva conosciuto e amato Mandel'stam, ora forzatamente ella viveva in esilio e miseria a Parigi e le sue opere circolavano nel suo Paese natio solo sotto forma di

(21) M. Cvetaeva, *Vivre dans le feu*, p. 454, a: Adriadna S. Efron, 29 Maggio 1941.

manoscritti clandestini; nei suoi versi Cvetaeva ripensava alla Rivoluzione bolscevica e ai fatali giorni di Ottobre.

Vi era un unico modo di sapere il destino di chi era stato arrestato e portato in Siberia, durante il viaggio si scriveva sulle pagine bianche dei libri che i prigionieri avevano con sé, e come si usa fare nei campi di prigionia, cioè con una calligrafia minuscola che riempiva ogni centimetro quadrato di carta; il nome e l'indirizzo del destinatario della lettera venivano scritti in stampatello su un lato, poi il foglio veniva piegato e ripiegato in modo tale che fossero visibili solo il nome e l'indirizzo del destinatario, a quel punto la missiva veniva spedita la notte attraverso gli scarichi del bagno del treno, e poiché i francobolli costavano pochissimo, era tradizione che chiunque trovasse tra i binari questi scritti avrebbe copiato l'indirizzo su una busta e l'avrebbe spedita.

Ora in esilio a Voronez, poiché tutti gli scritti di Mandel'stam erano stati confiscati dalla polizia, parte della giornata era dedicata alla ricostruzione della sua opera, avvalendosi della memoria della moglie e anche dell'aiuto di Anna Achmàtova che aveva fatto un viaggio terrificante per raggiungerli.

Le poesie ora venivano trascritte con una minuta calligrafia, sulle cartine di sigarette, prima di passarle di nascosto ad altri scrittori in esilio a Voronez. Quando ripartì, Anna Achmàtova lasciò Mandel'stam convinta, come poi accadde, che non si sarebbero mai più rincontrati e in treno di ritorno a San Pietroburgo, malinconicamente aveva scritto:

... nella stanza del poeta esiliato
vegliano a turno la paura e la Musa,
e avanza la notte
senza speranza di aurora.

La lettera arrivò, era fine Settembre 1938, in una busta ricavata da una grossolana carta da pacchi, il timbro postale era di Ulan Bator, non c'era data né firma, ma era certamente di Mandel'stam e questo fu l'ultimo segno di vita, Mandel'stam ormai era morto di tifo nel gulag.

Anna Achmàtova, la grande indimenticabile poetessa, anche se la sua fine fu meno drammatica di quella di Mandel'stam e della Cvetaeva, non fu da Stalin trattata meglio, certo non fu uccisa né si intentò contro di lei un processo politico, si tollerò l'amicizia con Mandel'stam e Pasternak, considerati come lei poeti minori di periferia, dei paria; però si può supporre che Stalin fosse abbastanza consapevole delle qualità artistiche della Achmàtova, il nome della poetessa comparve infatti nella lista degli autori che dovevano essere evacuati durante l'invasione nazista, furono privilegiati quegli scrittori che per il Comitato Centrale possedevano *valore letterario*. Il Partito mirava a far capire agli scrittori che dovevano essere scoraggiati da qualunque forma di eterodossia, pena la perdita di ogni privilegio, ci si doveva attenere all'idea ufficiale di *arte*, a questo scopo c'era necessità di avere un'Achmàtova viva.

Si affilarono gli strumenti di persecuzione, sin dal 1921 ella era stata sempre considerata con sospetto dal regime in quanto il suo primo marito Nikolay Gumilev, un dissidente, era stato condannato a morte. Senza che la poetessa avesse mai dimostrato un impegno filosovietico della sua poesia, dopo il '44 Stalin tuttavia tollerò, malgrado la confisca del suo libro, che ella ritrovasse presso il pubblico una fama senza pari. Ma adesso questa poetessa si era anche incontrata a casa sua a San Pietroburgo con Isaiah Berlin (22), diplomatico inglese, certo una spia, avevano parlato molto a lungo e si erano legati in una amicizia molto intensa, la cosa aveva fatto molto adirare Stalin, che pensò di punirla alla prima occasione e sappiamo che il biasimo pubblico in Russia era la misura più crudele per distruggere un poeta e uno scrittore.

Fu espulsa dal Partito, scacciata dall'Unione Scrittori, quindi per un certo periodo perse il diritto al misero stipendio dovuto agli scrittori (500 rubli al mese) e cosa peggiore le si negò la tessera annonaria e il diritto ad avere una stanza singola. Si poteva così dimostrare che l'Achmàtova, dalla sua situazione di privilegio di scrittrice, poteva precipitare in un attimo nel nulla sociale e nella fame.

Il grande successo, una vera tournée trionfale a Mosca, dopo il suo ritorno, aveva accresciuto la sua popolarità;

(22) R. Littel, *op. cit.*, p. 249.

(23) G. Dalos, *Innamorarsi a Leningrado*, Donzelli Editore, Roma, 2007, p. 35.

Stalin ne era stato informato, il pubblico, quando era apparsa sul palco la Achmàtova (23), aveva applaudito per quindici minuti di seguito, Stalin era stato molto contrariato, la situazione era ovviamente sfuggita di mano e forse, non era in gioco solamente la vanità ferita di Stalin ma anche il prestigio del sistema.

(24) *Ibidem*, p. 47.

Ci è stato descritto (24) come il protocollo delle manifestazioni pubbliche in Unione Sovietica regolasse la gerarchia dell'applauso: applauso, applauso scrosciante, applauso scrosciante che dura a lungo, applauso scrosciante durante il quale tutti i presenti si alzano e, in cima alla scala, l'applauso scrosciante entusiasta, che non finisce più e sfocia alla fine nella *standing ovation*, era inoltre regolato con chiarezza chi aveva diritto alle singole gradazioni di applausi.

(25) *Ibidem*, p. 48.

L'Achmàtova, politicamente per nulla ingenua, capì subito che questo entusiasmo le sarebbe stato fatale. In seguito commentò una foto (25) nella quale la si vedeva insieme con Pasternak al Club degli scrittori, con le parole: «E qui mi sto guadagnando la risoluzione del Comitato Centrale».

Nel '46 fu duramente e ufficialmente attaccata dal Comitato Centrale e definita «portabandiera di una poesia da salotto e vuota di idee, *per metà suora e per metà squaldrina*».

In una lirica del ciclo *Cinque* ella ammette con sbalorditiva franchezza:

Niente ho evitato tutta la mia vita
come destare pietà.
Solo la tua pietà mi fa felice
sulle mie strade buie.
Intorno a me luce e mattino adesso,
in me la forza per fare miracoli:
solo grazie a te.

e ancora:

Né disperazione né vergogna,
né adesso né dopo, né allora.

In un monologo *Dal dramma*

Parla lui:

Fossi pure degli angeli più bella tre volte,
Fossi pure sorella dei salici sull'altra riva,
Con il mio canto t'ucciderò,
Senza spargere in terra il tuo sangue.
E non ti toccherà la mia mano,
Senza gettarti uno sguardo cesserò d'amarti.

Per il Partito i suoi temi poetici legati alla tristezza, all'eros e all'abbandono, descrivevano un universo spirituale estraneo al popolo sovietico, così delle sue opere fu impedita ogni pubblicazione e diffusione. Non c'era alcuna possibilità per la poetessa di difendersi da questa sistematica campagna propagandistica di calunnia, si insinuava che dopo la Rivoluzione ella avesse taciuto, ma in realtà era stata costretta al silenzio e, finché visse, non le fu mai concesso nemmeno di pubblicare integralmente il suo *Poema senza eroe*.

Si parlò di lei come di un'*emigrante interiore*, in un'epoca nella quale emigrante era quasi sinonimo di traditore della patria; la poetessa non reagì mai pubblicamente ed è probabile che la moglie di Mandel'stam avesse dato una giusta valutazione: «la memoria dell'Achmàtova registrò l'anatema che durava da decenni e accolse la risoluzione come si doveva fare, ovvero senza emozioni e con la naturale paura delle conseguenze per i propri congiunti e per se stessa».

Da quel momento le sue opere non vennero più scritte, ma come era già successo per Mandel'stam solo memorizzate e affidate clandestinamente ad amici fidati e sicuri, e solo dopo il 1960 ne furono di nuovo redatte copie scritte. Eppure i russi, in tutti quegli anni, in quei vent'anni, mai avevano smesso di amare le sue poesie, e forse Stalin aveva capito che la vera immortalità risiede nella poesia di un genio. Ma né Mandel'stam né Achmàtova avevano capitolato e avevano scritto qualcosa che lo celebrasse quando invece migliaia di poeti e scrittori

minori lo avevano fatto. Tutte le cose alle quali era stato dato il suo nome, i carri armati, i trattori, le navi, le fabbriche, erano destinati prima o poi a sparire per essere sostituiti da nuovi carri e fabbriche che, avrebbero avuto il nome del nuovo segretario.

Ormai la casa della Achmàtova a San Pietroburgo nella quale Berlin il diplomatico inglese le fece visita (peggiorando notevolmente la sua situazione politica, poco dopo fu infatti arrestato il figlio), quasi tutto era andato perduto, saccheggiato o venduto.

La stanza nella quale viveva e nella quale ricevette Berlin che tanto rappresentò per la sua rinascita poetica, era piccola, severa e sguarnita e come unica ricchezza di un passato straordinario, appeso sopra il letto, un piccolo ritratto giovanile fattole da Modigliani a Parigi, quando si erano conosciuti ed erano divenuti certamente amanti.

Ora anche Achmàtova scriveva sulla luna, certo con ben altro stile di quello del giovane e goffo poetino russo Soselo:

Nascosta davanti al portone del cortile mi vide
l'astuta luce della luna,
barattai l'immortalità
con quella sera.
Adesso sarò dimenticata,
i libri marciranno misconosciuti
e non si chiamerà Achmàtova
né una strada né una strofa.

In questi versi del 1946 l'Achmàtova prevedeva già dolorosamente il prezzo che il potere statale le avrebbe fatto pagare: le sarebbe stato impedito di scrivere e le sarebbe stata ufficialmente negata l'immortalità poetica.

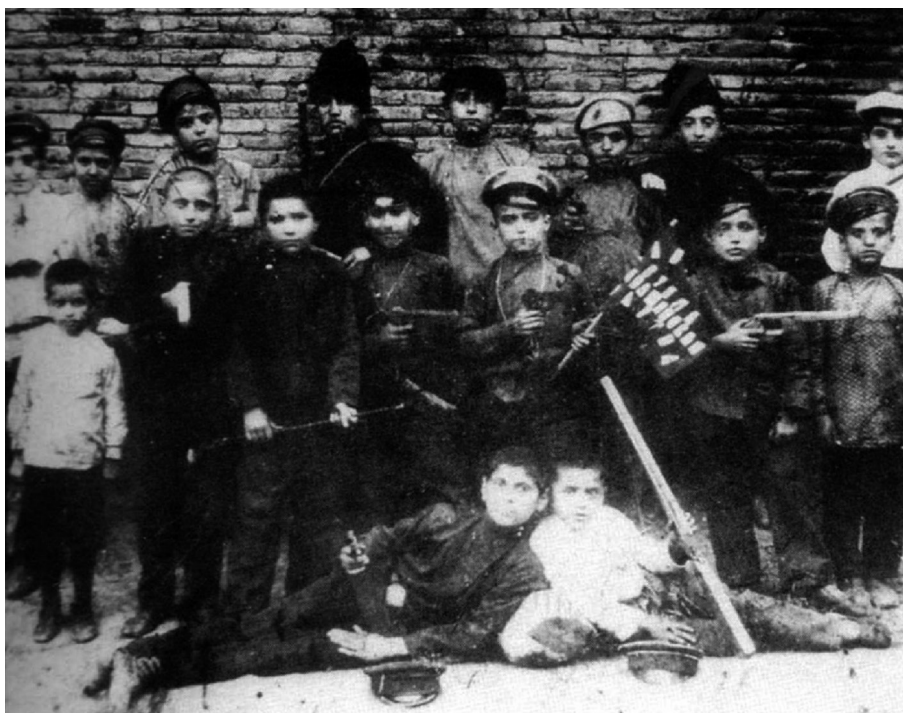
Si dovette attendere fino al 1988, quando da Gorbaciov fu firmata una risoluzione che ritrattava la condanna e ristabiliva il suo valore di poeta, ora le sue opere potevano essere pubblicate, ma nel frattempo l'Achmàtova era morta da più di venti anni.

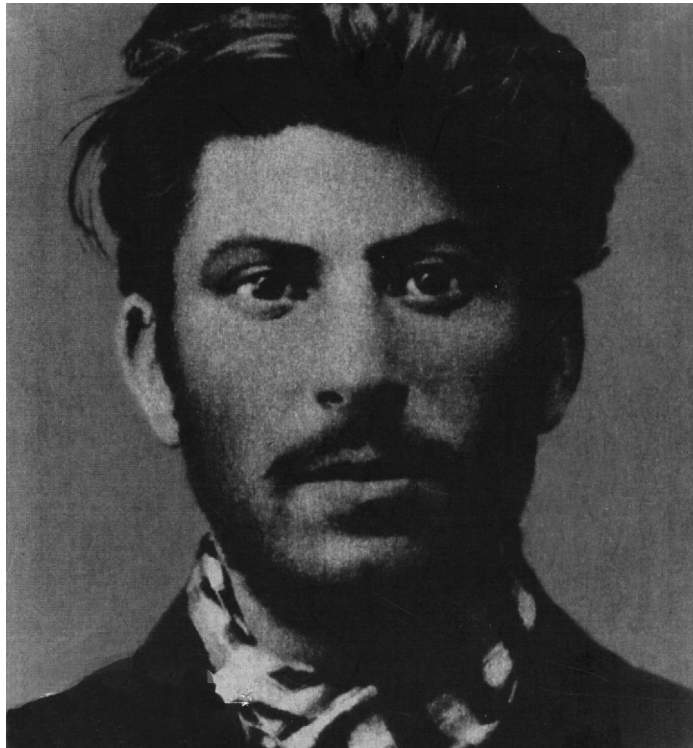
Ma, come aveva compreso Pasternak, la Storia dà sempre ragione ai poeti, Stalin ebbe solo una stella rossa sotto

la quale morirono però milioni di persone, Achmàtova ebbe una stella per l'eternità, una stella vera, scoperta da due astrofisiche di Crimea che ne avevano determinato anche l'orbita e alla quale il 31 Maggio 1988 dettero il suo nome: Anna Andrevna Achmàtova.

L'osservatorio nella Penisola di Crimea negli anni '80, grazie alle scoperte delle due astrofisiche, divenne quasi un centro di riabilitazione dei poeti e artisti russi proibiti, o uccisi o forzatamente spinti al suicidio o messi a tacere: Michail Zoscenko, Boris Pasternak, Anna Achmàtova, Andreij Tarkovskij, Michail Bulgakov, Marina Cvetaeva, Nikolaj Gumilëv, Isaak Babel.

Ma subito ci appare evidente l'assenza di Mandel'stam, e Dalos scrive: «spero in un'altra integrazione, un asteroide che porti il suo nome orgoglioso e modesto, a conforto di tutti i poeti umiliati e caduti in disgrazia: "Ospite dal futuro"».





ПОЧЕТНОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО

о присвоении названия малой планете 3067

Институт теоретической астрономии, возглавляющий в Советском Союзе работы по малым планетам, настоящим свидетельствует, что малая планета № 3067, открытая советскими астрономами, получила название и честь

АННЫ АНДРЕВНЫ АХМАТОВОЙ

Отныне эта неотъемлемая часть Солнечной системы будет именоваться малой планетой (3067) АХМАТОВА

Ниже приводится текст официального сообщения об утверждении Центром по малым планетам (Смитсоновская астрофизическая обсерватория, США) названия малой планеты (3067) АХМАТОВА в 1982 г.

DISCOVERED 1982 OCT. 14 BY L. G. KARACHUKA AND L. V. KHARAYENKO AT THE CRIMEAN ASTRONOMICAL OBSERVATORY.

NAMED IN HONOR OF ANNA ANDREVNAYA AKHMATOVA (1899-1966), OUTSTANDING POETESS, AWARDED AN HONORARY DOCTORATE BY THE UNIVERSITY OF OXFORD.

Planet Circular 13. 174 MAY 31 1988



Ю. Вайрава (Ю.В. Вайрава)
 А. Карачука (А.А. Карачука)
 С. Мухомов (С.В. Мухомов)



Attestato dell'Accademia delle Scienze dell'Unione Sovietica relativo all'imposizione del nome Anna Andrevna Achmatova al piccolo pianeta n. 3067, 31 maggio 1988.

Karin Michaelis: “L’età pericolosa” alla luce della psicoanalisi

di Tatjana Rosenthal
Introduzione Giuseppe Leo

(1) Karin Michaëlis (1910),
L’età pericolosa, tr. Eva Kam-
pmann e Donatella Ziliotto,
Giunti, Firenze, 1989

Nel 1911 uscì sullo *Zentralblatt für Psychoanalyse. Medizinische Monatsschrift für Seelenkunde* una recensione scritta da Tatjana Rosenthal riguardante il libro di Karin Michaelis «L’età pericolosa» (1). La Rosenthal è stata la prima donna psicoanalista che la Russia abbia mai avuto: attivista politica durante la Rivoluzione d’Ottobre, pioniera nel coniugare la psicoanalisi con le uniche ed irripetibili esigenze educative che la nuova società sovietica richiedeva, morì suicida nel 1920 all’età di 36 anni. Quella della Rosenthal più che una recensione era una rilettura in chiave psicoanalitica di un’opera narrativa di successo della scrittrice danese Karin Michaelis. Costei (1872-1950), quando pubblicò (nel 1910 a Copenaghen) *l’Età pericolosa*, era all’apice del successo letterario. Sinteticamente, l’opera narra, in forma diaristica ed epistolare, di Elsie Lindtner che, in piena crisi della mezza età (*l’età pericolosa* appunto) abbandona *inopinatamente* il marito per auto-esiliarsi in un’isola disabitata. Lì il suo amico architetto Jorgen Malthe ha fatto costruire per lei una confortevole villa. Mentre col passare dei giorni la solitudine le diventa sempre più ardua da tollerare, la protagonista comincia a vagheggiare un incontro con Jorgen, che un tempo le parve volesse corteggiarla. Dopo una serie di missive all’amico, finalmente l’incontro tanto atteso poté realizzarsi, ma si rivelò un’autentica delusione: la lontananza tra i due aveva finito per spegnere qualsiasi desiderio reciproco. In un tentativo di annullare gli effetti

delle sue azioni – e del tempo quindi – Elsie finisce per invitare sull'isola persino il suo ex-marito, il quale però declina l'invito, essendo alle prese con un nuovo matrimonio. Elsie finirà dunque per restare sola sull'isola quasi completamente deserta, accompagnata solo da due personaggi femminili (la cameriera e la cuoca) su cui ella sembra proiettare lati oscuri di sé e rimpianti mai completamente superati. In questo mio articolo mi prefiggo di delineare una sorta di fenomenologia psichica evolutiva della crisi di mezza età alla luce dell'evoluzione psicologica del personaggio letterario di Elsie. Ma, dati i frequenti richiami del mio articolo con le vicissitudini del personaggio letterario di Elsie, trovo opportuno far precedere il mio testo da quello di Tatjana Rosenthal, nella prima traduzione in italiano per cui ringrazio sentitamente Michelantonio Lo Russo. La traduzione qui proposta, pur non essendo rigorosamente integrale, ha rispettato nella sostanza l'articolo della Rosenthal, avendo tralasciato per motivi di spazio solo alcune parti che abbiamo giudicato del tutto trascurabili ai fini della comprensione generale del testo originario. Tali parti sono state puntualmente indicate dal segno [...].

Rapporto originale

di Tatjana Rosenthal

Relazione tenuta alla riunione della Berliner Psychoanalytischen Gesellschaft del 5 gennaio 1911

Il materiale che ho avuto davanti, il diario della signora Elsie, è un'autoanalisi.

[...]

La 42enne moglie dell'industriale Lindtner lascia il marito dopo un felice matrimonio durato vent'anni. «Se mi chiedessi qual è il motivo chiaro, palpabile, del nostro divorzio, dovrei ammettere che non esiste» (1).

(1) Nella presente traduzione, questo e gli altri riferimenti al testo di Karin Michaelis, sono tratti da: Karin Michaëlis (1910), *L'età pericolosa*, tr. Eva Kampmann e Donatella Ziliotto, Giunti, Firenze 1989 [NdT].

«Abbandono una vita matrimoniale armonica e felice», scrive all'amica il giorno in cui lascia il suo appartamento nella zona del vecchio mercato della città per andare in una bianca villa situata su un'isola solitaria. Più avanti, in questa lettera, descrive la sua felice vita familiare, e spiega il suo proposito con il capriccio di voler vivere da sola. Deve vivere da sola: «Tutta sola per me, con me. Chiamala un'assurdità, un capriccio stravagante, chiamala isteria, e forse lo è, ma io sento il bisogno di vivere lontana dalla gente, lontana da tutto». La decisione di rifugiarsi nella solitudine non è però sorta in modo subitaneo e frettoloso. È maturata già da un anno nella signora Elsie. Ha aspettato questo tempo, in parte per esaminare se stessa, in parte perché non voleva compiere un salto nel buio. Durante questo anno, infatti, si è fatta costruire la Villa

Bianca. L'incarico l'ha dato a un giovane architetto, Jörgen Malthe, al quale però non venne rivelato il nome del futuro destinatario della villa. Questi ha ideato il progetto insieme alla signora Elsie, credendo di farlo per una amica separata di lei. La lettera d'addio a Malthe si apre con una rassicurazione: «Siamo sempre stati amici» lascia però intendere che, da parte dell'architetto, vi sia stato qualcos'altro. Nella lettera all'amica la signora Elsie dice in modo diretto: «Jörgen Malthe, il bel Jörgen, mi ha onorato della sua giovanile fiamma amorosa, cosa che ha divertito voi tutti».

Ritornero più avanti sulla lettera della signora Elsie a Malthe; oro voglio solo osservare che lei, più anziana, fa notare a Malthe la differenza d'età. Fra pochi anni non potrà più comprendere come ci sia stato un tempo in cui lei era, per lui, «L'unica». Nascondergli il vero scopo della villa le era penoso. Però doveva tacere, perché aveva degli obblighi nei confronti di suo marito. Desidera che Malthe mantenga il silenzio, con l'eccezione, forse, di un addio. «Vado a isolarmi nella mia "Villa Bianca" e con ciò la mia saga si conclude» – così termina la lettera.

Rimane ancora la lettera d'addio al «Mio carissimo amico ed ex marito». Qui viene addotto un nuovo, altrettanto vago motivo per la sua decisione: «Evidentemente io non ero nata per il matrimonio». A suo marito non ha niente da rimproverare. «Come vorrei avere qualcosa da rimproverarti, lo dico davvero. Ma non trovo nulla, assolutamente nulla». Dà a suo marito ogni sorta di consiglio, lo consola banalmente, come la maggior parte delle donne in queste situazioni: «Hai i tuoi affari, i tuoi amici» e gli fa capire che con un'altra potrebbe essere ancora felice. «Nessun altro uomo ha mai rubato una briciola del mio cuore» dice alla fine. Risulta incomprensibile a lei stessa la ragione per la quale i suoi sentimenti sono mutati – dice che probabilmente si tratta di una malattia nervosa, purtroppo incurabile.

Ciò che segue sono annotazioni fatte sul diario e nelle lettere scritte nell'arco di un anno nella Villa Bianca. L'anno trascorre tra mutevoli stati d'animo; durante questo tempo la signora Elsie rimane sola. La cameriera e la cuoca sono la sua unica compagnia. La solitudine le permette di concentrarsi sull'autoanalisi. Non solo riesce a

spuntarla con se stessa; esamina anche le cause generali della sua condizione – il problema del climaterio – e, da questo punto di vista, analizza esperienze passate.

Si tratta del diario di una donna di notevole intelletto, dotata di una fine comprensione psicologica, superiore alla media: molto di ciò che altre donne avrebbero rimosso, nella signora Elsie avviene coscientemente. Il punto è che, nonostante queste caratteristiche, si è ingannati dal proprio inconscio. La signora Elsie non scende fino in fondo. Neanche una volta è nominato il vero desiderio che l'ha spinta nella Villa Bianca. Non riesce nemmeno a rendersi conto delle cause che, per tutta la sua vita, hanno determinato una certa disposizione dei suoi affetti.

Dalle prime pagine del libro è chiaro che i motivi che l'hanno spinta a lasciare il marito vanno oltre quelli, superficiali, che lei menziona.

Fin dal principio è probabile che Jörgen Malthe vi abbia potuto giocare un ruolo.

Nella solitudine, il sentimento della signora Elsie per Malthe cresce; quando l'anno è passato e i tigli spargono il loro profumo, lo chiama presso di sé, lui che ha obbedito alla consegna del silenzio, con parole passionali.

Malthe viene, ma va nuovamente via lo stesso giorno. È troppo tardi; lui non la ama più.

La signora Elsie patisce sempre più la solitudine. Per tutto il tempo ha dovuto reprimere in sé un impetuoso erotismo. Malthe è oramai perso, e tenta disperatamente di riavvicinarsi al suo ex marito. Arriva a degradarsi in una lettera furbescamente architettata, piena di bugie e perfidie, ma invano: Lindtner si è infatti sposato con una giovane ragazza. La lettera è volgarmente beffarda, l'ira impotente traspare eccessivamente. Poi intraprende un viaggio attorno al mondo con la sua cameriera per dimenticare la sconfitta patita nella Villa Bianca.

II

La cosa migliore è iniziare con l'analisi dei rapporti con Malthe. Presentati in modo superficiale, permettono di intuire elementi dell'autoanalisi della signora Elsie; da qui

però, a noi si offre lo sguardo negli strati più profondi della sua vita spirituale. Nella lettera d'addio cerca di rimanere fedele al tono della vecchia amica. Le sfuggono, però, piccole ammissioni che non rientrano in un puro rapporto amichevole. Ricorda i bei momenti nei quali si è parlato di tutto, perlopiù, però, di un bel niente. Le lettere non recano nemmeno una volta l'ombra di questi momenti piacevoli. «Non eravamo molto brillanti, eppure non ci annoiavamo».

Da questa lettera veniamo inoltre a sapere che la signora Elsie, negli ultimi tempi, ha evitato il suo giovane amico. Già nel secondo giorno passato in solitudine, viene perpetrata un'umiliazione ai danni dell'amato. L'unico regalo di Malthe, la böckliniana «Villa sul mare», viene ceduta alla cuoca per il suo scantinato. Evidentemente, con ciò la signora Elsie cerca di dimostrare a se stessa quanto poco Malthe significhi per lei. Questa tendenza deve certamente essere stata riequilibrata opponendo un forte affetto contrario, ma represso; poiché la supremazia può essere mantenuta solo con forza brusca. La signora Elsie percepisce il grottesco di questa vittoria, si vergogna della propria azione.

Riceve diverse lettere, ma ne aspetta una sola – la lettera di Malthe. Inconsciamente nutre ben altre speranze quando, riguardo il silenzio del suo giovane amico, del cui rispetto non ha alcun motivo di dubitare, s'interroga: «Non si degnerà di rispondermi?».

Poi arriva un bel giorno sereno. Pensa a Malthe con un sentimento di gioia perché ha agito così e non altrimenti. In questo modo, per la prima volta, veniamo a sapere dalla signora Elsie che vi è una connessione tra la sua decisione e il rapporto con Malthe.

Nonostante la *fine*, si aspetta qualcosa. Infatti nel diario di colpo c'è scritto: «Sono qui in attesa del mio mortale nemico. Verrà insidiosamente o mi comparirà di colpo davanti? Riuscirà a sopraffarmi, o sarò io la più forte?» Questo non si adatta alla sua intenzione: «Vado a isolarmi nella mia "Villa Bianca" e con ciò la mia saga si conclude». Il nome di Malthe adesso scompare dalle pagine del diario. La signora Elsie fa invece molte osservazioni su stragemmi e bugie, sorrisi e pianti – le armi delle donna con-

tro l'uomo. Fa ammissioni e rivelazioni su cose che gli uomini hanno da tempo indovinato e rimproverato alla donna.

Il *troppo tardi* sconvolge la signora Elsie:

«La vita mi è passata accanto; le mie mani sono vuote, adesso è troppo tardi.

La felicità ha bussato alla mia porta e io, pazza, mille volte pazza, non l'ho fatta entrare.

Invidio ogni ragazzina che fugge col suo amante, ma rimango seduta ad aspettare la vecchiaia».

È colta dal disgusto per se stessa, perché non può fare a meno di desiderare ardentemente l'arrivo del corriere, che non le porta nulla. «Niente», sono per lei tutte le lettere, eccetto quell'unica.

Alla fine, la lettera di Malthe arriva. Non vuole leggerla, ma nel diario annota che la lettera è pesante (cioè che Malthe ha scritto tanto).

La lettera scatena in lei una tempesta di sensazioni, che porta alla confessione: «Il mio sentimento per lui era e rimarrà sacro».

Ora si sorprende riguardo al suo essersi sbagliata: «Ho di nuovo recitato una commedia con la segreta riserva mentale che la vita potesse ricominciare».

Vuole bruciare la lettera, ma non ne ha il coraggio.

È lontana dall'ammettere con se stessa che, dietro il trasloco nella Villa Bianca, vi era l'inconscio desiderio di cominciare una nuova vita con Malthe. Che per lei in realtà non fosse importante la solitudine e la rottura con Malthe, bensì il rafforzare il legame tra loro, inizia perlomeno ad affiorare alla coscienza quando scrive: «Lui e io ci apparterremo sempre perché sono stata accorta: non vedendomi, non mi dimenticherà mai...». La lettera la tormenta. Adesso comprende che forse non la apre per vigliaccheria. Muta il suo amore in odio: sarebbe felice se le si scrivesse che Jörgen Malthe è stato investito da un'automobile, piuttosto che ricevere notizie dei suoi successi.

Da questo momento in poi Malthe tace, come lei aveva desiderato: «Ha rispettato la mia preghiera di mantenere il silenzio e non mi scrive più. Dopo quell'unica lettera, non una riga. Certo, è meglio così, e del resto sono io che l'ho

voluto, però ...». Ora può bruciare la lettera, lui le è diventato indifferente, e precisamente perché tra loro non c'è stato niente. Non vuole leggere la lettera perché si sentiva vincolata al suo proposito, e non poteva rendersi ridicola. Con la sua passività, però, lasciò libero corso all'azione di Malthe. Il quale, per contro, aveva preso seriamente la sua decisione e si era rassegnato, dunque quella era la sua lettera d'addio. Questa può essere bruciata – e in ciò sta la consolazione della rinuncia volontaria della signora Elsie, anche se in realtà non è così.

Sono passati diversi mesi. Molte pagine del diario sono state riempite con considerazioni generali sul climaterio; ha scritto la vita di Jeanne e della sua amica Lili (A). La comparsa in casa di un uomo – un giardiniere – è un evento. Quest'uomo è per lei fonte di sensazioni che la ossessionano. Il nome di Malthe, però, continua a non essere menzionato.

Il motivo per il superamento della rimozione, è dato da una lettera dell'amica che annuncia il ritorno di Malthe dall'estero. Ecco che ora affiora l'affetto negativo della rimozione fallita: la signora Elsie è irritata.

Cerca di abreagire nella fantasia. Fantasticando, si avvicina a Malthe: «Se avesse dieci anni di meno e io dieci di più avrei potuto adottarlo. Non sarebbe la prima volta che in questo modo una donna anziana si procura un cagnolino da salotto! Gli avrei trovato moglie. Avrei raccolto intorno a lui una schiera di bellezze e avrei scelto la più bella. Graziosa prospettiva!»

Ritorno successivamente sul motivo per cui il rapporto madre-figlio che, nel sentire della donna non è raro che rispecchi quello verso l'amato, qui può essere inteso dalla signora Elsie solo come adozione. Anche l'ironia e la denigrazione del rapporto non sono certo casuali.

«Non mi sono mai resa ridicola, non comincerò proprio ora!», proclama la signora Elsie e... poche pagine dopo troviamo la struggente lettera d'amore.

«Siete il solo uomo che io abbia amato», comincia così questa lettera a Malthe. Fornisce una nuova motivazione della sua fuga nella solitudine: «E allora sono fuggita: lontana dal mio amore, lontana dalla mia età». Segue la storia della sua vita. Dice di non aver mai amato. Il suo idolo

era il denaro; a sedici anni era pronta a sposare un ricco uomo anziano, e il fidanzamento è stato rotto solo perché il matrimonio sembrò un delitto allo stesso fidanzato. Suo marito l'ha sposato solo per calcolo. Già da dieci anni ama Malthe, però non si è decisa a seguirlo perché era povero. Se le avesse proposto di diventare la sua amante, non avrebbe saputo trattenersi. Per queste cose, però, Malthe era troppo onesto. Lei sapeva che, se lui avesse avuto un'idea dei suoi sentimenti, ciò avrebbe significato la rottura con suo marito – la paura dell'indigenza l'ha trattenuta e lei occulta i propri sentimenti. Da due anni, ha ereditato parte della fortuna del suo primo fidanzato – ora può intraprendere una nuova vita, ma... ecco che deve pensare alla differenza d'età tra lei e il nuovo amato; questo la rende insicura. «Fu allora che presi la più grande decisione della mia vita: fuggire dal mio amore». Trova le parole più ardenti e appassionate per rivolgersi a Malthe, confessa il suo amore come una ragazza, una fidanzata, e si sente alle soglie di una nuova vita.

«Tutto ciò che era non è più. Sono di nuovo Elsbeth Bugge sulla soglia di una grande e meravigliosa esistenza». Vestita di un abito bianco aspetta l'amato nella sua bianca villa.

Sappiamo già che era troppo tardi per una nuova vita, che queste speranze erano destinate a infrangersi contro la dura necessità.

Questa lettera è particolarmente preziosa perché ci permette di gettare uno sguardo profondo nella vita psichica della signora Elsie.

Per prima cosa, si chiariscono i motivi della fuga nella solitudine.

La signora, che diventa via via più anziana, è insicura nell'ultimo autunno della propria bellezza, non ha fiducia nel futuro, ogni giorno teme l'approssimarsi del suo appassire; percepisce come degradante la costante preoccupazione circa lo splendore che si allontana.

Certo, la signora Elsie ci assicura che lei è ancora bella come prima, ma in seguito racconta di come una volta, alle terme, sia stata ferita dalla vista di una donna che appariva abominevole nella sua nudità. Il timore della signora Elsie di essere vista nuda da un'altra donna, è

dovuto a diversi pensieri rimossi di cui si dovrà dire successivamente. Qui, per il momento, si accennerà solo a questo: «Anch'io diventerò così».

Ma il motivo principale della *Ritirata* non consiste nell'insicurezza dovuta al timore di non essere abbastanza bella. Questo motivo, rimosso in profondità e che quindi sfugge all'autoanalisi, è la speranza di costringere Malthe ad un passo decisivo.

Lui era troppo onesto per sfiorare la donna di un altro. Lei diventa libera e sola. Ora lui può corteggiarla – se l'affetto per lei è forte a sufficienza. Ma se i suoi sentimenti fossero stati sufficientemente forti, ad allontanarlo sarebbe stato forse l'accenno di lei alla differenza d'età, oppure il divieto di scriverle? La rottura con il marito non avrebbe dovuto destargli sospetti e speranze?

Nella lettera lei presume vi sia, anche se non ne è sicura, una dichiarazione d'amore. Però non può leggerla; sarebbe troppo banale se la *Ritirata* si tramutasse così velocemente in un nuovo viaggio di nozze; inoltre ci vuole tempo affinché Elsie Lindtner si purifichi in Elisabeth Bugge. Malthe non arriva, tace. La signora Elsie oscilla tra speranza e dubbio, da qui la lotta interiore, che la conduce a mettere in pratica il proposito di bruciare la lettera di Malthe. Poi, però, la speranza ha nuovamente il sopravvento; questo si constata dalla sua lettera d'amore e dal modo con il quale s'immagina l'arrivo di Malthe.

Per quale ragione, però, l'amore arriva così in ritardo? Perché alla signora Elsie non è riuscito di vivere precedentemente in maniera armonica i propri sentimenti?

Nella sua lettera d'amore confessa di patire un complesso per il denaro. La grande considerazione dei soldi, l'inclinazione al matrimonio per interesse è certamente un qualcosa di usuale nella cerchia borghese. Spesso sono i genitori a fornire la spinta ai matrimoni di questo tipo, la figlia deve sostenere una lotta interiore per poter seguire i consigli dei genitori tesi a rinunciare all'amore e, resistendo interiormente, acconsentire al matrimonio per interesse.

Le cose stanno diversamente per Elisabeth Bugge! La giovane ragazza, già di suo mostra un'adorazione smisurata per il denaro; fa uso di ogni astuzia possibile per

diventare, di proposito, la donna di un vecchio e ricco signore.

L'adorazione per il denaro della ragazza 16enne, supera sorprendentemente il livello medio dei costumi sociali, il complesso del denaro deve essere radicato nella sua persona. Dall'analisi emerge anche che esso è radicato nel complesso paterno: il denaro ha giocato un ruolo fatale nella vita del padre. Da una revisione dei conti emerse che questi si era reso responsabile di un reato. Per un'opera buona – come aggiunge Elsie – poiché il padre fece un prestito ad un amico. A causa della sua sfortuna, il padre divenne «un uomo marchiato dentro e fuori» e si consumò nella vergogna. Per lei, però, egli era «l'onestà fatta persona». Lei crebbe unicamente sotto il suo influsso; la madre morì dandola alla luce.

Il padre divenne infelice a causa della mancanza di denaro. Avesse avuto disponibilità di denaro, sarebbe stato felice; la fortuna risiede dunque nel denaro.

Si può obiettare che l'uomo, nel suo intimo, non è così altruista, che solo l'amore per il padre potesse spingere la ragazza a venderci. In effetti l'interesse della figlia coincide con quello paterno; Elsie si identifica inconsciamente con suo padre.

Il complesso del denaro è radicato nei primissimi affetti infantili: diventa sovrano. La ragazza 16enne è profondamente infelice quando l'anziano fidanzato, prevedendo l'esito di un simile matrimonio, scioglie il fidanzamento. E quando, tre anni dopo, contemporaneamente, un artista che lei inizia ad amare e un ricco industriale la chiedono in sposa, Elisabeth Bugge può decidere solo in virtù del suo complesso del denaro.

Sposa un uomo che le è intellettualmente inferiore. Lui diventa il «padrone dei suoi sensi». Ma non gli riuscì di conformare la singolarità spirituale di lei al suo mondo *granborghese*. Quando lei, ormai nella trentina, ama veramente un uomo, l'insormontabile complesso del denaro le ostruisce nuovamente il cammino.

Finalmente può disporre di un patrimonio suo, ma ecco che il climaterio si avvicina. Il sentimento che possa ormai essere troppo tardi, la pena dell'insicurezza, il presentimento della fine della vita amorosa, la fretta febbrile di

cogliere al volo gli attimi rimanenti e l'affluire della libido che, nella donna intellettualmente dotata muta la critica in silenzio, la portano alla sua *grande decisione* oppure, come lei stessa dice alla fine, a una «partita di carte giocata stupidamente».

Che il complesso paterno sia stato decisivo per la signora Elsie, è dimostrato dalla sua storia di gioventù. In questo libro, a dire il vero, non arriviamo a conoscerla sufficientemente. Ma le eroine degli altri romanzi di Karin Michaelis sono dotate di alcuni caratteri stereotipati che si ripetono, che ci trasmettono un'immagine della ragazza che fu Elisabeth Bugge.

[...]

Gli accenni della signora Elsie alla sua infanzia trovano conferma nei primi romanzi di Karin Michaelis. Lo smisurato amore per il padre ha determinato il destino della signora Elsie, culminando nell'identificazione con la figura paterna. In questo modo l'amore rimosso per il padre ha preso le forme dell'autoerotismo (Narcisismo) e del complesso del denaro. Quest'ultimo ha determinato la scelta del consorte. Nel matrimonio, la facoltà della libido di investire un altro individuo è aumentata. Ma solo il completo venir a capo del complesso del denaro ha liberato la quantità di libido inutilizzata – tragicamente solo in coincidenza con l'avvento del climaterio.

Il complesso paterno persisteva ancora nella forma di odio verso la madre. Alla madre sono attribuite qualità presentate con disprezzo. Per questo motivo Elsie non vuole diventare una *chioccia*. Odia i bambini di cui potrebbe essere la madre.

Negli ultimi anni, all'autoerotismo si mischiano tendenze omosessuali. Freud ci ha edotto circa il legame interno tra autoerotismo e omosessualità, nonché sulla loro psicogenesi. Freud dice:

L'amore verso la madre non può prender parte al successivo sviluppo cosciente e soggiace alla rimozione. Il ragazzo rimuove l'amore verso la madre ponendo se stesso al suo posto, identificandosi con la madre e prendendo a modello la propria persona, a somiglianza della quale sceglie i suoi nuovi oggetti d'amore. È così diventato omosessuale; in verità è di nuovo scivolato nell'autoerotismo [...] (2).

(2) S. Freud(1910), «Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci», Opere, Vol. 6, Boringhieri, Torino, 1981, pp. 207-285, p. 244.

Importanti sono anche i risultati cui la psicoanalisi perviene riguardo gli omosessuali:

In tutti i nostri omosessuali maschi è esistito nella prima infanzia, in seguito dimenticata, un vincolo erotico molto intenso con una persona di sesso femminile, di solito la madre, suscitato o favorito dall'eccessiva tenerezza della madre stessa e più oltre sostenuto dalla parte di secondo piano assunta dal padre nella vita del bambino (3).

(3) *Ibidem*.

Per Freud, i risultati di queste analisi non costituiscono l'unica modalità con cui i processi inibitori psicosessuali causano l'omosessualità, e osserva che «anche noi non possiamo respingere il concorso di fattori costituzionali sconosciuti, ai quali si fa di solito risalire l'omosessualità nella sua interezza» (4).

(4) *Ibidem*, p. 245

Analogamente, nel nostro caso, va considerato il legame della figlia verso il padre. La storia della signora Elsie è una graduale, anche se non definitiva, separazione dal padre. In lei non c'è indifferenza verso il sesso maschile. Ma quei caratteri autoerotici e omosessuali altrimenti incomprensibili che si mischiano alle sue forti sensazioni eterosessuali, trovano la loro spiegazione nel complesso paterno. E va osservato come l'autoerotismo dei primi anni si trasformi nelle tendenze omosessuali verso una giovane ragazza: Jeanne prende il posto prima occupato dall'immagine che Elsie aveva di se stessa.

La signora Elsie si lascia pettinare per ore da Jeanne; osserva come i suoi capelli eccitano Jeanne («il suo sguardo aveva un'esaltazione che mi stupiva»). Jeanne ha scoperto il segreto di questi capelli. «Dal mattino, quando Jeanne mi pettina i capelli, mi prende un vivace benessere che dura tutta la giornata. Lo sguardo di Jeanne invece rivela finezza, attenzione, vivacità, e mi segue come quello del conquistatore più brillante. Forse è anche per lei che mi agghindo». La signora Elsie si rallegra che Jeanne detesti il giardiniere, l'unico uomo della casa. Inoltre, Jeanne le ha confessato che si sente attratta da lei al punto che, se fosse un uomo, l'amerebbe e le sacrificerebbe ogni cosa. E, alla fine, la signora Elsie addirittura gioisce all'idea che Jeanne voglia accompagnarla nel giro del mondo.

La già menzionata riluttanza a farsi vedere nuda da un'altra donna, si spiega ora con la rimozione della libido omosessuale.

Per la signora Elsie è impossibile fare il bagno con Jeanne nelle vicinanze. Inoltre, scrive di sé e della sua cameriera: «Abbiamo così qualcosa in comune che di solito hanno solo i consanguinei. Non dovremmo vivere sotto lo stesso tetto [...]».

La seconda frase contiene il pericolo omosessuale, ma la prima dice che la signora Elsie si identifica con Jeanne – questo è anche ciò che unisce l'autoerotismo dei primi anni con l'inclinazione per l'oggetto dello stesso sesso al di fuori del proprio *Io*. Troviamo anche il ponte che rende possibile questa identificazione. Jeanne, infatti, era una prostituta e la signora Elsie nella sua gioventù si è venduta per denaro (5).

Affine alle fantasie di prostituzione è l'idea della signora Elsie di arredare separatamente la camera da letto della Villa Bianca – con un tetto di vetro, come un atelier. Quanto quest'idea fosse poco pratica, lo scopre già durante la prima notte, quando la pioggia bagna il suo giaciglio. Il desiderio di dormire sotto un tetto di vetro (tutto visibile, tutto aperto) non ha bisogno di ulteriori interpretazioni. Ma poi siamo subito rimandati a una sorgente infantile di questo desiderio. La signora Elsie descrive alla sua amica la motivazione di questo desiderio: «Così d'ora in poi, in mancanza di quelle care creature che sono gli uomini, potrò civettare con le piccole stelle del Signore». In questa facezia è contenuto il significato erotico del desiderio.

La signora Elsie non è la prima tra le donne di Karin Michaelis ad avere il desiderio di dormire sotto un cielo stellato.

La bella mamma silfidica del racconto *Backfische*, non appena il marito è partito, si fa trasportare il letto nella torre in cui si affaccia il cielo stellato.

In Karin Michaelis, anche le ragazze hanno spesso questo desiderio. Nel racconto *Das Kind*, troviamo la strana fantasia che le stelle siano i pidocchi di Dio.

Fa parte del linguaggio comune considerare le stelle come gli occhi di Dio (nelle donne di Karin Michaelis gli occhi

(5) Sulle fantasie di prostituzione, cfr. S. Freud (1899), «L'interpretazione dei sogni», *Opere*, vol. 3, Boringhieri, Torino, 1967, p. 329; 341; K. Abraham, *Jahr. F. Psychopath. U. Psychoan. Forsch.*, BD. II, H. 1, p. 17.

rappresentano spesso zone erogene). Le stelle sono dunque attributi del Padre celeste, che ne testimoniano la presenza ai mortali di notte, quando non può rimanere con le figlie.

Nella solitudine la signora Elsie ritorna, esattamente come la mamma rimasta sola del racconto *Backfische*, alle sue prime reminiscenze erotiche.

III

Vogliamo ora considerare i fattori specifici che il climaterio ha apportato al destino della signora Elsie.

Abbiamo già analizzato il comportamento della signora Elsie nei confronti del suo amato, e abbiamo visto la sua insicurezza, il caratteristico motivo della bellezza che s'appassisce, l'inadeguatezza verso l'amato.

Nei suoi diari parla apertamente del suo forte desiderio sessuale. L'irrequietezza del sangue la tormenta: «Il mio corpo ha bisogno di un abbraccio. [...] Ho nostalgia di Richard» (suo marito), «non come uomo, come amico, ma come amante». Nella sua solitudine non vuole assolutamente avere personale di servizio maschile; quando tuttavia si vede costretta a prendere un giardiniere, sceglie appositamente il più brutto. Ma anche la sua presenza la inquieta. Non può fare a meno di guardarlo; in lui trova qualcosa di singolare: «Non ho mai visto in vita mia un uomo muoversi così». Deve continuamente pensare al rapporto di questi con la cuoca. Diventa insonne: «Non riesco a dormire sapendo che quell'uomo è da lei. Mi costringe a pensare a cose che non desidero ricordare». È già stato menzionato come lei – un po' scherzando – sessualizzi addirittura il cielo (B) «Nessuno ha mai dichiarato questa grande verità», dice la signora Elsie «che la donna, man mano che avanza negli anni – come, all'avvicinarsi dell'estate, le giornate si allungano – diventa sempre più donna. La sua sessualità non invecchia anzi matura a inverno inoltrato».

Per la signora Elsie, il climaterio ha dovuto rappresentare un serio pericolo. Questo perché, in lei, le fisiologiche crisi erotiche di quest'età si sono sommate al bisogno d'amo-

re scaturito dal venir meno del complesso del denaro. L'assalto della libido diventa così potente da diventare pericoloso per l'equilibrio psichico.

È noto da tempo che il climaterio fornisce la spinta all'insorgere di psicosi e neurosi. Kräepelin ne imputa la responsabilità in primo luogo ai cambiamenti generali che inaugurano quel periodo di regressione che è l'età senile.

[...]

Anche le donne in età da climaterio che la signora Elsie ci presenta soffrono dello stesso conflitto. Si nota una costante contrapposizione tra l'aumento dell'erotismo e la diminuzione delle possibilità di successo nell'amore. Così queste donne si ammalano di nervi.

[...]

Il climaterio fa aumentare il conflitto a tal punto che la rimozione fallisce; ora si manifesta la neurosi.

Alla signora Elsie la neurosi viene risparmiata. Ma la scaltra signora ha giocato «stupidamente le sue carte», come lei stessa afferma. La passione cresce al punto da far passare in secondo piano la critica. Ma per la signora Elsie esiste la salvezza dal crollo: attraverso l'abreazione, l'autoanalisi nel diario e la sublimazione. Vediamo come si interessi tanto delle faccende altrui. «Si direbbe quasi che io stia diventando femminista!» Evidentemente ciò è qualcosa di nuovo, di straniante anche per se stessa, ma lei vuole rivelare «una serie di sepolcri imbiancati sotto il titolo: *La donna nell'età pericolosa*». I suoi consigli agli amici diventano prediche solenni, lei intraprende la via del predicatore (6). Questo modo di sublimazione è anche il più leggero – permette di sistemare grandi quantità di affetti.

Ancora un paio di parole sulla cosiddetta *spietata verità* di questo libro. La menzogna è una forma di malattia in tutte le donne di Karin Michaelis. Queste ammettono apertamente le loro bugie, ma non riescono a farne a meno. Perlopiù, si tratta di piccole bugie con le quali ci si rende interessanti, la loro comune radice è la civetteria. Le donne, così come Karin Michaelis le descrive, si ornano con le loro piccole menzogne, come l'Anna dei campi di Mayrup, che abbellisce le parole nelle sue lettere disegnando minuscoli fiori svolazzanti.

Nell'ultimo libro vengono rivelate menzogne molto più

(6) K. Michaelis, *Gyda*, Leipzig, 1905.

grandi e grossolane, confessate dalla signora Elsie con un certo senso di piacere. La lettera nella quale confessa all'amato la falsità di tutta la sua vita, rivela un carattere masochista. Vuole umiliarsi davanti a Malthe. La lettera serve inoltre a provare che lei non ha amato suo marito; Malthe è in questo modo il suo primo amore (è significativo che lei, in questa lettera, tace sul fatto che il marito era «il padrone dei suoi sensi», cosa che confessa in un altro punto).

Il giudizio sul proprio passato è preciso, contiene però un errore psicologico. Ora che lei, in una certa misura, è arrivata alla chiarezza, tutto nel suo passato le appare basato su un calcolo cosciente. Non mette in relazione l'influsso inconscio dei propri sentimenti e del proprio volere con i suoi complessi. Ma, in passato, il maggior equilibrio del suo stato psichico fu dovuto più alla rimozione che ad uno stato cosciente.

Dal punto di vista psicologico è certo possibile che la signora Elsie, dopo la sconfitta patita con Malthe, chiami a sé il marito, di cui i suoi sensi spesso sentono la nostalgia. Che lei però, nella sua lettera a lui, vi inserisca tutte le menzogne finemente architettate, sembra non corrispondere al suo stato d'animo eccitato. Qui si deve piuttosto supporre una distorsione della verità psicologica a beneficio di una tendenza che l'autrice, forse inconsciamente, persegue; e precisamente tanto più, quanto lei punisce l'eroina del libro con una disonorevole sconfitta inflittale dal marito. L'autrice completa la punizione negando alla signora Elsie di affrontare la seconda sconfitta con dignità, umiliandola ulteriormente attraverso il tono dello scherzo volgare con cui si rivolge all'ex marito. Tutto ciò è dovuto scaturire da un bisogno psicologico dell'autrice; sembra quasi un *Memento mori!* quello che lei grida al proprio complesso superato.

La signora Elsie conosce bene il significato erotico della menzogna e, nelle sue confessioni, sembra voler affermare ogni volta «adesso non mentirò più»: «Ora non cercherò più di compiacervi». Ciò che si manifesta in questa *apertura climaterica* è una deposizione delle armi. Si ha il bisogno di rinunciare volontariamente, mentre si è ancora sotto l'influsso di una costrizione. Nel contempo, c'è un

certo compiacimento quando si dice: «Vi ho ingannato tutti!» Ora che è tutto finito, si può perlomeno inveire in questo modo contro l'inarrivabile nemico.

A determinare il destino della signora Elsie non è stato il pensiero e l'azione cosciente, bensì la disposizione affettiva inconscia, le cui radici abbiamo mostrato essere nella costellazione genitoriale.

(A) Nella descrizione della vita di Jeanne incontriamo il fenomeno psicologico della criptomnesia. Il sorgere della criptomnesia in modo intrapsichico (senza mediazione delle sfere di senso), il solo che qui interessa, Jung (*Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti* 1902, in *Opere*, Vol. I, Boringhieri, Torino 1982) lo descrive così: nella coscienza di un individuo affiora un'immagine che non viene subito riconosciuta in quanto tale bensì appare come un prodotto originale della creazione dell'individuo stesso. Sulle cause di questa apparizione, Jung scrive: «L'immagine criptomnesica è collegata al complesso dell'io interessato con un minimo di associazioni» (p. 92). Jung, inoltre, spiega questo fatto con la mancanza di proporzione tra l'interesse dell'individuo e dell'oggetto. O l'oggetto in sé non merita interesse o l'interesse per l'oggetto è scarso per cause che risiedono nell'individuo. «In entrambi i casi esiste un legame assai labile con la coscienza che ha come conseguenza un pronto oblio. L'esile ponte è presto distrutto e la rappresentazione acquisita affonda nell'inconscio dove non è più accessibile alla coscienza. Se ora essa riappare dinanzi alla coscienza, grazie alla criptomnesia, le è inerente o il carattere di eterogeneità o quello di creazione originale in quanto non è più rintracciabile la via per cui è entrata nell'inconscio». Jung, poi, rimanda alle corrispondenze tra un passo di *Così parlò Zarathustra* con un episodio tratto da *Blätter aus Prevorst* di Justus Kerner, che Nietzsche ha letto da bambino. È il processo criptomnesico che origina questa corrispondenza e Jung rileva come caratteristico di ciò, sia proprio il fatto che un particolare assolutamente insignificante venga riprodotto con fedeltà quasi letterale, mentre i punti principali del racconto vengono ricreati in modo personale (p. 92-93).

Nella descrizione della vita di Jeanne ci sono reminiscenze criptomnesiche al "*Tagebuch einer Verlorenen*" di Margarete Böhme, che Karin Michaelis sicuramente conosce.

La signora Elsie fa un'osservazione sprezzante riguardo la verità psicologica di questi libri, tra i quali proprio quello di Margarete Böhme è quello assurdo a maggiore notorietà: «Negli ultimi anni è venuto di moda che le prostitute rivelino le proprie esperienze sotto forma di diario o di confessione. Quale lettrice ha trovato in questa letteratura un solo passo intimo, una sola schietta confessione di quell'anima altrimenti nascosta da veli?»

Quando dunque Karin Michaelis racconta la vita perduta di Jeanne, crea un nuovo snodo psicologico del dramma, ma ciò che colpisce è che Jeanne, così come la Thymian del *Tagebuch einer Verlorenen*, sia la figlia di un farmacista che si lascia sedurre da un aiuto farmacista e che, appunto come Thymian, si rifiuti di sposarlo. Inoltre, lo stesso nome francese di Jeanne suona strano per una danese (la signora Elsie racconta inoltre che Jeanne conosce il francese), ma dobbiamo tenere a mente che Thymian somiglia molto a un antenato nelle cui vene scorreva sangue francese, al quale sono da ricondurre la leggerezza delle gocce del suo sangue.

Qui ci troviamo dunque di fronte a un caso di criptomnesia con le caratteristiche evidenziate da Jung.

(B) Nei giornali è stata già sottolineata una particolarità del sentire erotico della signora Elsie – il significato erotico che ha per lei l'odore: «Mi vergogno a confessarlo ma per me gli uomini sono come fiori; mi piacciono a seconda del loro odore [...] Ricordo un giovane cameriere inglese: bastava che passasse accanto alla mia sedia, ed era come se tutti i miei pori si dilatassero per suggerlo [...] Tutte le volte che mordo il picciolo di una viola, provo la stessa voluttà di quando ero sfiorata dal cameriere inglese».

Il significato erogeno dell'odore è presente anche nei lavori precedenti di Karin Michaelis. Gyda (nell'omonimo romanzo) si sente attratta da uno sconosciuto perché ha «l'odore acido delle foglie d'ontano». La poliandrica Alma v. Selchau (*Der Mönch geht auf die Wiese*) caratterizza a secondo dell'odore i diversi uomini verso i quali si sente attratta durante la sua odissea da Demi-Vierge. Anche la piccola Andrea (*Das Kind*) conosce l'odore degli abiti del padre: «Avevano il profumo delle rose appassite».

La vergogna e l'età pericolosa

Giuseppe Leo

Premessa

Le vicissitudini interiori del personaggio ideato dalla Michaelis, Elsie Lindtner, ne *L'età pericolosa* mi sembrano ripercorrere delle traiettorie evolutive abbastanza tipiche che ogni biografia, sia che si tratti di uomo che di donna, incontra nel passare dalla gioventù alla tarda maturità ed alla vecchiaia. Delineerò tre fasi evolutive della *mid-life crisis* – separazione, liminalità e reintegrazione – ad ognuna delle quali tenterò di associare una specifica tipologia di vergogna. Faccio un breve accenno al dato, scontato e banale, che neppure gli psicoanalisti, e le loro biografie, sfuggono alle vicissitudini, spesso drammatiche, di questa età transizionale, che in alcuni, per fortuna isolati casi, può sfociare persino nel suicidio. E forse non è casuale l'interesse che Tatiana Rosenthal, «giovane (aveva 36 anni), dotata, attiva, felice nella sua professione, madre di un bambino intelligente che amava teneramente» (1), mostrava per l'età pericolosa di Elsie se si suicidò proprio all'ingresso di questa età di bilanci e di rimaneggiamenti interiori. L'analisi dell'opera letteraria della Michaelis contiene forse la chiave per far luce sul misterioso suicidio del suo recensore.

(1) S. Neiditsch, T. Rosenthal, *International Zeitschrift für Psychoanalyse*, VII, Petersburg, 1921, pp. 384-385, cit. in Marti Jean (1976), *La psychanalyse en Russie, in Critique*, Tomo XXXII, n. 346, 1976, trad. it. «La psicoanalisi in Russia e nell'Unione Sovietica dal 1909 al 1930», in AA.VV. *Critica e storia dell'istituzione psicoanalitica*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma, 1978, pp. 98-147.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita

Ah quanto a' dir qual era è cosa dura
questa selva selvaggia ed aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!
tanto è amara che poco è più morte (2)

Se è vero che Dante è il primo *fenomenologo* della *mid-life crisis*, questo ci deve far pensare a quanto sia scorretto pensare che essa, come asserisce qualche sociologo, sia un prodotto storico della modernità (o della *esistenza liquida* della post-modernità), ed in particolare sia appannaggio di quella borghesia inurbata e colta che ha decretato il successo di un'infinità di manualetti (in genere di editoria anglo-americana) sul tema.

Ciò che Dante, pochi anni dopo essere stato esiliato dalla sua Firenze, descrive in maniera allegorica sono «le sensazioni di paura e di abbandono» (3) con cui, tra la metà della trentina e la metà della quarantina, «si annuncia la crisi della mezza età [...] un vago senso di crollo interiore che non si spiega razionalmente e che solo raramente si riconosce come paura di varcare quel confine tra la fine della crescita e l'inizio della vecchiaia» (4). È proprio nell'età in cui si cominciano a raccogliere i frutti delle proprie aspirazioni sociali (Dante era da poco diventato consigliere comunale, Tatjana aveva conseguito la direzione della clinica per bambini minorati psichici presso l'*Istituto di ricerca per la patologia cerebrale* di San Pietroburgo), professionali, familiari (Dante si era da poco sposato con una ricca fiorentina, Tatjana era madre di un bambino in tenera età) che questi uomini «negli anni migliori in realtà vivono pericolosamente» (5). Anche l'esilio, reale nel caso di Dante e del personaggio letterario di Elsie, metaforico nel caso di Tatjana, esiliata da quella cultura russa che a partire dagli anni '20 «vedrà la psicoanalisi sempre più criticata ed attaccata [...]» (6), e la migrazione costituiscono una potente immagine che si staglia nello scenario psichico di chi si trova a fare i conti «con le vicissitudini, con le sofferenze e con le perdite» (7) che ogni esperienza della liminalità nello sviluppo psichico comporta.

Elliott Jaques (8) afferma che «l'ingresso sulla scena psicologica della realtà e dell'inevitabilità della nostra scomparsa definitiva sia la caratteristica centrale e cruciale

(2) D. Alighieri (1316), *La Divina Commedia*, Mondadori Editore, Milano, 1966-67.

(3) H. Schreiber, *La mezza età: viverla senza problemi*, Sugarco Ed., Milano, 1978.

(4) *Ibidem*, p. 15.

(5) *Ibidem*, p. 13.

(6) G. Leo, «Auto-emancipazione e psicoanalisi. Il percorso umano di Tatjana Rosenthal», in *Setting*, n. 24, F. Angeli, Milano, 2007, p. 111. (pp. 99-116).

(7) L. & R. Grinberg, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, Césura Lyon Editions, Lyon, 1986, p. 237.

(8) J. Elliott (1965), «Death and the Midlife Crisis», in *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 46, part IV, p. 50, trad. it. «Morte e crisi di mezza età», in *Lavoro, creatività e giustizia sociale*, Boringhieri, Torino, 1978.
(9) *Ibidem*.

(10) *Ibidem*, p. 63.

(11) *Ibidem*, p. 73.

(12) *Ibidem*, p. 66.

(13) M. Stein, *Nel mezzo della vita*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2004, pp. 12-13.

(14) P.H. Miller, *Teorie dello sviluppo psicologico*, Il Mulino, Bologna, 1987; W.A. Shonfeld, «La psychiatrie de l'adolescent, un défi pour tous les psychiatres», *Confrontations Psychiatriques*, Special Edit., 1971, n. 71.

della cosiddetta mezza età», un'età paradossalmente caratterizzata dal fatto che «si entra nel rigoglio della vita, nel periodo del completamento, ma nello stesso tempo rigoglio e completamento hanno una scadenza. La morte è subito dopo» (9). «Ora la morte», aggiunge Jaques, «non è più, a livello conscio, un concetto generico o l'esperienza della perdita di qualcun altro, ma è una questione personale; è la nostra morte, la nostra reale ed effettiva mortalità» (10). Il compito dell'età di mezzo è per Jaques quello di rilanciare e perfezionare, ossia elaborare in maniera definitiva, la posizione depressiva infantile, passando per l'adolescenza ed il suo *turmoil*. Fondamentali sono nel pensiero di Jaques i concetti di contemplazione e di rassegnazione, da intendere rispettivamente come il termine medio e quello ultimo del processo di specifica elaborazione della posizione depressiva associata all'età di mezzo. «Nello stadio precoce – *da intendersi come l'età giovanile adulta* (N.d.R.) – la contemplazione, il distacco, la rassegnazione non costituiscono i presupposti indispensabili del piacere, della gioia, del successo» (11) dato che «prima dell'incontro di mezza età con la morte, una completa rielaborazione della posizione depressiva non fa necessariamente parte ancora del normale processo di sviluppo» (12). La concezione kleiniana, nonostante i suoi illuminanti contributi nella comprensione delle dinamiche profonde, appare oggi superata se, quanto meno, non viene integrata con la psicologia evolutiva, i cui studi sull'età adulta si sono sempre più moltiplicati negli ultimi decenni. «[...] La vita adulta è *evolutiva* altrettanto dell'infanzia e dell'adolescenza» (13).

Ma finora la domanda cruciale è restata inevasa: «Cosa è in crisi nella età di mezzo?» Ci sembra che con Erikson la risposta non possa che essere: «L'identità». È utile perciò il riferimento all'approccio *psicosociale* di Erikson tanto riguardo alla definizione di crisi evolutiva quanto nell'analizzare le varie accezioni del termine *identità* (14). L'identità comporta, secondo Erikson, un chiaro senso di definizione di sé, un impegno rispetto ai valori e alle convinzioni personali, la considerazione dell'esistenza di identità alternative personali, un certo grado di autoaccettazione, un senso di unicità personale (*sameness*) e una fiducia nel

proprio futuro: tutte acquisizioni queste che non sono date una volta per tutte in modo definitivo con il superamento delle tempeste adolescenziali, ma che vengono più o meno messe in discussione con il *turmoil* dell'età di mezzo. E ancora Erikson definisce l'identità come una «configurazione che gradualmente integra i dati costituzionali, i bisogni libidici idiosincratici, le capacità, le identificazioni significative, le difese effettive, le sublimazioni riuscite e i ruoli importanti» (15). Per quanto riguarda l'identità di genere, Diamond (16) ha studiato la crisi della mezza età nei maschi come un'occasione irripetibile per integrare le varie componenti dell'identità di genere in un tutto quanto più armonico, coerente e maturo. Sarebbero utili ulteriori ricerche tese a studiare come l'età di mezzo sia un appuntamento ineludibile perché anche le altre componenti dell'identità psicosociale, sia nei maschi che nelle femmine, possano approdare ad un maggiore grado di integrazione. Il concetto eriksoniano di identità ci sembra, infine, potersi avvicinare a quello di *Persona* di Jung (17). È nel rapporto tra *Persona* e *Ombra* che è racchiusa tutta la fenomenologia della crisi della mezza età, laddove la figura di Hermes rappresenta la liminalità o transizionalità psicologica che permette, se la crisi viene ben superata, l'epifania di un'identità più autentica cui Jung riserva il nome di *individuazione*.

Sotto il tumulto di questi stati d'animo, e spesso della vaga minaccia di buchi e di vuoti che si aprono sotto i nostri piedi, nella matrice intrapsichica della personalità si sta svolgendo una vasta e profonda ristrutturazione; una ristrutturazione indicata in primo luogo dai sogni ma anche da fenomeni psichici come visioni, fantasie persistenti e intuizioni – tutti messaggi oscuri, e spesso del tutto opachi, dell'inconscio (18).

Anche Jung sperimentò, proprio nell'età di mezzo, dapprima quella relazione altamente drammatica con Sabina Spielrein (19), iniziata nel 1909, poi la relazione extracongiugale con Toni Wolff, anch'essa iniziata come analisi nel 1910 e poi sconfinata fuori dai limiti professionali nel 1911-1912, quindi la rottura con Freud e poi, subito dopo, una vera e propria crisi psicotica – se dobbiamo prestar fede alle testimonianze raccolte da Brome (20) – che egli

(15) E. Erikson (1959b), *Il giovane Luterò*, tr. it. Armando, Roma, 1979.

(16) M.J. Diamond, «Accessing the multitude within: A psychoanalytic perspective on the transformation of masculinity at mid-life», in *International Journal of Psychoanalysis*, n. 85, 2004, pp. 45-64.

(17) M. Stein, *op. cit.*

(18) *Ibidem*, p. 34.

(19) S. Spielrein, *Diario di una segreta simmetria*, A. Carotenuto (a cura di), Astrolabio, Roma, 1980.

(20) V. Brome, *Vita di Jung*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

(21) C.G Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

connotò come «confronto con l'inconscio» (21). La crisi della mezza età potrebbe anche essere letta in termini di tensione tra i due poli del Falso Sé e del Vero Sé, secondo la terminologia di Winnicott. Ed anche la biografia di Winnicott (1896-1971) ebbe, con l'accesso alla mezza età, una serie di eventi-sentinella: la fine dell'analisi con Strachey nel 1933, nel 1941 inizia una relazione extracongiugale con Clare Britton, i primi attacchi di cuore che egli mette in relazione coi propri problemi di aggressività. Jaques, nel lavoro citato, ha analizzato le svolte creative che l'età pericolosa ha fatto subire alle biografie di una serie di artisti. È ancora di là da venire uno studio sistematico sul contributo che la crisi della mezza età ha apportato alla creatività di un numero sufficientemente ampio di analisti.

Le fasi della crisi

(22) M. Stein, *op. cit.*

Stein (22) distingue tre fasi nel processo critico:

- a) la fase della separazione;
- b) la fase della liminalità o transizione;
- c) la fase della reintegrazione (in caso di esito positivo) o della regressione (nel caso di un esito nella patologia o in un funzionamento mentale più rigido).

Cerchiamo di seguire le tre fasi avvalendoci del *filo di Arianna* che ci offre la Michaelis presentandoci le vicissitudini interiori di Elsie Lindtner.

La separazione

L'esigenza di separarsi dal mondo, di segregarsi da esso è, in senso reale o metaforico, il *primus movens* di ogni crisi della mezza età. Tre lettere di Elsie inaugurano il libro della Michaelis: una diretta all'amica Lili, una seconda all'ex marito Richardt, ed una terza all'amico architetto Jorgen. Tre lettere di commiato dal mondo di ieri. E poi il libro prosegue con il primo soliloquio, con la prima registrazione diaristica di questo angoscioso viaggio verso il nulla: «Sono approdata sulla mia isola, ho preso possesso della

mia tana. Il primo giorno è passato. Che Dio mi aiuti a sostenere quelli futuri!» (23).

Se ad inaugurare la *mid-life crisis* è la separazione, la domanda è: «Separazione da cosa?». Si tratta della separazione da aspetti idealizzati di oggetti, di persone (disillusioni e delusioni non mancano a quest'età di bilanci), ma anche del Sé – le fonti di attaccamento sicuro sono in crisi, i propri genitori muoiono o diventano dementi, i figli, non più dipendenti, coi loro movimenti rappresentano una minaccia di cambiamento, di perdita di amore e delle consolanti illusioni di onnipotenza.

[...] I sogni giovanili di felicità e di realizzazione svaniscono o vanno brutalmente in frantumi; serpeggia l'angoscia di morte, e di frequente si parla della sensazione che il tempo scorra via prima che si cominci a vivere realmente; fisicamente la persona inizia a mostrare qualche segno d'invecchiamento, e così una precedente immagine di sé comincia ad alterarsi e a incrinarsi (24).

Forse, il Dio che Elsie invoca ha le sembianze e gli attributi di Hermes, il dio greco la cui immagine veniva posta sulla soglia della casa come protettore dei confini e, quindi, dei passaggi attraverso tali confini.

Ma l'accesso alla fase successiva, quella della liminalità, richiede che la separazione passi attraverso il seppellimento metaforico del mondo di ieri e quindi l'elaborazione del lutto sul doppio versante del Sé e dell'oggetto. «Prima di poter andare oltre, è dunque necessario capire ed elaborare a fondo la natura della perdita» (25).

E qui troviamo un primo punto di *arresto evolutivo* nel diario di Elsie. Anziché *fare il lutto* di ciò che è andato perduto, come le tre lettere sopra menzionate lasciavano presagire, di fronte all'angosciosa solitudine che sente in sé ed attorno a sé non riesce a *seppellire il cadavere*, ad elaborare completamente la perdita: è ancora lì che rimpiange un amore non ancora *sbocciato* con Jorgen Malthe.

Ma quale può essere la vergogna tipica di questa fase? Ci sembra una vergogna connessa al senso di inadeguatezza personale ad elaborare questo processo di lutto, associata ad «un'esperienza o alla consapevolezza più o meno inattesa ma sempre dolorosa del nostro limite, della

(23) K. Michaelis (1910), *L'età pericolosa*, trad. it. E. Kampmann e D. Ziliotto, Giunti, Firenze, 1989, p. 27.

(24) M. Stein, *op. cit.*, p. 33.

(25) *Ibidem*, p. 35.

(26) G. Kaufman, «Vergogna: l'emozione del limite», in AA.VV., *La vergogna*, Rivista del Centro Italiano di Psicologia Analitica, Vivarium, Milano, 2007, p. 7.

(27) H. Lynd Merrell, *On Shame and the Search for Identity*, Science Editions, New York, 1961, p. 61.

nostra impotenza o vulnerabilità» (26). La vergogna, emozione sociale legata più della colpa all'essere visti, allo sguardo dell'altro, fa sentire il Sé come ob-sceno, *fuori dalla scena*, e quindi bisognoso di sottrarsi alla scena sociale, di separazione. Il vissuto di esposizione, in primis del proprio corpo che può già portare i primi segni degli anni che passano, che è nella vergogna ha a che fare, quindi, con una minore o maggiore consapevolezza «di aspetti particolarmente sensibili, intimi e vulnerabili del sé» (27) che in passato erano stati idealizzati. Questo tipo di vergogna da inadeguatezza sembra quella più intimamente connessa con l'ideale dell'Io nella tradizionale formulazione freudiana.

La liminalità

La fase della liminalità è sotto l'egida dell'ambivalenza e della fluttuazione, ma anche della vergogna che si prova per non avere più delle basi solide – ereditata dalla fase precedente. In essa sta tutta la problematicità di una navigazione in mare aperto senza alcuna possibilità di ormeggi nel Sé precedente. Anzi, poiché questa condizione fa paura, l'individuo è tentato di rinunciare *tout court* alla navigazione, al superamento del confine. Si viene a trovare più che in una *no man's land* in una *no self land*, in un'«incrinatura nell'identità [...], fra “chi sento di essere adesso” e “chi apparivo, ai miei stessi occhi e agli occhi degli altri, in passato”» (28). E gettare lo sguardo dentro questa fessura può spaventare, tanto che è più rassicurante pensare di tornare indietro, di riesumare (se sono stati mai sepolti) i cadaveri da cui ci si deve separare, e vagheggiare fantasmaticamente (ed onnipotentemente) un ricongiungimento con ciò che doveva essere morto. È ciò che accade ad Elsie nel suo ondivago vagheggiare una ri-unione con il *perduto* amore, dato che, non essendo riuscita completamente la separazione, l'Io, non ancora liberato dalla sua identificazione con la precedente *Persona* per poter *fluttuare* in questo periodo così ambiguo, è strappato dai suoi ormeggi e, incapace di seppellire il passato, è sconvolto dalle «onde di una nostalgia

(28) M. Stein, *op. cit.*, p. 39.

piena di rimorsi» (29). Forse la chiave per comprendere ciò che accade nella fase della liminalità ce la dà Stein quando differenzia il *seppellire* dal *ricoprire* semplicemente ciò non è stato veramente sepolto.

(29) *Ibidem*, p. 40.

Il fenomeno dell'angoscia di morte si può configurare in questa fase non tanto come un riflesso della consapevolezza dei limiti effettivi della propria vita, ma quanto come «un riflesso di questo processo intrapsichico di liberazione e di distacco dalle precedenti identificazioni» (30). È inoltre, in questa fase di liminalità che, se si sanno leggere, si fanno più pressanti che mai i messaggi provenienti dall'inconscio sotto forma di sogni, di fantasie, di *acting out*, di sinestesie dal valore simbolico.

(30) *Ibidem*, p. 50.

Un suono, un profumo ed ecco che un essere, un luogo, un destino ci balzano vivi davanti. Spesso i fantasmi suscitano esseri privi di qualsiasi interesse per me, il cui destino mi è indifferente, ma si fanno avanti lo stesso, prepotenti, inesorabili.[...] Ignoravo che il pensare potesse essere una sofferenza (31).

(31) K. Michaelis, *op. cit.*, pp. 47-48.

Ma alla fine Elsie, persuasa che «i legami con la vita sono talmente forti e la potenza dei ricordi è tale che nessuno riuscirà mai a isolarsi del tutto», che quando «si è stati uniti a certe persone e si conoscono tante cose su di loro, non ce ne liberiamo più» (32), decide di concedersi una *chance* con Jorgen. Non apre la lettera, che oramai è diventata un oggetto feticistico, quindi in una fase di profonda depressione paralizzante (33) finisce per bruciarla, per poi, all'inizio del nuovo anno, riaccarezzare l'immagine del perduto amore.

(32) *Ibidem*, p. 47.

(33) *Ibidem*, p. 68-69.

Ma questa solitudine, forse una elaborazione tardiva del lutto connessa alla fase precedente, finisce per essere foriera di preziosi *insights* che però restano frammentari e scissi, incapaci di approdare ad un'integrazione tra le polarità opposte del Sé, degli oggetti e degli affetti che li dovrebbero raccordare (34).

(34) O.F. Kernberg, «Psicoanalisi: principi, partigianeria ed evoluzione personale» G. Leo (a cura di), *La psicoanalisi e i suoi confini*, Astrolabio, Roma, 2009.

La vergogna tipica della fase di separazione, innescata dalla perdita di un'immagine idealizzata del proprio corpo e del Sé le cui basi narcisistiche sono avvertite come precarie, associata in Elsie all'esperienza dell'essere *oscena*, non degna di essere vista finisce quindi, in questa fase di

liminalità, per riattivare un'esperienza a lungo rimossa che viene a riaffiorare proprio nel turmoil di questa fase: se oggi Elsie si sottrae volontariamente allo sguardo dell'altro, se oggi la vergogna così massiccia comporta l'esclusione di ogni sguardo altrui è perché un tempo, da piccola, non ha incontrato uno sguardo *rispecchiante* nella madre, uno sguardo capace di rimandarle quello «scintillio nell'occhio materno» di cui parla Kohut (35) che è la forma iniziale, primaria di vergogna (36). D'altro canto gli odierni studi di *infant research* hanno evidenziato che la vergogna «può nascere nell'esperienza precoce con la madre quando questa diventa un'estranea per il bambino» (37). Gli esperimenti di Tronick (38) hanno mostrato che bambini, di fronte al viso amimico ed immobile della madre, reagivano dapprima cercando di riattivare il dialogo mimico con lei e poi, non riuscendoci, finivano per piangere disperati oppure reagivano afflosciandosi, abbassando la testa e distogliendo lo sguardo dalla madre. Se la figura, che nell'infanzia del bambino è quella che dispensa le cure, viene a morire prematuramente:

È probabile che il bambino si chiuda in sé, congelando le proprie emozioni senza dare grandi segni esterni della propria devastazione interiore. Gli adulti che osservano tutto ciò possono concludere con un certo sollievo che non sembra troppo colpito. La realtà emotiva è invece che il bambino è stato strappato via dalla matrice empatica e ora si sente in mezzo a un mondo freddo e ostile. Quello che succede in questi casi, a quanto pare, è che crescerà avendo interiorizzato l'assenza d'una risposta empatica, esattamente sotto forma di *presenza* d'un oggetto interno incapace di empatia (39).

La vergogna tipica della liminalità non è più associata al sentimento dell'inadeguatezza, ma alla reviviscenza dei fantasmi primitivi che erano stati sepolti nella vita anteriore alla crisi: «Si può chiudere la porta in faccia a gente in carne e ossa, ma si è sempre costretti a ricevere i fantasmi e a parlare con loro senza evasività o reticenze» scrive Elsie (40). È questa condizione liminale che può inaugurare un autentico dialogo con quelle parti antiche del Sé che, sentite come vergognose, erano state tanto a lungo confinate in un'isola psichica altrettanto deserta di quella

(35) H. Kohut (1971), *Narcisismo e analisi del Sé*, Boringhieri, Torino, 1976.

(36) P. Mollon, *Vergogna e gelosia. Tumulti segreti*, Astrolabio, Roma, 2006.

(37) A.H. Broucek, *Shame and the Self*, Guilford, New York, 1991; citato da Mollon, op. cit., 2006, p. 36.

(38) E. Tronick 1978, cit. da Mollon.

(39) P. Mollon, op. cit., pp. 41-42.

(40) K. Michaelis, op. cit., p. 47.

in cui ora vive Elsie. Un senso di apparente coazione accompagna il riaffiorare di tali fantasmi: «[...] sono loro schiava: i fantasmi arrivano senza essere stati invitati» (41) e di sofferenza per la propria vulnerabilità di essere pensante «[...] ignoravo che il pensare potesse essere una sofferenza» (42) che può far acuire la vergogna di inadeguatezza della fase iniziale.

(41) *Ibidem*, p. 48.

(42) *Ibidem*.

Reintegrazione, regressione o disintegrazione ?

Dopo il superamento del lutto della fase della separazione e dopo quello della fase della liminalità, con le relative vergogne tipiche, la fase successiva può apportare un'effettiva reintegrazione di aspetti fino ad allora scissi, rimossi o conflittuali del sé, conducendo a quell'approdo riuscito che consiste nella conoscenza dei propri limiti personali e nella convinzione di un futuro compito nella vita (43) all'insegna del Vero Sé. Il seppellimento di aspetti della personalità precedenti la crisi (fase della separazione) e la fluttuazione in una terra di morti (fase della liminalità) inaugurano, in caso di successo, «lo stadio successivo, l'integrazione della personalità attorno ad un nuovo nucleo» (44). La vergogna tipica di questa terza fase mi sembra quella legata alla consapevolezza del Falso Sé (45), delle tante maschere fino ad allora indossate dall'individuo per assolvere a proprie idiosincratice esigenze identitarie.

(43) M. Stein, *op. cit.*

(44) *Ibidem*, p. 95.

(45) P. Mollon, *op. cit.*

La vergogna legata all'uscita da una posizione di falso sé ha a che fare con l'aspettativa che i sentimenti e i desideri più autentici (il vero Sé) non siano riconosciuti, compresi o accettati. È come togliersi la maschera, spogliarsi d'un costume, o rivelarsi come un imbroglione e un impostore (46).

(46) *Ibidem*, pp. 27-28.

La vergogna *evolutiva*, cioè legata ad un successo di questa crisi della mezza età, consiste nel timore che questo svelamento di parti più autentiche di sé «provochi all'altro uno shock imbarazzante» (47): la vergogna nascerà dalle «fratture stridenti fra l'aspettativa dell'altro e i propri reali comportamenti e sentimenti» (48).

(47) *Ibidem*, p. 28.

(48) *Ibidem*.

Dal libro della Michaelis non ci è dato conoscere l'esito

della crisi della mezza età di Elsie. O meglio: nutriamo seri dubbi che essa venga superata con successo. Elsie sembra fermarsi sul limine, nell'incompiutezza di una trasformazione interiore contrastata da altre forze che ad essa tenacemente si oppongono. Elsie non porta a compimento la propria *auto-analisi* che la fase della separazione aveva preparato. Grazie al desiderio amoroso per Jorgen, costui si installa nella sua mente non si sa più se come un corrispondente immaginario, un altro da sé (oggetto idealizzato) con cui articolare un dialogo interiore foriero di movimenti evolutivi, oppure come una parte di Sé idealizzata (oggetto-Sé) a cui non riesce a rinunciare... e che non riesce a seppellire. La confusione della fase della liminalità non è riuscita per lei a farle venire a capo di un paradosso: come rinunciare proprio a colui che le permette un accesso se non ad una nuova individuazione, quanto meno il riconoscimento delle maschere, dei travestimenti (falso Sé) di cui si è dovuta ammantare in tutti questi anni per ottenere quello che sin da piccola aveva bramato? Il mio corpo contro il denaro dell'altro, «questa è la cruda verità» (49). Se è solo in un rapporto di relazione amorosa con un altro, Jorgen, che Elsie ha potuto trovare la forza di denudarsi, vergognandosene immensamente, dei suoi travestimenti sentimentali, come potrà ucciderlo dentro di sé e seppellirlo? Si fa strada, la Michaelis ce lo fa intuire, una possibilità patologica, in cui predominano i meccanismi di identificazione proiettiva. «Non sono io ad aver lasciato lui per paura di essere abbandonata, che l'amato finisca per stancarsi di me, che mi trovi banale e vecchia» sembra dire a se stessa Elsie «ma è lui che mi ha murata viva nella mia solitudine» (50). Un ultimo empito di desiderio finisce per indurre Elsie a concedersi un'ultima *chance* con Jorgen. Ma l'incontro diventa spaventosamente freddo, rievocandole la vergogna primaria di chi non ha mai incontrato uno sguardo empatico da piccola. Anche l'ultimo travestimento, l'ultima maschera indossata da Elsie che, disperatamente, tenta di sedurre l'ex-marito e da cui viene respinta, finisce per riattivare l'invidia (nei confronti del marito che ha trovato una compagna molto più giovane), e non certo sembra inaugurare una fase di reintegrazione. Anzi, le ultime parole del libro lasciano presagire un

(49) K. Michaelis, *op. cit.*, p. 73.

(50) *Ibidem*, p. 110.

percorso contrario, verso una soluzione patologica di perdita, anziché di reintegrazione del Sé.

«La questione del nome è un gran problema: come mi chiamerò d'ora in poi? Elsbeth Bugge mi fa l'effetto di una tomba abbandonata, invasa dalle erbacce» (51).

(51) *Ibidem*, p. 124.

Se Elsie sembrava aver accettato l'impossibilità di realizzare il proprio amore con Jorgen, se sembrava rassegnata al fatto che il matrimonio con lui non avrebbe rappresentato altro che una nuova catena, un'altra coercizione, il desiderio di cambiare nome sembra nascondere movimenti interiori tutt'altro che coerenti con un processo di re-integrazione tra oggetti e parti del Sé fino ad allora esperiti come inconciliabili. La vergogna sembra farsi più radicale ed investire l'intero suo essere, nome compreso.

Considerazioni conclusive

Sappiamo oggi, dopo gli studi di Elliott Jaques (52), quanto la crisi di mezza età parta e rilanci un lavoro psichico che è cominciato con un'altra crisi, quella adolescenziale. L'età di mezzo è pervasa da interrogativi del tipo:

(52) J. Elliott, *op. cit.*

Cosa ho fatto finora della mia vita?, Quali progetti ho realizzato? In cosa ho fallito? Troverò mai la forza di realizzare quello che ancora resta incompiuto? Sono progetti per me realizzabili oppure sono solo ambizioni poco realistiche?

Ma questi inevitabilmente finiscono per passare dall'identità sociale ed interpersonale a quella psichica, e quindi vertere intorno a quella domanda cruciale che viene ripresa a partire dalle soluzioni a cui si era arrivati in adolescenza: «Chi sono io?» Tutte le soluzioni parziali o lasciate in sospeso con cui si era concluso il lavoro psichico adolescenziale diventano come delle cambiali che il nostro Sé vuole riscuotere con urgenza nell'età di mezzo. Il sentimento di un iniziale declino fisico (se non addirittura psichico) può costituire il *trigger* di un'angoscia di non avere abbastanza tempo davanti a sé per essere quello che si desiderava essere. Il tempo vissuto può assumere i connotati di una proiezione maniacale verso il futuro, in

un'affannosa e bulimica consumazione di esperienze prima che sia troppo tardi, oppure può avere i toni del ripiegamento depressivo su un passato che non ritornerà mai più in quanto per sempre perduto. Le dorate promesse con cui si era conclusa la crisi adolescenziale si sono rivelate degli illusori abbagli, e può essere consolante rifugiarsi nella nostalgia di un passato che conserva il fascino della gioventù. La crisi di mezza età, in fin dei conti, ha come compito il misurarsi con la finitezza della vita umana ed il far i conti con la morte.

Attraverso la *vignetta clinica* di Elsie Lindtner ho cercato di illustrare le varie fasi di sviluppo della crisi della mezza età e ho ipotizzato tre tipi basilari di vergogna, ciascuno associato alla particolare fase in cui l'individuo si viene a trovare alle prese con questa sua personale nekya, questa discesa agli Inferi che può inaugurare un processo finale di riuscita individuazione.

Freud, Jung, Schreber. E Otto Gross

Michelantonio Lo Russo

(1) D. P. Schreber (1903), *Memorie di un malato di nervi*, Adelphi, Milano, 1974.

In questo contributo si ribadisce un fatto noto e se ne sostiene uno meno conosciuto. Quello noto: le *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber (1), quindi un'opera letteraria, hanno giocato un ruolo importante nel rapporto tra Sigmund Freud e Carl Gustav Jung.

Il fatto meno noto: ben prima di loro, l'opera del Presidente della corte d'appello di Dresda fu oggetto dell'interesse dello psichiatra Otto Gross, di Graz. Nel 1908 Freud considerava il 31enne Gross e il 33enne Jung le due grandi promesse della psicoanalisi. Jung parlerà di Gross come del proprio gemello. Al Burghölzli, l'ospedale psichiatrico zurighese in cui Jung lavorava sin dal 1900, Gross andrà due volte, nel 1902 e nel 1908. Entrambe le volte come paziente. La seconda volta, a prenderlo in cura fu Jung. La diagnosi: dementia praecox. Esattamente lo stesso disturbo che nelle interpretazioni di Gross, Jung e Freud aleggia attorno alle *Memorie* di Schreber, che passò attraverso l'esperienza dell'istituto psichiatrico e dell'interdizione. Come poi accadrà a Gross. Il tutto all'ombra di due padri ingombranti: Daniel Gottlob, Moritz Schreber... e Hans Gross.

Tutti i lettori del Presidente

Per quanto riguarda la libido, devo confessarLe che la Sua osservazione circa l'analisi di Schreber a p. 65,3 ha scatenato in me un'eco intensis-

sima. Questa osservazione, ossia il dubbio là espresso, ha ridestato tutto ciò che per tutti questi anni mi ha reso così straordinariamente difficile applicare la teoria della libido alla *dementia praecox*. Il venir meno della funzione di realtà nella *dementia praecox* non si può ridurre alla rimozione della libido (definita come appetito sessuale), o almeno io non ci riesco (2).

La lettera in cui compare questo brano fu inviata da Jung a Freud l'11 dicembre del 1911. Il 14 aprile di quell'anno, nella clinica psichiatrica di Dösen, vicino Lipsia, moriva Daniel Paul Schreber, probabilmente senza sapere che Freud, partendo dalle *Memorie*, stava interpretando il suo caso di paranoia. Interpretazione che sarà pubblicata lo stesso anno nello *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*. E lo stesso numero della rivista che ospitò il saggio di Freud su Schreber, conteneva anche la prima parte di *Wandlungen und Symbole der Libido* di Jung, la cui seconda parte uscirà sulla stessa rivista, e poi in volume, nell'anno successivo (3). L'opera di Jung segnerà il definitivo distacco dell'allievo dal maestro.

Il passo della lettera citata porta già i segni del disaccordo. Jung scrive che la questione verte certamente sul modo con cui Freud ha interpretato il contenuto di quel capolavoro letterario che sono le *Memorie* di Schreber. Ma non solo. Il problema è in realtà più profondo, e concerne l'investimento libidico, la cui esclusiva sessualizzazione è ormai decisamente rifiutata da Jung.

Partendo dalle *Memorie*, Freud spiega il formarsi dei sintomi paranoici ricorrendo al processo della proiezione: «Non era giusta l'affermazione secondo cui la percezione internamente repressa verrebbe proiettata all'esterno; la verità, di cui ora ci rendiamo conto, è piuttosto un'altra: ciò che era stato abolito dentro di noi, a noi ritorna dal di fuori» (4). Il libro di Schreber fa emergere in tutta la sua importanza il meccanismo della rimozione e, in particolare, la fase finale, il fallimento della rimozione, cioè il ritorno del rimosso.

Soprattutto, però, è sottolineato il parallelismo tra paranoia e *dementia praecox*: «[...] con la *dementia praecox* la paranoia condividerebbe tuttavia il carattere principale

(2) W. McGuire (1974), *Lettere tra Freud e Jung. 1906-1913* (a cura di), I. 287 J, Boringhieri, Torino, 1974, p. 507.

(3) C.G. Jung (1912), «Wandlungen und Symbole der Libido», Leipzig-Wien. L'opera sarà poi rivista e pubblicata con il titolo «Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia», *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino, 1970.

(4) S. Freud (1911), «Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (*dementia paranoides*) descritto autobiograficamente (Caso clinico del Presidente Schreber)», *Opere*, vol. 6, Boringhieri, Torino, 1974, p. 396.

(5) *Ibidem*, p. 401.

(6) *Ibidem*, p. 406.

(7) R. Calasso, «Nota sui lettori di Schreber», in D. P. Schreber, *op. cit.*, pp. 501-536.

(8) C.G. Jung (1907), «Psicologia della dementia praecox», *Opere*, vol. 3, Boringhieri, Torino, 1971, pp. 9-158, p. 81sgg.

(9) C.G. Jung (1912), *op. cit.*, n. 44, p. 296.

(10) Cfr. anche Z. Lothane (1992), *Seelenmord und Psychiatrie. Zur Rehabilitierung Schrebers*, Psychosozial-Verlag, Gießen, 2004, p. 463.

(11) O. Gross (1904), «Über Bewußtseinszerfall», *Werke. Die Grazer Jahre*, L. Madison (a cura di), Mindpiece, Hamilton, NY, 2000, pp. 69-74.

(12) Z. Lothane, *op. cit.*, p. 462-463.

della rimozione propriamente detta, cioè il distacco della libido dal mondo esterno con corrispondente regressione sull'io» (5).

Inoltre, nel *Poscritto*, Freud rende onore all'originalità di Jung, scrivendo che questi ha «buone ragioni per asserire che le forze mitopoietiche dell'umanità non sono esaurite [...]» (6).

Attorno alle *Memorie* di Schreber, si gioca dunque una partita importante per la storia del movimento psicoanalitico. La storia è stata narrata da Roberto Calasso (7).

Un'occhiata alle date. Le *Memorie* di Schreber sono pubblicate nel 1903. Jung le menziona per la prima volta nel 1907, nella sua *Psicologia della Dementia praecox* (8). Freud ne fa cenno in una lettera del 17 aprile 1910. Durante l'estate porta con sé il libro in vacanza. Tornato a Vienna, scrive a Jung che sta lavorando a un saggio sulla paranoia. Questi gli risponde il 29 settembre, e menziona Schreber.

Il 16 dicembre Freud scrive a Ferenczi e ad Abraham che il saggio sulla paranoia è completato. Chi ha attirato l'attenzione di Freud su Schreber? Jung. Lo dice lui stesso, in una nota di *Simboli della trasformazione*: «Il caso fu elaborato a suo tempo in modo assai poco soddisfacente da Freud (1910a) cui avevo segnalato questo libro» (9). E Jung, come è arrivato a Schreber? Non si sa con certezza. Come è stato notato da Calasso, le *Memorie* sono pubblicate a Lipsia dall'editore Oswald Mutze, che un anno prima, nel 1902, aveva pubblicato anche il lavoro di dottorato di Jung, *Zur Psychologie sogenannter okkulter Phänomene*, e presentato il libro di Schreber tra le novità del 1903 come un lavoro del massimo interesse per medici, teologi, spiritisti e gente acculturata (10). Quel che è certo è che, come detto, Jung menziona le *Memorie* nel 1907, in *Psicologia della dementia praecox*.

Ma nel 1904, quindi solo un anno dopo la loro uscita, è Otto Gross che cita le *Memorie*, e lo fa in un breve saggio intitolato *Über Bewußtseinszerfall (Sulla disgregazione della coscienza, ndr.)*, pubblicato sulla *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie* (11).

Gross è dunque tra i primissimi psichiatri ad esaminare le *Memorie* di Schreber (12). E in *Psicologia della dementia*

praecox, lì dove per la prima volta si trova il nome di Schreber, Jung cita, e discute, proprio *Über Bewußtseinszerfall* di Gross (13).

(13) C.G. Jung (1907), *op. cit.*, p. 35 sgg.

Il giovane psichiatra di Graz, allora 27enne e attivo nella clinica diretta da Gabriel Anton, già autore di importanti pubblicazioni scientifiche, loda il libro, lo considera un'occasione preziosa offerta da un paziente speciale per gettare uno sguardo sui processi psicopatologici, in particolare della *dementia praecox*. Uno sguardo effettuato dal di dentro, per così dire.

Ciò che le *Memorie* evidenziano, per Gross, è la portata dell'emergere dei contenuti inconsci. Nel suo resoconto, il processo associativo è posto alla base della continuità dell'io. Ma Gross sottolinea come sia sempre possibile che la coordinazione sincronica delle funzioni nervose, basata su una sequenza di processi simultanei ma separati, subisca delle interferenze da parte di contenuti inconsci cui l'io rivolge la propria attenzione. In questo caso la continuità dell'attività cosciente è interrotta e i contenuti provenienti dall'inconscio sono proiettati all'esterno e, riavvertiti, non sono considerati come un prodotto della propria attività cosciente ma, appunto, come provenienti dall'esterno e perciò stranianti.

La persona affetta da *dementia praecox* subisce appunto l'irruzione nella coscienza di fenomeni automatici sotto forma, ad esempio, di allucinazioni o rappresentazioni ossessive. Questi fenomeni alterano la continuità dell'io, cioè delle serie associative che si snodano in modo sincronico ed autonomo. Tra esse, una sola è espressione della continuità della coscienza. Le altre sono inconscie ma vive, nel senso che la loro energia può intensificarsi in qualsiasi momento, con la conseguenza che alcuni elementi possono arrivare ad intaccare la serie dominante. Questa interferenza è alla base della sensazione straniante della nuova rappresentazione, percepita ora come presente e insieme estranea.

Il principio generale evidenziato da Gross è che ciò sia dovuto ad un allentamento delle funzioni cerebrali superiori e alla conseguente disgregazione della coscienza (14). Ciò che si ricava dalle *Memorie* di Schreber è proprio questo, un vedere cioè come i fenomeni psichici descritti dal

(14) O. Gross, *op. cit.*, p. 72.

Presidente in un certo senso si staccano dalla coscienza per vivere di vita propria, per così dire, e per venire poi, infine, di colpo rigettati nella coscienza.

In questo contesto, inoltre, Gross propone di abbandonare il termine *dementia praecox* e di sostituirlo con *dementia sejunktiva*, sulla scia della *sejunktion* teorizzata da Wernicke, in quanto per lui ciò che si verifica nel caso di Schreber, e nelle patologie analoghe, è appunto una scissione che, in quanto rottura dell'unità dell'io, ne rappresenta anche la disgregazione. Cosa degna di attenzione, questa del nome, perché sia Freud sia Jung manifesteranno la propria insofferenza per il termine *dementia praecox*. Freud, dal canto suo, proporrà esplicitamente il termine *parafrenia* (15). Ad ogni modo, il termine verrà definitivamente abbandonato e sostituito con *schizofrenia* solo dopo l'opera di Eugen Bleuler intitolata *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, anch'essa del 1911.

(15) S. Freud (1911), *op. cit.*, p. 401.

Per Jung, il concetto di disgregazione della coscienza proposto da Gross sulla scia di Gabriel Anton, non faceva che riproporre ciò che già Binet e Janet intendevano con il concetto di dissociazione ovvero, appunto, un indebolimento della coscienza causato da una o più serie di rappresentazioni che, liberatesi dalla gerarchia della coscienza, conducono esistenza autonoma. Di Gross, inoltre, Jung rifiuta l'idea che le singole serie associative si snodino simultaneamente, in modo sincronico e indipendente: Là dove possiamo studiare nel modo migliore le serie associative scisse, cioè nell'isterismo, troviamo la prova del contrario: anche dove si tratta di serie apparentemente del tutto separate, troviamo in qualche punto nascosto il ponte che conduce da una serie all'altra. Nella psiche tutto è in rapporto con tutto: la psiche del presente è la risultante di miliardi di costellazioni (16).

(16) C.G. Jung (1907), *op. cit.*, p. 37.

Tuttavia, questi rilievi critici non sminuiscono l'ipotesi di fondo di Gross, la sua novità:

Essa ci dice, in breve, che le radici di tutti i fenomeni automatici stanno nei legami associativi inconsci. Se la coscienza si disgrega («abaissement du niveau mental», debolezza appercettiva), allora anche i complessi coesistenti con la coscienza si trovano ad essere simultaneamente liberati da ogni inibizione e possono irrompere nell'io-coscienza (17).

(17) *Ibidem*, p. 38.

Queste cose Jung le scrive nel 1907. Un anno dopo, il 19 giugno, a Freud scriverà invece una drammatica lettera in cui, tra l'altro, si legge: «Purtroppo Lei avrà già letto nelle mie parole la diagnosi alla quale mi ostinavo a non voler credere, ma che ora mi vedo davanti agli occhi con tremenda chiarezza: *dementia praecox*» (18). Questa diagnosi è riferita a un paziente speciale: Otto Gross.

(18) W. McGuire, *op. cit.*, l. 98 Jung, p. 168.

In questa lettera, Jung comunica a Freud che Gross è evaso dal Burghölzli. Il tono è amaro:

Per me questa vicenda è una delle più penose della mia vita, perché rivivevo in Gross fin troppi aspetti della mia propria natura, sicché avevo spesso l'impressione di vedere in lui il mio gemello, a parte la *dementia praecox*. È una cosa tragica. Lei può valutare da tutto questo a quali e quante forze abbia fatto appello in me per guarirlo. Ma nonostante tutta la sofferenza che mi ha causato, non vorrei rinunciare a questa esperienza, perché mi ha dato infine la possibilità di gettare uno sguardo senza precedenti, attraverso un uomo senza uguali, nell'essenza più profonda della *dementia praecox* [...]. Nell'isteria c'è Pompei e c'è Roma, nella *dementia praecox* c'è solo Pompei (19).

(19) *Ibidem*, p. 168-169.

Tono amaro, certo, ma qui Jung è anche insolitamente duro con Gross: «È un uomo che la vita deve espellere. Perché a lungo andare non potrà mai vivere con gli uomini» (20).

(20) *Ibidem*, p. 168.

Questa, in realtà, è una sorta di profezia poiché di Otto Gross, di lì a breve, si perderanno le tracce. La sua esistenza sarà un continuo peregrinare: Ascona, Monaco, Vienna, Praga, Berlino. E poi gli istituti psichiatrici: Mendrisio, lo Steinhof di Vienna, Tulln, Troppau, Bad Ischl. Freud non pare essere troppo convinto della diagnosi, almeno stando alla lettera che spedisce a Jung il 21 giugno 1908:

Non so bene come devo intendere la cosa. Il suo comportamento [di Gross, *ndr.*] prima della cura era veramente paranoide; mi perdoni questa espressione all'antica, giacché nella paranoia io riconosco un tipo psicologico-clinico, mentre non riesco ancora a rappresentarmi qualcosa di preciso sotto la denominazione di *dementia praecox* e l'incurabilità o il cattivo esito non riguarda di regola solo la *dementia praecox* né è in grado di distinguerla dall'isteria e dalla nevrosi ossessiva. Io però davo

la colpa alle medicine, in particolare alla cocaina, che, a quanto so, produce una paranoia tossica. Io poi non ho alcun motivo di dubitare della Sua diagnosi: non in sé e per sé, per la Sua grande esperienza in fatto di *dementia praecox*, e poi anche perché la *dementia praecox* non è una vera e propria diagnosi [...]. Non si tratterà di un'altra psico-nevrosi (nevrosi ossessiva), dovuta al rapporto ostile verso il padre, cosa che potrebbe presentarsi sotto l'aspetto illusorio di una mancanza o di una paralisi della traslazione? (21).

(21) *Ibidem*, I. 99 Freud, p. 170.

Freud è al corrente di tutto. Ciò non deve stupire, poiché era stato lui stesso ad indirizzare Gross al Burghölzli, su richiesta di Hans Gross, il padre di Otto. Insomma, un paziente speciale per un medico speciale. Questo almeno si può supporre abbia pensato Freud, che a Jung, il 25 febbraio 1908, quindi qualche mese prima, scrisse queste parole: «Lei è l'unico che può dare qualcosa di suo; forse anche O. Gross, che purtroppo non ha abbastanza salute» (22).

(22) *Ibidem*, I. 74 Freud, p. 136.

Jung avrebbe dovuto sottoporre il suo *gemello*, dedito al consumo di oppio e cocaina, a una cura disintossicante, per poi rimandarlo a Vienna da Freud per l'analisi vera e propria. Questi i patti. Le cose andranno diversamente. Dall'11 maggio al 17 giugno, data dell'evasione di Gross, i due si analizzeranno a vicenda.

I risultati certi di questa analisi sono perlomeno due. Il primo è un'opera di Jung, *L'importanza del padre nel destino dell'individuo*, che l'autore, in una nota comparsa nella prima edizione e cancellata in seguito, riconduce proprio all'analisi condotta con Gross (23).

(23) C.G. Jung (1909-1949), «L'importanza del padre nel destino dell'individuo», in *Opere*, vol. 4, Boringhieri, Torino, 1973, pp. 321-342. Cfr. anche W. McGuire, *op. cit.*, p. 447, nota 3.

Il secondo, una lettera del 1909 di Sabina Spielrein a Freud, in cui la futura psicoanalista russa nonché ex paziente del Burghölzli, racconta di alcuni suoi incontri con Jung: «[...] Lo aspettavo profondamente depressa. Ed ecco che arriva raggianti di gioia e mi racconta con profonda commozione di Gross e della grande conoscenza che ha acquisito (cioè per quanto riguarda la poligamia) e che ora non vuole più reprimere il suo sentimento verso di me [...]» (24).

(24) A. Carotenuto (1980-1999), *Diario di una segreta simmetria. Sabina Spielrein tra Jung e Freud*, Bompiani, Milano, 2000, p. 247.

La Spielrein accosta la poligamia a Gross poiché questi, in estrema sintesi, localizzava la radice dei conflitti interiori nella famiglia fondata sulla monogamia e, più in generale,

sull'ordine patriarcale che, con i suoi vincoli, ostacola la libera espressione della personalità, portando al conflitto tra il *proprio e l'estraneo in noi*, cioè tra la libera manifestazione delle disposizioni personali e ciò che è imposto dall'esterno (25). Da qui, tra l'altro, l'idea di trasformare le persone in «immorali sessuali», come Jung scrive a Freud (26), riferendosi a Gross, il 25 settembre 1907, oltre al vagheggiato ritorno ad un confuso matriarcato.

Le sovversive idee di Gross fecero presa su molte persone, in particolare tra coloro che si riconoscevano nel movimento espressionista, ma furono anche decisamente rifiutate da personaggi del calibro di Max Weber o Gustav Landauer. Per quanto concerne, invece, il reale impatto di esse su Jung, si può solo speculare. Del gemello non v'è traccia significativa nelle opere, né del resto in Ricordi, sogni, riflessioni, l'autobiografia spirituale di Jung, e neppure nel Libro Rosso, in cui però vi sono un paio di timidi accenni alla poligamia (27).

Rimane però questo giudizio espresso in una lettera a Freud del 4 giugno 1909:

Essa è, al pari di Gross, un caso di lotta contro il padre [...] In tutta questa faccenda anche le idee di Gross mi hanno occupato un po' troppo il cervello [...] Gross e la Spielrein sono amare esperienze. Non ho dato tanta amicizia a nessuno dei miei pazienti, e con nessuno ho mietuto tanto dolore (28).

Ombre paterne

Per Freud, come detto, il caso Gross andava ricondotto ad un rapporto ostile verso il padre che, del resto, conosceva bene. Hans Gross, infatti, ex giudice istruttore, docente di diritto in varie università, può essere annoverato tra i fondatori della moderna criminologia. L'*Archiv für Kriminologie* da lui fondato, ospiterà nel 1906 anche un saggio di Freud (29).

Il rapporto tra Hans e Otto Gross sarà sempre difficile. Otto sarà un clamoroso caso di rivolta contro il padre, vicenda che del resto l'accomuna a molti intellettuali di quella generazione. Basti pensare a Franz ed Hermann

(25) O. Gross (1920), «Drei Aufätze über den inneren Konflikt», *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, Nautilus, Hamburg, 2000, pp. 125-169, p. 127 sgg; Cfr. anche O. Gross (1909), «Über psychopathische Minderwertigkeiten», *op. cit.*, pp. 164-250.
(26) W. McGuire, *op. cit.*, l. 46 Jung, p. 97.

(27) C.G. Jung, *Das Rote Buch. Liber novus*, S. Shamdasani, Patmos, Düsseldorf, 2009, p. 322, 352; C.G. Jung (1961), *Ricordi, sogni, riflessioni*, 10ed., BUR, Milano, 2007.

(28) W. McGuire, *op. cit.* 144 J, p. 246.

(29) S. Freud (1906), *Diagnostica del fatto e psicoanalisi*, Opere, vol. 5, Boringhieri, Torino, 1972, pp. 237-250.

Kafka. L'autore della *Lettera al padre*, tra l'altro, a Praga seguì i corsi di diritto di Hans Gross.

Otto condusse una vita randagia e disordinata. Tra le altre cose: una brillante carriera accademica e clinica gettata via; accusato di aver indotto al suicidio due sue pazienti nonché fidanzate; ricercato perchè sospettato di attività sovversive di stampo anarchico; tossicodipendente cronico e così via, fino al clamoroso arresto avvenuto a Berlino il 9 novembre del 1913, perchè considerato un anarchico pericoloso. Probabilmente un pretesto, dietro il quale si può leggere l'ennesimo, disperato tentativo del padre di proteggere il proprio unico figlio votato all'autodistruzione. L'arresto e il successivo internamento nell'ospedale psichiatrico di Tulln e poi in quello di Troppau, eventi contro i quali gli amici di Gross scatenarono una spettacolare campagna stampa, portarono infine all'interdizione e alla curatela, che fu affidata al padre. Hans morirà due anni dopo, nel 1915. La curatela diventerà parziale nel dicembre del 1917. Otto Gross morirà di polmonite il 13 febbraio 1920 a Berlino (30).

(30) *La riscoperta* di Gross si deve soprattutto a E. Hurwitz, *Otto Gross. Paradies - Sucher zwischen Freud und Jung*, Suhrkamp, Zürich-Frankfurt, 1979.

(31) Cfr. G. Zanasi, *Il caso Gross. L'anima espressionista, la psicoanalisi e l'utopia della felicità*, Liguori, Napoli, 1993, p. 62 sgg.

La *questione paterna* e quella da essa inscindibile del *potere*, così determinanti negli scritti e nel destino di Gross, giocano un ruolo fondamentale anche in Schreber (31). Le sue *Memorie*, infatti, possono essere lette sia come un documento dettato dalla nostalgia per il padre, sia come un testo nel quale a emergere sono proprio le dinamiche tipiche del potere. Questa, almeno, è la prospettiva adottata da Elias Canetti, autore della seguente considerazione che allude a Freud:

Si è cercato di ricondurre sia il caso Schreber in particolare, sia la paranoia in generale, a tendenze omosessuali inibite. Non c'è errore più grande. Tutto può essere pretesto di una paranoia; è però essenziale la struttura e la popolazione della follia. I processi di potere vi hanno sempre importanza determinante (32).

(32) E. Canetti (1960), *Massa e potere*, 12ed., Adelphi, Milano, 2004, p. 545.

(33) S. Freud (1911), *op. cit.*, p. 372.

Per Freud, «il fondamento sul quale si è sviluppata la malattia di Schreber è stato l'esplosione di un impulso omosessuale» (33), il cui oggetto in origine fu il dottor Flechsig, suo medico curante nella clinica di Lipsia, sospettato di essere un *uccisore di anime*.

A lui sono indirizzati gli atteggiamenti femminili presenti nelle fantasie del Presidente. La lotta difensiva di questi contro l'impulso omosessuale è dunque la causa del conflitto, che ha assunto la forma del delirio di persecuzione. La figura del persecutore, a sua volta, è bipartita: Dio e Flechsig, a loro volta poi ulteriormente frazionati. Ma dietro la figura di Dio e di Flechsig, Freud vi vede la nostalgia per la memoria del padre e del fratello maggiore del Presidente, Daniel Gustav, morto suicida.

Soprattutto il primo, cioè il padre, Daniel Gottlob Moritz Schreber, celebre medico e pedagogo, fautore di una rigida educazione basata su cultura fisica e lavoro manuale, autore di un fortunato testo intitolato *Ärztliche Zimmergymnastik*, citato da Freud nel suo studio su Schreber-figlio, testo pubblicato a Lipsia nel 1855, il suo lavoro più diffuso, che arrivò a contare più di trenta edizioni fino all'inizio della prima guerra mondiale, cioè più di 200.000 copie, tradotto in italiano già nel 1857, con il titolo *Sistema di ginnastica da camera, medica ed igienica*, e poi, nel 1874, in una nuova traduzione, con il titolo *Ginnastica domestica, medica e igienica per ogni sesso ed età*. Questo per dire della fama di Schreber-padre. La sua opera più articolata fu però *Kallipädie*, un testo di oltre trecento pagine che tratta di igiene, ortopedia, pediatria, ginnastica. Testo concepito come una vera e propria guida per genitori ed educatori. Il lunghissimo titolo dell'opera merita di essere citato per intero, perché dà un'idea della vastità dei temi trattati: *Callipedia ovvero Educazione alla bellezza mediante la promozione, conforme alla natura e sistematica, della normale formazione del corpo, di una valida salute e della nobilitazione spirituale* (34).

Da notare che il nome di Schreber viene ancora oggi evocato nel linguaggio comune in Germania e nella Svizzera tedesca. Il termine *Schrebergarten*, il giardino-Schreber, infatti, designa gli *orti* situati alle periferie delle città, concepiti come valvola di sfogo per le masse urbane, che lì si possono dedicare al giardinaggio e a piccole coltivazioni. Un lontano ricordo delle idee pedagogiche del dottor Schreber.

Molto diversa da quella di Freud è l'interpretazione che del caso Schreber dà Elias Canetti. Nelle *Memorie*, difatti, quest'ultimo vede all'opera i meccanismi del potere: il

(34) Cfr. D. G. M. Schreber, *L'educazione totale*, I. Walter (a cura di), Bibliotheca Biographica, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1981.

senso della posizione da difendere; i tentativi di cospirazione e congiura che circondano il Presidente; il rapporto con la massa, che nelle Memorie è la totalità delle anime, rimpicciolite, assorbite, dominate simbolicamente dal corpo sempre rinnovato di Schreber, l'ultimo sopravvissuto dopo la fine dell'umanità, punita perché qualcuno ha osato essere contro il Presidente.

Su quest'ultima questione Canetti è lapidario: «In ciò egli non si rivela soltanto paranoico; la volontà di rimanere l'ultimo dei viventi è la più profonda tendenza di ogni potente "ideale". Il potente manda gli altri alla morte per essere risparmiato dalla morte: distoglie la morte da sé» (35).

(35) E. Canetti, *op. cit.*, p. 538

Si potrebbe andare avanti e ricordare che, per Canetti, la cosa più temuta dall'alto magistrato era l'aggressione al suo intelletto da parte della follia. Da questo punto di vista, le fantasie femminili del Presidente diventano un modo per conquistare Dio e dunque dominarlo. La suggestiva e inquietante «coazione a pensare» (36), cioè la costrizione a pensare incessantemente, senza sosta, senza nessuna concessione alla quiete dell'intelletto attraverso voci percepite come domande, invece, diventa una strategia asfissiante messa in atto dalle anime che circondano il Presidente. Strategia basata sulla domanda e sul comando, ovvero gli strumenti privilegiati del potere giudiziario, basati sulla parola, il cui ruolo è quello di comprendere il mondo, nel senso fisico di catturare. E poi le strategie di smascheramento, di metamorfosi e così via.

(36) D. P. Schreber, *op. cit.*, p. 67 sgg.

Paranoico e potente sono dunque due parole che, per Canetti, «significano la stessa cosa» (37). Le magistrali interpretazioni di Canetti e Freud, come detto, riconducono dunque le *Memorie* alla questione paterna e a quella del potere.

(37) E. Canetti, *op. cit.*, p. 543.

Gross non leggerà in questa maniera il testo di Schreber, ma l'ombra del potere paterno lo seguirà per tutta la vita, allungandosi persino sulle perizie psichiatriche cui fu sottoposto. La prima fu quella di Jung del 1908, che in un solo mese sancì l'incurabilità di Gross. La seconda è del 1913 e fu redatta da Josef Berze e Dominik Klemens Stelzer. Qui non si fa alcun cenno alla diagnosi di Jung. Ai due psichiatri bastano 18 giorni per dichiarare Gross pazzo, sulla base di una triplice argomentazione: disposi-

zione degenerativa; psicosi risalente alla pubertà; dipendenza da sostanze stupefacenti. La terza, redatta nel 1916, trasforma la curatela per pazzia in curatela parziale finalizzata ad evitare che il paziente, cioè Gross, dilapidi il proprio patrimonio. Anche in quest'ultima perizia non compare il nome di Jung che, dunque, non può essere accusato di aver influito, con la sua diagnosi del 1908, sulle altre perizie. Ciò che invece traspare chiaramente, soprattutto nella seconda perizia, è la sudditanza degli psichiatri verso Hans Gross, che ha saputo far uso di tutta la propria autorità di stimato giurista e professore universitario per ottenere ciò che voleva (38).

(38) E. Hurwitz, «Otto Gross – Ein Schizophrener?», 2. *Internationaler Otto Gross Kongress*, G. Heuer (a cura di), LiteraturWissenschaft.de, Marburg an der Lahn, 2002, pp. 63-75

Ondine e Fate: la Donna-Anima nell'immaginario medievale

Sandro Manfroni

(1) E. Petoia, *Miti e leggende del Medioevo*, Newton Compton Editori, Roma, 1992.

Nel bel volume *Miti e leggende del Medio Evo* (1) sono raccolte, nel capitolo «Donne fantastiche: Fate e Ondine», alcune leggende che hanno per tema la donna misteriosa e fascinatrice, che proviene da un altro mondo e che a un bel momento attraversa la vita ordinata dell'uomo, ne devia il percorso e in modo imprevedibile ne segna il destino.

Il motivo è quello che corrisponde al seguente paradigma:

- a) l'incontro inatteso con una creatura stupefacente per bellezza e potere che ammalia l'uomo, prima esclusivamente intento ad occupazioni maschili, come imprese di caccia o di guerra;
- b) l'impegno a custodire un segreto, che ha per tema il mistero del femminile e il rispetto del regno oscuro della donna con i suoi riti e i suoi cicli;
- c) la *ricchezza* che scaturisce dalla composizione provvisoria tra gli opposti principi maschile e femminile;
- d) il veleno del dubbio, la smania di possesso e l'avidità predatoria del maschile determinano il tradimento del patto;
- e) conseguenza dell'infrazione sono l'inabissamento del femminile, che si eclissa dall'orizzonte umano, e l'aridità della coscienza maschile privata dell'apporto fecondo della sostanza femminile.

Queste creature del bosco e degli abissi marini costituiscono una prefigurazione dell'Anima, cioè dell'inconscio femminile dell'uomo, che viene *costellata* proprio quando

il maschile ha esaurito tutte le sue possibilità di sviluppo e l'individuo si trova fortemente sbilanciato verso un atteggiamento unilaterale. Tali figure sono inquietanti e possiedono un fascino capace di soggiogare la coscienza maschile. Un elemento estraneo si introduce nel mondo della coscienza solare; bussava alla porta della cittadella dell'uomo un qualcosa che possiede la forza numinosa e fascinatrice di ciò che è profondamente diverso, antitetico ai principi guida dell'io.

Nelle fiabe che esamineremo l'incontro avviene di notte, nel fitto di una foresta, dove l'eroe si è smarrito durante una battuta di caccia, o nelle acque del mare. Si dischiude quindi un luogo segreto, appartato, colmo di mistero e carico di presagi, che sgomenta e mette in crisi l'atteggiamento unilaterale del maschile.

L'elemento liquido del mare dissolve le certezze della terra ferma, e i segni tracciati sulla riva vengono cancellati dall'eterno flusso e riflusso delle onde. Nel fitto della vegetazione non filtra più la luce del sole e nell'incerto chiarore lunare scompare il contorno definito degli oggetti. È la notte il regno del *mondo altro*, del *femminile*. Nella notte gli oggetti si confondono e trasmutano gli uni negli altri; qui ogni cosa «è» e «non è» nello stesso momento; è oggetto e parvenza, realtà e finzione; evoca assonanze, analogie, rimandi infiniti. È il mondo dei fruscii e dei sussurri, delle intuizioni arcane e dell'ambiguo; la notte, come il mare o il bosco, avvolge, abbraccia, inghiotte. Qui non si danno direzioni, qui non valgono regole determinate o l'univocità dei segni. Nella notte, nel fitto dei boschi o nelle profondità del mare, scricchiolii, tonfi improvvisi, fanno trasalire e diventano presentimenti, intuizioni, che hanno un'autorità incontrovertibile ancorché incomprendibile. L'eroe che si è addentrato nel bosco, nella notte, nel mare, è l'io, che ha smarrito la via e non ha più direttive sicure o punti di riferimento certi. La coscienza maschile può solo indovinare, cogliere in modo confuso, ma con uno strano sentore di verità, quanto gli appare nell'incerto chiarore lunare in un luogo denso di proiezioni, dove l'interno e l'esterno, il soggettivo e l'obbiettivo si confondono e si compenetrano acquistando significati mitici, religiosi, sovratemporali.

Per la mentalità medievale – ispirata dai valori maschili della religione patriarcale, orientata dalle definizioni dei dogmi e dalla chiarezza delle formulazioni teologiche – la donna con la sua debolezza, ambiguità e indeterminazione, possedeva degli aspetti inquietanti e lasciava dietro di sé un’ombra di sospetto: poteva evocare l’immagine di una fata ammaliatrice, di un demone capace di sviare, di confondere la cristallina verità della fede che si articolava in norme e codici esattamente stabiliti e rinforzati dall’autorità della gerarchia ecclesiastica. Quanto più accentuato era questo atteggiamento unidirezionale della coscienza maschile, tanto più nell’ombra dell’inconscio premeva la figura contraddittoria della donna-Anima, che veniva attratta dal vuoto creatosi nella sfera cosciente dell’uomo. Ecco allora che la sirena emerge dal mare per bagnare e rendere fertile la terra arida del maschile; e la fata si manifesta nella penombra del bosco per dare refrigerio ed elargire i suoi doni all’eroe in crisi, che ha spinto troppo oltre le sue prerogative maschili dimenticando i valori del sentimento e le verità profonde dell’irrazionale.

L’ondina siciliana

Questa fiaba, tratta da un sermone di un abate cistercense della seconda metà del XII secolo, narra dell’incontro, o meglio della cattura, durante un’immersione in mare, di una donna misteriosa, una creatura acquatica, muta, enigmatica, dal fascino indefinibile ed ammaliante, da parte di un giovane vigoroso, impegnato in una gara di nuoto con i suoi amici.

Il racconto si apre in una ambientazione crepuscolare, al chiarore della luna, sulla riva del mare: «Un giovane alquanto forte ed esperto nel nuoto, verso il crepuscolo, si trovava con i suoi amici in riva al mare per fare il bagno, mentre una luna lucente illuminava la chiara notte». Si trova dunque tra amici, cioè nel suo ambiente, e sta sulla riva del mare, cioè su una striscia di terra-coscienza lambita dal mare-inconscio, in una atmosfera notturna illuminata dalla argentea luce lunare. Siamo dunque al confine incerto fra coscienza e inconscio, in una frangia ambigua,

gravida di possibili e inattesi sviluppi. Il giovane abbandona la terraferma della coscienza, dei suoi orientamenti definiti e si immerge in mare. Nell'elemento liquido del mare-inconscio si insinua una creatura *altra*, una figura di Anima, che viene afferrata dal giovane, convinto si trattasse di un suo compagno che voleva riproporre uno dei loro consueti giochi di spingersi sotto l'acqua in una gara di abilità e di forza. Ciò che il giovane afferra è invece una donna del mare, una *ondina*, che emerge dai fondali dell'inconscio con il suo mistero e la sua ambiguità.

La creatura – ed è questa una costante che si ripete in tutte le storie – conquistata con la forza, strappata al suo elemento e al suo mondo, «lo seguì spontaneamente». Il *femminile* vuole essere afferrato, desidera il connubio col *maschile* predatore. La donna-anima è cedevole, accogliente, remissiva, passiva. Ella rivela un potere diverso, che non si basa sull'impatto violento, sulla forza fisica, sulla resistenza. La sua arma per avvincere la coscienza maschile abituata alla lotta e alla competizione, è proprio la cedevolezza disarmante, la morbidezza, la passività, che sgomentano e affascinano l'uomo.

Dunque è dapprima necessaria la cattura con la forza, elemento tipicamente maschile; ma poi nel regno dell'anima, della donna, devono valere ed essere rispettate altre regole, orientamenti opposti e complementari a quelli maschili. La donna viene condotta a casa del giovane, viene vestita e nutrita dall'entourage del giovane e si rivela dolce, mansueta, devota: manifesta cioè ogni virtù femminile. Sua caratteristica è quella di essere muta: ella risponde solo a cenni e con un immediato assenso alle richieste del giovane e della famiglia di lui. Tale docilità e passività sembrano una caratteristica dell'elemento femminile, che favorisce la pretesa di dominio e di possesso da parte dell'uomo. Però è anche vero che la donna si lascia catturare dall'uomo, per poterlo dominare dall'interno in modo sottile, ambiguo e per trattenerlo con mille lacci. Sono le tipiche situazioni coniugali nelle quali, dietro l'apparente remissività e la concessione all'uomo di un ruolo esteriore di guida e di autorità, chi in effetti *porta i pantaloni* e determina in modo sottile le decisioni e la vita, anche professionale, dell'uomo è proprio la donna. Scrive Jung, a tal proposito:

A intralciare o precludere una corretta comprensione della psiche femminile sta il semplicissimo fatto che l'uomo presuppone che la propria psicologia sia anche quella degli altri. Questa situazione è ancora aggravata dalla mancanza di consapevolezza e dalla passività della donna, motivata biologicamente; essa si lascia persuadere dalla proiezione di sentimenti maschili, caratteristica questa che, se è genericamente umana, assume nella donna un aspetto particolarmente pericoloso, poiché a questo riguardo essa non è affatto ingenua; ossia molto spesso vuole proprio essere persuasa. Risponde alla sua natura collocare sullo sfondo il proprio io, fornito di volontà e di responsabilità autonome, per non impedire all'uomo, anzi per invitarlo ad attuare, le intenzioni che ha verso di lei. Sebbene questo sia un modello sessuale, esso tuttavia presenta ampie ramificazioni nella psiche femminile. Mantenendo un atteggiamento passivo, con la propria volontà invisibile sullo sfondo, essa aiuta l'uomo a realizzare i suoi fini, e con ciò lo vincola (2).

(2) C.G. Jung (1927), «La donna in Europa», *Opere*, vol. 10, Boringhieri, Torino, 1985.

L'ondina acconsente a sposare il giovane che «provava per lei una passione smisurata». Non dà il suo assenso a parole, ella non parla, è muta; ma con i gesti, col corpo, col suo comportamento, manifesta il suo consenso: «subito chinò il capo in segno di assenso e gli diede la mano».

Il mondo della parola è il mondo rumoroso e superficiale che assorbe quasi per intero l'uomo, impegnato nei suoi commerci diurni, nei patteggiamenti, nelle dispute, negli imbonimenti. È un mondo che la donna giudica non essenziale, superfluo, inutile. La donna ama il silenzio, predilige l'abbraccio, l'amplesso notturno, dove non le parole che rompono l'incantesimo, ma piuttosto gemiti e sussurri veicolano l'unicità e il mistero dell'incontro.

Spesso l'uomo non concepisce altro modo di intrattenersi con la donna che non sia quello di parlare, fare progetti, raccontare le proprie imprese; mentre solo il silenzio dell'abbraccio desidera la donna, che è capace di comprendere ciò che deve essere compreso, senza le inutili e disturbanti parole. I proclami del giorno, le dichiarazioni pubbliche, le parole incontrovertibili che definiscono un concetto o celebrano la gloria delle sue imprese, sono l'ambito del maschile che si manifesta nella luce del giorno. La donna, il cui regno è la notte, si esprime nel gesto silenzioso e nello sguardo, nella vicinanza e nell'intimità.

«Solo dopo pochi giorni la madre accondiscese al desiderio del figlio e, dopo che furono persuasi tutti gli amici, fu fatto venire un sacerdote, per contrarre il matrimonio con la parola dello sposo e il cenno del capo della sposa, anche se questa non portava con sé alcuna dote nuziale». La madre coglie i pericoli insiti nel *femminile*, per questo dà il suo assenso con riluttanza. Ella conosce lo strapotere che il femminile può esercitare su un giovane baldanzoso, ignaro dei pericoli celati nella relazione con la donna e delle insidie nascoste dietro le sue grazie e le sue cedevolezza apparentemente non problematiche.

Siamo al culmine della vicenda, dove si raggiunge il massimo della felicità sperimentabile nell'unione tra maschile e femminile. L'amore tra gli sposi cresceva di giorno in giorno e dalla loro unione nacque un figlio, amatissimo dalla donna. La svolta viene determinata dal risveglio della antica complicità maschile: il compagno, il socio, il portatore della superficiale spensieratezza maschile, insinua nel giovane i primi dubbi sugli strani poteri estranianti ed alienanti del femminile. Viene adombrata la possibilità di una stregoneria per quel qualcosa di oscuro e di equivoco percepito nella dimensione dell'eros, qualcosa che annulla le distanze, confonde l'acutezza di giudizio e impedisce l'obiettività.

Anche il vescovo – cioè il potere costituito, la legge e l'ordine patriarcale – «già prima che i suoi amici esprimessero questi dubbi, li aveva interpellati diligentemente e aveva dichiarato, per quanto era nelle sue possibilità, che quell'improvviso matrimonio era infausto». È una minaccia per il mondo patriarcale, che si fonda sul razionale con le sue regole e le sue leggi, l'abbraccio del femminile che sprofonda la vigile coscienza nella dolcezza infinita della notte che tutto annulla e confonde. Il vescovo, l'autorità, l'ordine gerarchico, temono la confusione, l'annullamento, la notte, la donna, l'inconscio e il suo potere incantatore.

Convinto dalle parole degli amici e persuaso dalle argomentazioni del vescovo, il giovane affronta la donna e la minaccia con la spada, perché ella gli riveli il suo segreto. Egli la interpellava dunque in modo brutale; la costringe col filo tagliente della sua spada; pretende una spiega-

zione; non le dà scampo; la incalza col rigore inoppugnabile della ragione.

La spada taglia, separa, isola e definisce. Rappresenta la logica univoca del razionale e i suoi principi incontrovertibili. Definisce il concetto, ma smembra il simbolico, l'allusivo, il metaforico.

La dimensione razionale decreta la fine di quel mondo nuovo creato dalla conciliazione degli opposti, dalla *sacra conjunctio* di maschile e femminile, di coscienza e inconscio: di fronte alla violenza della logica stringente l'ondina prorompe nel suo lamento e si dilegua.

I raggi violenti del sole stagliano dinanzi a noi oggetti dai contorni definiti, ci danno le cose della realtà in modo netto, ma sono *acceccanti* perché nascondono le connessioni segrete che fanno di ogni cosa un tutto; dissolvono il legame intimo che fa di ogni creatura un soffio di quel respiro universale che tutto abbraccia, un elemento transitorio di quella matrice vitale che eternamente riproduce se stessa nella varietà apparente delle sue forme transenti:

«Oh misero! Costringendomi a parlare perdi una sposa preziosa. Sarei rimasta con te e avrei continuato a farti del bene se solo mi avessi permesso di osservare il silenzio che mi è stato imposto. Ecco ora ti parlo perché mi costringi, ma dopo avermi udita non mi vedrai mai più». Dette queste parole, sparì. La donna poteva vivere nella coscienza maschile solo alla condizione di essere muta. Il femminile deve preservare se stesso nelle opere e nel silenzio, deve mantenersi nel suo regno, conservare il suo contatto con le profondità, col mare dal quale emerge un giorno per partecipare col suo contributo peculiare alla costruzione della civiltà. Quando adotta la parola per rivolgersi all'uomo, quando dimentica se stessa per entrare nel contenzioso verbale, la donna svanisce.

Nel dileguarsi la donna-Anima non dice «me misera», ma «miserio te»: chi si impoverisce, quando si interrompe la connessione con l'inconscio, è proprio l'io. È l'io che ha il compito di arricchirsi, di attingere alla pienezza dell'inconscio; è la coscienza che deve ampliarsi per formare una personalità integrata. La Donna-Anima invece appartiene alla notte, al mare, all'inconscio impersonale ed eterno. È

venuta alla superficie della coscienza per apportare nutrimento e vita; può esistere solo in relazione, essa è relazione, è eros. Cacciata dalla spada, tradita dalla parola che è stata costretta a pronunciare, l'ondina deve ritornare nell'abisso da cui è stata tratta e porterà con sé il figlio, cioè il frutto di quell'unione, abbandonando l'lo ormai sterile, l'lo senza l'Anima, senza il femminile.

Il femminile non tollera la brutalità della spada, la sonorità della parola, la luce abbagliante del sole. L'Anima può vivere solo nel silenzio della notte, accarezzata dai raggi d'argento della luna: qui, nel segreto e nel silenzio germina la vita. L'ambiguità del femminile è una benedizione per l'lo temerario e per le sue imprese diurne; ammorbidisce la durezza della sua volontà tenace, addolcisce la crudezza dei margini taglienti della sua spada-parola. Il femminile remissivo e accogliente è il recipiente, il vaso, l'alambicco dove germina il figlio, dove scaturisce la novità meravigliosa del figlio. Col dileguarsi della donna ondina, con l'inabissarsi dell'Anima nelle profondità dalle quali era apparsa sparisce il figlio, il simbolo del Sé, il fanciullo divino che avrebbe assicurato il regno, conferito stabilità e consistenza allo sprovveduto e aggressivo lo.

Edric e le danzatrici notturne

La novella *Edric e le danzatrici notturne* (3) si apre, come abbiamo già visto nella storia precedente, con la celebrazione del *principio maschile*, che all'apogeo delle sue imprese e della sua ascesa, comincia a cedere il passo a un qualcosa di negletto, di misterioso, di estraneo alla sua mentalità unilaterale. Si apre una breccia attraverso la quale filtra dal profondo, dal buio, dalla notte e dal bosco, una realtà arcana che affascina e costringe a un confronto pericoloso, apportatore di salvezza o causa di rovina. Ecco l'incipit della leggenda:

(3) E. Petoia, *op. cit.*

Edric il selvaggio, così chiamato per l'agilità del suo corpo, per il suo linguaggio e il comportamento gioviale oltre misura, uomo di grande prodezza, signore di Ledbury Nord, una notte stava attraversando una terra

selvaggia di ritorno da una battuta di caccia. Avendo smarrito la strada, errò nella foresta fino a tarda notte.

Vediamo qui descritto il mondo maschile con la sua vigoria, le battute di caccia, le allegre brigate chiosse e spensierate. Un mondo in qualche modo *selvaggio*, ruvido, grossolano, non ingentilito da venature delicate, non interrotto da pause di riflessione e di introversione. Ma ecco che la gagliardia maschile smarrisce la strada e si addentra nella foresta, di notte. Nella foresta, nella notte, si perdono le coordinate, non v'è più la segnaletica del mondo ordinato del giorno. Si è avvolti, bisogna cercare le tracce fidando nell'istinto; è necessario saper cogliere deboli parvenze di immagini, fare attenzione ad ogni fruscio, che può essere foriero di indicazioni utili, procedere in modo cauto, circospetto, lasciarsi guidare da presentimenti e vaghe intuizioni. Il procedere rettilineo verso l'obiettivo da ghermire non è qui consentito; si tratta qui piuttosto di un procedere lento e a spirale dove il percorso si compie in ogni direzione e spesso si è al punto di partenza.

Giunto nei pressi di una casa in una radura, dalla finestra

scorse un gran numero di donne che stavano ballando. Esse erano bellissime ed elegantemente vestite, tutte indossavano un abito di lino, e la loro statura era più alta di quella delle donne comuni. Il cavaliere scorse una tra tutte che superava le altre in grazia e bellezza, più desiderabile di qualsiasi favorita del re. Esse ballavano in cerchio con movimenti leggiadri e gesti giocondi e dalle loro tenui voci che cantavano in solenne armonia giungeva un delicato suono alle sue orecchie, ma non riusciva a comprenderne le parole. Alla vista di quella fanciulla Edric si infiammò di passione per lei.

Dunque l'impatto col femminile si realizza all'inizio in modo globale e indifferenziato, non ancora personale; viene percepito come insieme di donne, un insieme armonioso, gaio, musicale, all'interno del quale si profila poi l'immagine della Donna personale, dell'Anima individuale. Il corteo delle donne che danza in cerchio rappresenta un ribaltamento del procedere dell'uomo diretto verso una meta, individuata ed isolata dal contesto per costituire il

bersaglio dell'azione. Qui, al contrario, si danza in cerchio, ci si muove in uno spazio ciclico, periodico, ritmico, incantatore, dove non si va da nessuna parte e ci si muove restando nello stesso posto.

In questo luogo non c'è la luce, ma solo un vago chiarore; non c'è la strada, ma l'intrico degli alberi della foresta; non c'è la parola che determina, e che ci fa appropriare dell'oggetto nominato, ma c'è la musica, il canto avvolgente, un delicato intreccio di suoni, una corrente sonora che culla e trascina il corpo.

«Preso da passione dimenticò tutto e girò intorno alla casa finché non ne trovò l'ingresso». Dunque dimenticò le regole della prudenza, i codici di comportamento che avevano informato sino ad allora la sua vita e fece il giro della casa per trovare la porta di ingresso. Questo procedere in tondo si ripete: egli fa il giro dell'oggetto per cercare pazientemente una via di accesso ad esso; lo esamina sotto i suoi diversi aspetti, ne scorge tutte le facce, si avvicina pian piano: è il procedere al modo del femminile, diverso dalla linea retta che caratterizza il maschile.

I procedimenti logici isolano e definiscono e con ciò si appropriano dell'oggetto che racchiudono nel concetto e lo catalogano in un repertorio di segni sempre disponibile per un uso differito. È il *capire* come afferrare, come *carpire*, come possesso definitivo ed astratto. Un modo diverso, opposto e complementare di accostarsi all'oggetto è quello del *comprendere*, modalità femminile, non aggressiva. Si tratta di un assimilare, di un assorbire e farsi assorbire, di un nutrirsi dell'oggetto, digerirlo; significa far crescere dal di dentro qualcosa che sviluppandosi si modifica e modifica noi stessi; si tratta di una gravidanza, di un parto che genera nuova vita.

Fattosi coraggio, irruppe nella casa, afferrò colei che lo aveva infiammato di passione, ma subito venne attaccato dalle altre. Ci fu una fiera lotta, e alla fine lui e il suo paggio riuscirono, con grossi sforzi, a districarsi, riportando non pochi danni: infatti avevano ferite alle gambe e ai piedi, inferti con le unghie e i denti da quelle donne.

La modalità maschile della lotta e della conquista è necessaria per strappare all'inconscio i suoi contenuti.

Dopo la fase contemplativa e il cauto appressarsi, ci deve essere il momento decisivo, quello dell'azione temeraria, altrimenti i tesori restano sul fondo. L'inconscio trattiene i suoi contenuti, si oppone vigorosamente a chi vuole sottrarglieli perché si arricchisca la coscienza. L'inconscio è contrario alla storia, è *conservatore* e giudica empia e temeraria la scintilla di luce che penetra il suo buio, che fende la sua notte eterna ed immutabile. È il motivo del ratto, del furto sacrilego del fuoco da parte di Prometeo, che inaugura la storia, avvia il progresso, spezza il ciclico ripetersi degli eventi a vantaggio di una concezione lineare ed escatologica del tempo.

L'inconscio come femminile eterno, il mondo delle Madri, come coacervo senza identità senza individualità, lotta, graffia, ferisce l'eroe temerario, l'Io, che vuole crescere, arricchirsi a sue spese, dare l'avvio al suo cammino consapevole.

È il ritorno alla superficie che è difficile per l'eroe, non tanto la discesa agli inferi. Il pericolo è il non ritorno, il restare invischiato nel regno notturno delle Madri, dove non c'è crescita né sviluppo, dove si resta in eterno creature, figli e amanti della dea madre destinati a morte precoce. «... *facilis descensus Averni; / noctes atque dies patet atri ianua Ditis. / Sed revocare gradum, superasque evadere ad auras, hoc opus, hic labor est*» (4): così canta Virgilio e così si esprime una profonda verità.

Lascia dei segni dunque, delle ferite e delle cicatrici, l'avvenuta esperienza del potere dell'inconscio. Però se l'Io, grazie al suo coraggio, riuscirà vincitore allora la fanciulla, il femminile prezioso, gli si concederà e gli apporterà ricchezza e prosperità.

Il cavaliere condusse la fanciulla con sé e per tre giorni e tre notti la usò a suo piacimento, ma non riuscì a strapparle nemmeno una parola. Lei soggiacque tranquilla ai suoi desideri e, al quarto giorno, parlò in questi termini: salute a te, mio diletto. Ti attendono benessere e prosperità per la tua persona e i tuoi beni, e dureranno fino al giorno in cui mi farai dei rimproveri sulle mie sorelle, dalle quali mi hai strappato, o sul luogo o sulla foresta, nella quale mi hai trovata, o su qualsiasi altro avvenimento di quella notte. Da quel giorno la tua felicità finirà; dopo avermi perduta vedrai la sfortuna abbattersi su di te, e a causa della tua sciocca curiosità affretterai il giorno della tua morte.

(4) Publio Virgilio Marone (29 a.c./19 a.c.), *Eneide*, libro VI, vv. 126-129.

È docile la fanciulla dopo essere stata conquistata, è accogliente: è questo il modo femminile-ricettivo della relazione. La passività, l'arrendevolezza non devono però trarre in inganno. Il femminile sa dare ma è anche esigente ed ha le sue leggi. Non illudano la cedevolezza e la morbidezza, l'accoglienza e la disponibilità della donna. Sono queste le sue prerogative, sono queste le sue armi, che paiono molli ed inesistenti alla dura scorza del maschile, ma sono penetranti, avvolgenti, intridono fino in fondo le fibre dell'uomo. Forse non è senza significato che per tre giorni la donna tace ed obbedisce: tre è il numero maschile, ci ha insegnato Jung; il tre simboleggia il dominio dell'uomo, mentre il quattro, simbolo della completezza, è un numero di segno femminile; ed è al quarto giorno che la donna parla. La donna *ha i suoi giorni* ed obbedisce ai ritmi della natura, non ha la disponibilità del corpo e della mente che ha l'uomo, che è più libero, più svincolato rispetto alla natura e per questo più imprevedibile, più fragile a confronto della solidità e della completezza della donna.

La condizione che deve essere rispettata dall'uomo perché l'unione sia feconda è il rispetto per lo spazio segreto della donna, per il bosco, per la notte, per il mistero delle sorelle, per il femminile. Non tutto può essere carpito, afferrato, posseduto. Accanto alla modalità maschile del possesso e dell'azione deve coesistere il mondo segreto del femminile, del silenzio, della notte. Esistono verità che si inaridiscono alla luce violenta e abbagliante del sole, che abbisognano del chiarore lunare e del silenzio della notte per vivere. È necessario il rispetto per il buio del grembo femminile, dove cresce nel silenzio la vita. La fata del bosco conserva un terribile potere, è la detentrica dei segreti e dei riti del bosco, è signora della luna e delle sue fasi, dei cicli e dei ritorni. Possiede una connessione con l'ambiente primigenio, col miscuglio primordiale degli elementi che ribolliscono e fermentano nell'alambicco alchemico.

La saggezza profonda e naturale dell'Anima si rivela nel suo ritenere sciocca la curiosità dell'uomo. Tale appare infatti la bramosia avida e baldanzosa della coscienza giovanile a quel sapere ancestrale, costituito dalle stratificazioni delle esperienze degli antenati depositate nella psi-

che inconscia; una conoscenza che si basa su tipi, su archetipi, su essenze, sulla eterna riproduzione dell'antico che si traveste da nuovo e che dà l'illusione dell'originalità all'ingenua e fanciullesca curiosità dell'io. Sciocco può dirlo soltanto chi conosce il senso del mondo ed è custode della vita; può dirlo la madre al bambino sprovveduto che avido di novità esplora il mondo, ma ha bisogno del sostegno affettuoso e tollerante della madre che vigila alle sue spalle. C'è tenerezza in quel monito e in quel funesto presagio; la tenerezza della madre che ne sa tanto di più del figlio ingenuo e temerario. Quanto puerili appaiono all'Anima le pretese della ragione-spada, che definisce la realtà nei concetti, che taglia e separa ciò che è intimamente connesso; quanto inconsistente la debole fiammella che getta un cerchio di luce sull'oscurità che tutto avvolge, e quanto fragili i puntelli della logica infissi malamente sulla pienezza del mistero che tutto contiene; quanto effimero il potere della volontà che pretende di dirigere la vita dell'uomo secondo mete ed obiettivi lucidamente e preventivamente determinati, ignaro delle forze oscure dell'inconscio e del destino. La più originale ed imprevedibile delle esistenze non fa che ripetere un motivo antico, non fa che riprodurre un *tipo*. Noi «camminiamo su orme», che gli antenati hanno calcato prima di noi, scrive T. Mann nella saga di Giuseppe e i suoi fratelli (5); il nostro cammino traccia un disegno già conosciuto e determinato da forze sovraordinate alla coscienza: è questa la sapienza dell'Anima, che dall'alto di questa conoscenza implicita del mondo compiangere l'uomo e ne prevede la fine.

La fata infatti già conosce il limite della promessa di Edric, sa che egli tradirà la promessa. Non dice infatti che la sua felicità si tramuterà nella sua rovina *qualora* egli venga meno al voto fatto; dice invece che la felicità durerà *fino al momento in cui* egli chiederà conto alla donna del suo mondo, del bosco e delle sorelle: è certo quindi che un giorno questo avverrà.

La svolta della storia si determina quando, molti anni dopo, Edric

ritornando dalla caccia verso la terza ora della notte, cercò la moglie e non la trovò; la chiamò, la fece chiamare e quando infine arrivò molto

(5) T. Mann (1943), «Il giovane Giuseppe», *Giuseppe e i suoi fratelli*, vol. I, Mondadori, Milano, 2006.

tardi le gridò con sguardo pieno di collera: forse sei stata trattenuta così a lungo dalle tue sorelle? Il resto delle sue parole svanì nell'aria, poiché al solo accenno alle sorelle, la donna scomparve.

L'uomo non riesce a controllarsi, non può sopportare che vengano infrante le leggi e i codici che egli ha stabilito. Non è capace di concedere margini di libertà e di autonomia al femminile. Ciò che non è logico, che non è previsto o controllabile viene censurato. L'uomo nega gli spazi necessari al femminile, non rispetta i ritmi, i valori, i misteri della donna. Quante incomprensioni, quanti matrimoni guastati dalla pretesa di possesso da parte dell'uomo, che non sa ascoltare, che non ha occhi per guardare ciò che fuoriesce dal suo raggio di azione e che esula dalle sue intenzioni.

La donna si dilegua di fronte all'atteggiamento prevaricatore dell'uomo; la compagna fedele, apportatrice di ricchezza, figliolanza e felicità, sprofonda nell'inconscio, viene riassorbita dalla notte dalla quale era emersa e rientra nel coro delle sorelle danzanti, nel ciclo senza storia della natura indifferente, pronta a riapparire, a incantare e a catturare di nuovo un lo che si addentri di notte nel bosco.

Riassunto

Una natura semisconosciuta e misteriosa, che rivelava l'impronta del dito di Dio, costituiva un ambiente idoneo ad ospitare le proiezioni di un inconscio collettivo oltremodo ricco di figure e di simboli, quale era quello medievale. L'orientamento cosciente fortemente sbilanciato in direzione dello Spirito e del Logos maschile, che si esprimeva negli edifici dottrinari della teologia e nelle formule rigorose dei dogmi, lasciava ampio spazio alla proiezione di un materiale inconscio costituito per lo più da quegli aspetti poco considerati dall'atteggiamento cosciente, quali gli elementi naturali ed istintivi, la donna, la sessualità. Così il bosco, la notte, i fondali marini si animavano di creature evocatrici della femminilità negletta, esclusa dall'universo cosciente maschile. Vengono analizzati due miti mediev-

li nei quali appare evidente come le fate e le ondine, rappresentino l'emergere dagli abissi dell'inconscio del principio femminile ammaliante che turba, e in qualche modo compensa, l'unidirezionalità della coscienza maschile.

Le emozioni dell'analista nella relazione: l'odio

Giuditta Ceragioli

Oggi gran parte della riflessione psicoanalitica riconosce il fenomeno del controtransfert come un dato ineliminabile, anzi positivamente utilizzabile nella terapia; la relazione terapeuta-paziente viene da molti concepita come un'interazione complessa e multilivello, grazie alla quale i due poli si costituiscono, si determinano e si trasformano. Tuttavia nella pratica clinica le emozioni che possono coinvolgere ogni analista, in particolare e più frequentemente quelle di segno negativo, rappresentano vissuti non facilmente gestibili né interpretabili che possono raggiungere un'intensità inquietante, il cui significato è ancora oggi spesso sorvolato e sottaciuto. Per molti analisti sono esperienza comune affetti di tipo rifiutante come l'impazienza, la noia, la tendenza a distrarsi, un'inspiegabile sonnolenza quasi invincibile, che può dissolversi repentinamente alla minima variazione di tensione nella seduta; un disagio che si manifesta in scariche motorie come l'impulso difficilmente controllabile a cambiare posizione sulla poltrona; emozioni di tipo ostile, come l'insofferenza, l'antipatia, la tendenza a reagire con immediatezza ad affermazioni o atteggiamenti dell'analizzando.

Che attenzione hanno ricevuto nella riflessione psicoanalitica questi vissuti? Il tema è perturbante, provocatorio, e rischia di suscitare la medesima lapidaria reazione che la psicoanalisi classica invariabilmente forniva quando l'analista non riusciva a mantenersi *neutrale*: non è sufficientemente analizzato. Una risposta legittima, ma che rischia di

chiudere troppo presto la domanda, presupponendo un modello di terapeuta idealmente perfetto e adombrando forse un tentativo di rimozione. Probabilmente non sufficientemente esplorate sono ancora queste emozioni, le loro manifestazioni, il loro significato, il valore e l'utilità per l'evoluzione non solo della terapia per il paziente, ma della coppia analitica. Tematizzare l'odio dell'analista equivale a spodestarlo di un presunto potere-sapere sulla psiche, mettendolo a contatto con la sua *umanità* e con le sue ferite non rimarginate e non rimarginabili.

Freud: Il controtransfert è «a blessing in disguise»

Se Freud individua ben presto il transfert come essenziale al procedere e alla riuscita del lavoro analitico, la sua posizione sul controtransfert non è priva di ambiguità. Freud non parla mai di vissuti controtransferali di odio (1); mentre, nella forma del coinvolgimento erotico, si trova ad affrontare la questione fin dall'inizio, con l'*evento incretoscioso* accaduto fra Josef Breuer e la paziente Anna O.; ma soprattutto con la vicenda del 1909 fra Jung e Sabina Spielrein. Rispondendo a Jung (2), che gli chiede consiglio sul complicato intreccio di sentimenti che stava vivendo con la sua paziente e allieva, Freud coglie la potenziale portata trasformativa della dimensione affettiva reciproca. Sia che si ceda, sia che si resista agli affetti suscitati dalla paziente, scrive Freud, «la costellazione subisce un mutamento davvero sorprendente», e la controtraslazione (3) si rivela essere «a blessing in disguise» (4). È un'intuizione straordinaria che rimarrà a lungo senza sviluppo. Infatti fra il 1910 e il 1914 Freud dichiara ufficialmente le sue indicazioni tecniche e riguardo al controtransfert formula le famose metafore sulla posizione dell'analista nel setting (A): formalizzate in effettive prescrizioni dai seguaci di Freud, costituiranno per almeno quarant'anni la linea ufficiale della psicoanalisi. In realtà Freud, che, secondo le testimonianze, nella pratica clinica non si attenne mai alle sue stesse indicazioni tecniche, e che sicuramente intendeva premunirsi da sperimentazioni troppo rischiose per la rispettabilità scientifica della psicoanalisi (B), non fu così

(1) S. Freud in «Analisi terminabile e interminabile», (1937, *Opere*, vol. 11, Boringhieri, Torino, 1979) ammette però la costitutiva vulnerabilità dell'analista, l'inevitabilità di un coinvolgimento sia cosciente che inconscio, riconoscendo fra le righe la possibilità di sentimenti di odio nei confronti della frustrazione, delle difficoltà e delle prove cui il paziente lo sottopone con il transfert negativo, con la provvisorietà di alcuni esiti, con l'impossibilità dello stesso lavoro analitico.

(2) S. Freud, *Epistolari. Lettere tra Freud e Jung (1906-1913)*, 145 F, 7 giugno 1909, Bollati Boringhieri, Torino, 1974.

(3) Il termine *contro traslazione* (*Gegenübertragung*) compare per la prima volta proprio in questa lettera.

(4) Una «benedizione travestita, o un male apparente da cui deriva un bene», G. Raggi (1998), *Dizionario inglese-italiano/italiano-inglese*, Zanichelli, Bologna.

(5) A. Haynal (1987), *Freud, Ferenczi, Balint e la questione della tecnica*, Centro Scientifico Editore, Torino, 1990, osserva che Freud non usò mai il termine neutralità, introdotto da Strachey nell'edizione inglese e mette in luce la *doppia ambiguità* di Freud a proposito della tecnica.

(6) C. Albarella, M. Donadio, *Il controtransfert*, (a cura di), Liguori, Napoli, 1986.

(7) S. Freud (1932), «Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni) », *Opere*, vol. 11, Boringhieri, Torino, 1979.

univoco riguardo alla tecnica della neutralità nemmeno nei suoi scritti (5).

L'altra *forma del pensare* di Freud si può infatti sintetizzare nell'idea di «dialogo fra inconsci». Tramite la «libera attenzione fluttuante» l'inconscio dell'analista si dispone a un contatto diretto con quello del paziente e assume il ruolo di indispensabile strumento della comprensione analitica (6). In modo ambiguo e contraddittorio, dunque, la relazione sembra essere da un lato interazione fra i due inconsci, per un dialogo che va favorito allentando il più possibile resistenze e difese; dall'altro il discorso dell'inconscio del paziente è al centro, mentre l'analista deve cercare di silenziare il proprio, in quanto potrebbe offuscare una chiara comprensione.

Questi cenni richiamano il difficile equilibrio che la psicoanalisi ha sempre cercato fra il lavoro dell'*Einsicht*, dell'interpretazione, del portare alla luce della coscienza l'inconscio, e il lavoro, più difficilmente razionalizzabile, sul vissuto, o *Erlebnis*, sia cosciente che inconscio, della dinamica transfert-controtransfert. Freud afferma e ribadisce nei suoi scritti la sua concezione oggettivante della scienza psicoanalitica, che si può esemplificare con la famosa dichiarazione «Dove era l'Es, deve subentrare l'Io» (7); d'altra parte, la rivoluzione copernicana della scoperta dell'inconscio implica necessariamente il suo carattere fondativo rispetto alla coscienza e la sua funzione come strumento di comunicazione profonda fra paziente e analista. L'esplorazione della relazione analitica e in particolare del controtransfert porta il pensiero freudiano, in parte figlio dell'*Aufklärung* illuministica e dello scientismo positivista di fine 800, al suo limite e al proprio stesso superamento. Il soggetto osservante viene anch'esso messo in gioco come oggetto di osservazione, non può essere neutrale, né può essere fuori dal campo di interazione; l'inconscio è ad un tempo soggetto, oggetto e strumento del lavoro analitico. La potenza delle emozioni che la relazione analitica suscita nel terapeuta, sia di segno erotico che aggressivo, possono dunque indicare nuovi orizzonti di comprensione e di cura?

Ferenczi e il controtransfert: l'«altra parte» di Freud

Solo a partire dagli anni Cinquanta la comunità psicoanalitica scopre il controtransfert (C), recuperando l'opera di Ferenczi, dimenticata da almeno due decenni (8). Essa rappresenta fino ad allora l'unica, solitaria ed eccezionale testimonianza di una profonda riflessione sull'interazione fra paziente e analista e in particolare sul controtransfert, incluse le sue componenti di odio e distruttività. Dagli scritti preanalitici fino al *Diario Clinico* del 1932, Ferenczi osserva come una dimensione di potere possa celarsi dietro al sapere del medico, ma soprattutto come dietro l'apparente benevolo atteggiamento di neutralità fondato sulle prescrizioni tecniche freudiane possa nascondersi indifferenza, insensibilità e la difesa dalla paura di soffrire che il paziente prospetta, quando presenta da condividere la propria angoscia e la propria follia (9). Stimolato dallo stesso Freud ad approfondire gli aspetti tecnici della psicoanalisi, rielaborando l'idea del dialogo fra inconsci come principale strumento del lavoro analitico, Ferenczi introduce la nozione di *Einführung* (10), empatia: la disponibilità a mettersi in gioco, la capacità di immedesimazione, compassione e rispetto, l'intuizione sottile circa il come, il se e il quando della comunicazione analitica, circa l'opportunità e la tempistica delle reazioni del terapeuta, viene detta *questione di tatto*. Si apre inevitabilmente un terreno di indagine del tutto nuovo, «una metapsicologia dei processi psichici che avvengono nel terapeuta durante l'analisi»: Ferenczi richiede all'analista un «inizio di riconoscimento ed elaborazione della propria influenza e delle proprie funzioni nel processo psicoanalitico, limiti inclusi» (11).

Il *Diario Clinico* (12) costituisce il primo testo psicoanalitico nel quale si indaga apertamente sulle emozioni controtransferali negative, con l'immediatezza e la vivezza della pratica terapeutica quotidiana: secondo Borgogno «si può dire che sia, per molti aspetti, una riflessione sull'odio dell'analista» (13). In esso Ferenczi annota di giorno in giorno la sua spregiudicata sperimentazione con alcuni pazienti, con la coraggiosa e anche spietata descrizione della persona dell'analista al lavoro. Nelle pagine del *Diario Clinico*

(8) Vedi il giudizio di E. Jones su Ferenczi nella biografia di Freud; E. Jones (1953), *Vita e opera di Freud*, Il Saggiatore, Milano, 1962; O. Kernberg nel 1965 mette a punto una rassegna della letteratura sul controtransfert, O. Kernberg (1965), «Notes on Countertransference», *J. Am. Psychoanal. Ass.*, 13, 1; ripresa da Albarella e Donadio: l'opera di Ferenczi non è nemmeno citata.

(9) F. Borgogno, *Psicoanalisi come percorso*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999; F. Borgogno, *La partecipazione affettiva dell'analista*, (a cura di), F. Angeli, Milano, 1999; A. Haynal, *Uno psicoanalista fuori dall'ordinario*, Centro Scientifico Ed., Torino, 1995.

(10) S. Ferenczi (1928a), «L'elasticità della tecnica psicoanalitica», *Opere*, vol. 4, Cortina, Milano, 1989.

(11) F. Borgogno, 1999, *op. cit.*, p. 316.

(12) Scritto nel 1932, un anno prima della morte di Ferenczi, venne conservato dal suo allievo Michael Balint. La pubblicazione venne resa possibile solo nel 1985. S. Ferenczi (1932), *Diario clinico*, Cortina, Milano, 1988.

(13) F. Borgogno (1999), *op. cit.*, p. 212.

possiamo individuare, sotto il profilo dei vissuti controtransferali negativi, due temi ricorrenti: l'insensibilità dell'analista, connessa anche al dolente vissuto di Ferenczi della relazione analitica irrisolta e conflittuale con il suo maestro Freud; e la riflessione speculare sull'analista eccessivamente concessivo alle richieste del paziente, in relazione alle vicissitudini della sua intensa e complicata relazione analitica con R. N. Buona parte del *Diario Clinico* è infatti la testimonianza in presa diretta di questa esperienza, segnata dalla radicale messa in questione di sé del terapeuta, che osa una sperimentazione impensabile: l'analisi reciproca con una paziente, peraltro gravissima. Una di quelle pazienti che inevitabilmente innescano momenti di forte tensione aggressiva, frustrante, producendo agiti difficilmente gestibili con equilibrio e distanza. Agiti e reazioni che, come affermano Winnicott e Searles (14), richiedono al terapeuta di rispondere su un livello comunicativo che metta in campo, anche con immediatezza, i suoi vissuti di odio.

(14) D.W. Winnicott (1947), *op. cit.*; Searles H.F. (1979), *Il controtransfert*, Bollati Borin-ghieri, Torino, 1994.

Ferenczi descrive una prima forma in cui l'odio dell'analista si manifesta: l'*insensibilità* di chi si attiene alla indicazione freudiana della sospensione dei vissuti emotivi nei confronti del paziente, instaurando una relazione in cui osservatore e osservato vengono scissi, e il terapeuta si identifica con il distacco della coscienza osservante. Dietro ad una formale *attenzione* fluttuante, dietro a un comportamento controllato, *immutabilmente rigido*, apparentemente *pieno di bontà e altruismo* possono celarsi indifferenza, noia, carenza di partecipazione empatica, «eccesso di fatica, dispiacere e persino intenzioni omicide» (15) che il paziente inconsciamente recepisce. Nei momenti in cui rivive le sue dolorose esperienze traumatiche, se il terapeuta ripropone un'obiettivazione dei vissuti invece di trasmettere una profonda condivisione affettiva, l'analizzando può sentirsi tradito e sfiduciato e quindi innescare un transfert negativo o una fuga dall'analisi. Può accadere che l'astinenza, la distanza, la frustrazione libidica coprano la paura della partecipazione emotiva, del coinvolgimento senza riserve con il terrore e il dolore che il paziente esprime. In questo modo l'analista può ricalcare il modello relazionale rifiutante, non responsivo, che

(15) S. Ferenczi (1932), *op. cit.*, 19.1.1932.

l'analizzando ha sperimentato traumaticamente con il genitore nell'infanzia e che ha determinato la sofferenza nevrotica o psicotica. Una manifestazione di insensibilità è l'uso aggressivo e colpevolizzante dell'interpretazione: ad esempio, attribuendo alla resistenza del paziente ogni difficoltà del percorso analitico, o interpretando ogni dettaglio delle comunicazioni dell'analizzando in senso trasferale. Questa situazione di *delirio narcisistico* dell'analista trasforma la sua colpa inconscia per l'odio inespresso in atteggiamento persecutorio, che viene proiettato sul paziente. Da qui può scaturire una sorta di lotta inconscia, in cui l'analista usa le regole tecniche come armi di sopraffazione. Anche Winnicott (16) mette in discussione l'attività interpretativa quando essa risponde più a un bisogno dell'analista di gratificazione (quindi a un'esigenza di superiorità indiscussa, che cela sentimenti aggressivi) che alla effettiva situazione psichica del paziente. L'interpretazione, anche se formalmente corretta, può avere esiti disastrosi e disgreganti nei frangenti in cui il paziente sta attaccando aggressivamente l'analista. Questi, invaso da una situazione di caos che non riesce a controllare, si rifugia nell'attività analitico-interpretativa come in qualcosa di certo e di giusto, che però risulta inefficace e financo distruttiva, proprio perché, invece che accogliere e riconoscere le emozioni incontrollate in circolo, ne propone troppo presto una presa di distanza.

L'analista compulsivamente devoto

L'altra faccia dell'insensibilità, che costituisce una forma di odio più ambigua e velata e si può attivare in particolare con pazienti gravi, può essere definita la devozione compulsiva (18). Sia Ferenczi che Searles descrivono l'*overdoing* dell'analista, analizzando con coraggiosa franchezza se stessi come terapeuti. Mosso da una autentica partecipazione empatica, il terapeuta desidera fornire al paziente un'esperienza gratificante di accoglimento materno senza riserve. Searles esplora le profonde motivazioni inconsce dei comportamenti di *overdoing*: il bisogno di riparazione; l'introiezione della colpa

16) D.W. Winnicott (1968), «L'uso di un oggetto e l'entrare in rapporto attraverso identificazioni», in (1971), *Gioco e realtà*, Armando, Roma, 1974.

(18) Oltre a Searles, a Winnicott e a P. Giovacchini (1989), *Trionfi e catastrofi del controtrasferimento*, Armando, Roma, 1997; vedi i saggi di L. Epstein, J. Mc Dougall, H. Spontnitz, M.D. Bryce Boyer, in L. Epstein, A.H. Feiner (1979-1982), (a cura di), *Controtrasferimento e relazione analitica*, Li- guori, Napoli, 1997.

(19) Winnicott (1968), *Op. cit*

per aver fallito questo compito, o la paura di poter fallire; la colpa per l'ambivalenza dei sentimenti nei confronti del paziente; la fantasia infantilmente onnipotente, stimolata dal Super-io più arcaico del terapeuta, di trionfare come guaritore. Molti resoconti di diversi analisti su casi clinici particolarmente impegnativi (19) descrivono l'eccesso di concessività dell'analista nei confronti di pazienti inesauribilmente fagocitanti, la frustrazione degli sforzi, il senso di inadeguatezza, il sacrificio della propria vita personale, fino alla sottomissione masochistica del terapeuta. Immancabilmente in questi casi l'esito è infausto, perché il paziente percepisce l'odio inconscio, profondamente represso, dell'analista, e mette in atto un'escalation di richieste manipolatorie e svalutanti che esprimono il suo disprezzo e la sua distruttività.

(20) J. Klauber (1981), *Difficoltà nell'incontro analitico*, Il Pensiero Scientifico, Roma, 1984.

Winnicott (20) chiarisce magistralmente l'intreccio emotivo di queste situazioni e afferma che il paziente in questi casi non ha bisogno di una risposta pervicacemente benevola e accogliente alle sue provocazioni, ma ha bisogno di poter essere francamente e apertamente odiato per poter sentirsi infine degno di amore e poter amare a sua volta. Egli definisce questa situazione relazionale come *odio oggettivo* dell'analista. Fondandosi su consistentissimi dati di esperienza, raccolti anche nel suo lavoro con le madri e i bambini, rovescia la concezione che quanto più grave è la carenza affettiva, tanto più oblativa debba essere la dedizione di chi se ne prende cura. Così Winnicott non solo rivendica la funzione terapeutica dell'autentica partecipazione affettiva dell'analista, ma anche conferisce all'odio e all'aggressività un valore essenziale per lo sviluppo, la crescita e la riparazione del sé. Se l'analista riveste i panni dell'*insensibilità* o della *devozione compulsiva*, con la conseguente rimozione dell'odio, i sentimenti di aggressività reciproca non vengono accettati, né esplicitati, né tantomeno utilizzati. Si instaura da entrambe le parti la paura dell'odio: il paziente teme di distruggere il rapporto, facendo crollare l'idealizzazione del terapeuta da cui dipende, teme di sentirsi in colpa, di sentirsi ancora cattivo e malvagio, mentre sta cercando di riparare se stesso; l'analista, oltre a condividere le stesse paure del paziente, teme di perdere il suo ruolo professio-

nale e la sua auto-rappresentazione, anche nei confronti della comunità dei colleghi o dei suoi supervisori (D).

L'odio normale

Winnicott individua anche un *odio normale*, che il terapeuta prova nei confronti di tutti i pazienti, indipendentemente dalla gravità della loro patologia, componente dell'insieme dei vissuti che sperimenta nella situazione analitica: desiderio di riparare, timore di fallire, paura di un coinvolgimento doloroso e difficile, fatica nei confronti di un lavoro spesso oscuro, da costruire ogni volta in modo nuovo, e molto altro. Tramite alcune regole fondamentali del *setting* il terapeuta esprime, e al tempo stesso delimita, il suo odio legittimo: per esempio, attraverso la determinazione del tempo della seduta e il pagamento dell'onorario. Il controllo temporale della sua esposizione psichica al paziente e la certezza che sarà riconosciuto il valore patuito di essa costituisce il contenitore delle reciproche emozioni distruttive, che possono attivarsi intensamente quando queste regole vengono disattese o infrante. È interessante osservare (21) che basta che il paziente si attardi pochi minuti, persino pochi secondi oltre il limite che il terapeuta ha dato, che affiora nell'analista un immediato senso di irritazione, fastidio, perfino ansia, che a volte viene somatizzato con formicolii e microagiti. La manipolazione del tempo della seduta attraverso i ritardi o le assenze del paziente viene vissuta con forte disagio, perché è un agito che rappresenta spesso un attacco alla relazione, un sintomo di resistenza o di transfert negativo, messo in atto frequentemente da personalità *borderline*. Più rara, ma molto inquietante e irritante per il terapeuta, è la sistematica *dimenticanza* di pagare l'onorario dovuto. Oltre al particolare significato che questo atto mancato può avere per il paziente, esso può trasmettere i suoi sentimenti di disprezzo, invidia e competizione. Il terapeuta sperimenta vissuti, in parte proiettati dall'altro, di frustrazione, svalorizzazione, non riconoscimento; gli viene a mancare la gratificazione anche simbolica del suo impegno, ma soprattutto la protezione dall'odio che il compen-

(21) L. Micati (1990), «Odio e distruttività in analisi. Funzione e utilità dell'odio dell'analista», *Riv. Psicoanal.*, 36, 1, pp. 58-95.

so economico rappresenta. Va anche osservato che spesso i pazienti che mettono in atto questi comportamenti hanno capacità di rielaborazione simbolica molto limitate, per cui questi *acting out* rimangono su un terreno concretistico di ingaggio e sfida non riconosciuti.

Quali pazienti odia l'analista, quale comunicazione e quale utilità?

Le emozioni più intense e incontrollabili di odio si attivano nell'analisi di pazienti con personalità borderline o narcisistica, di antisociali o schizofrenici (E). Il loro assetto psichico è stato compromesso molto precocemente da carenze ambientali che hanno prodotto danni alla percezione dell'oggetto e alla integrazione del Sé, che è rimasto frammentato, scisso, inconsistente. L'altro è vissuto senza una chiara distinzione fra amore e odio, fra interno ed esterno, quindi è fatto oggetto di massicce dinamiche proiettive e introiettive, con l'uso di meccanismi di difesa molto arcaici, come la negazione, la scissione, la proiezione. La psicoanalisi contemporanea è pressoché concorde nel centrare la terapia di questi pazienti sull'asse transfert-controtransfert, risultando spesso inefficace lo strumento dell'interpretazione e della presa di coscienza, così come Freud l'aveva messo a punto per la cura dei nevrotici. Il percorso psicoterapeutico deve affrontare la profonda regressione del paziente, accompagnata dall'analista, che comporta oggettivi rischi di scompenso per entrambi: ecco un ulteriore motivo dell'innescarsi di emozioni aggressive del terapeuta, i cui sentimenti sono fortemente ambivalenti, nel momento in cui può essere indotto a mettere in gioco financo la propria esistenza psichica e fisica.

Le emozioni controtransferali aggressive o rifiutanti, in quanto risultato dell'identificazione proiettiva del paziente, possono essere preziose, poiché danno informazioni sul suo stato mentale e innescano una comunicazione profonda, emozionale, evolutiva per la terapia, dando all'analista anche la possibilità di approfondire la sua autoanalisi. Searles giunge ad affermare che l'odio nel controtransfert è trasformativo per la terapia di entrambi, perché

come il terapeuta cura il paziente, così ne è curato. Insieme a Winnicott, Searles scorge una funzione dell'odio ancora più profonda al fine dell'esperienza maturativa e trasformativa dell'analizzando. La risposta, con appropriate modalità, dell'analista, che esprime il suo odio in conseguenza di quello del paziente, consente a questi di fare esperienza di una realtà capace di resistere ai suoi attacchi. In questo modo il soggetto può esperire confini realistici del proprio Io onnipotente e collocarsi adeguatamente all'interno di un mondo che è in grado di *sopravvivere*. In questa prospettiva la comunicazione dei sentimenti di odio può essere considerata essenziale. Se Winnicott e Epstein ritengono che essa vada espressa in forma comunque mediata e controllata, altri, come Searles e alcuni esponenti degli Indipendenti Inglesi, rivendicano l'efficacia di una comunicazione molto esplicita ed emotiva, perfino immediata, dei propri sentimenti, in modo che il paziente possa fare un'esperienza autentica della madre cattiva che resiste agli attacchi, senza contrapporre alla sua disperazione una risposta distaccata, altrettanto distruttiva. Pertanto, le risposte aggressive dell'analista da un lato alleggeriscono il senso di colpa dell'analizzando, dall'altro gratificano il suo sé svalorizzato. Si corre certamente un rischio nella comunicazione di questi vissuti quando non si è consapevoli di ciò che sta accadendo, quando si prova disagio o conflitto con se stessi, o quando l'odio proviene da problemi non risolti dell'analista. Nell'esperienza di Ferenczi con R. N. i vissuti di controtransfert negativo avevano determinato una dolorosa *impasse* nella terapia, finché non fu possibile comunicarli nel percorso dell'analisi reciproca. In questo modo divennero comprensibili e utilizzabili per entrambi, determinando una svolta evolutiva nella relazione. Questa esperienza rappresentò anche un esempio antesignano della reciproca terapia che analista e paziente si possono fornire, per quanto si sia rivelata non praticabile e non generalizzabile.

I vissuti aggressivi che l'analista sperimenta sono spesso correlati a componenti patologiche non risolte, a zone dolenti o fragili della sua personalità, che egli ha il dovere di comprendere e curare, come ha esaurientemente

mostrato Racker nel lavoro che insieme a quello di Paula Heimann ha inaugurato la ricerca sul controtransfert. Se questa affermazione è universalmente riconosciuta, va osservato che l'ideale di un analista *completamente analizzato* nasconde una dimensione di onnipotenza superegoica. Ammettere l'inevitabile e costitutiva incompiutezza della *equazione personale* dell'analista significa anzitutto uscire dalla dicotomia fra l'immagine grandiosa del terapeuta insensibile e di quello compulsivamente devoto. Implica soprattutto un radicale cambiamento di prospettiva circa la funzione della personalità del terapeuta nel processo analitico. Il lavoro analitico è un *opus* che coinvolge entrambi i partner in un percorso di trasformazione reciproco. In questo orizzonte si riconosce come inevitabile, ma anche come elemento indispensabile, la peculiare personalità del terapeuta che con la sua complessità si gioca nella relazione; si riconosce anche il ruolo attivo del paziente che contribuisce alla crescita psicologica del terapeuta. Si supera così anche la dicotomia fra salute mentale e patologia; fra conflitto nevrotico ed equilibrio psichico; fra soggetto dotato di un sapere, più o meno supposto, e oggetto collocato comunque in una posizione asimmetrica.

Molto spesso è difficile per l'analista dipanare le proprie emozioni, cercando di capire in che misura sono prodotte dall'identificazione proiettiva o risultato di conflitti nevrotici non risolti nella sfera della distruttività primitiva, oppure risposte difensive coerenti finalizzate ad arginare l'odio, o ancora manifestazioni di rabbia e rifiuto nella normale *routine* della terapia. Va però sottolineato che il terapeuta che non si dà la possibilità di uscire dagli impulsi riparativi non fornisce al paziente esperienze che possono aiutarlo a trasformare la propria distruttività elaborandola all'interno del rapporto (22). Paradossalmente, l'analista che non ammette la possibilità di odiare il paziente in alcuni casi non può neppure aiutarlo.

Ogni analista sa, quando incontra un nuovo paziente, che si accinge a un percorso che comporterà dolore e odio e spera che l'impegno affettivo sia per lui moderato e tollerabile. Egli accetta di buon grado e sopporta il dolore dell'empatia, cioè della condivisione delle vicissitudini esi-

(22) A. H. Feiner (1982), *op. cit.*, esprime la stessa idea, affermando che «la chiave per l'analisi del paziente risiede nell'analisi dell'analista, durante l'analisi»; Issacharoff, in L. Epstein, A.H. Feiner (1982), *op.cit.* sostiene che grazie all'esperienza analitica con il paziente il terapeuta non solo procede nella sua autoanalisi, ma non teme di restare solo nella propria pazzia e integra le proprie parti scisse e conflittuali.

stenziali del paziente. Si prende carico della fatica e del dolore della regressione, della rielaborazione, dei tempi lunghi e alterni della riparazione delle lacerazioni psichiche. Ogni analista è dunque disposto a tollerare una dose media di odio, perché è di solito mescolata a sentimenti gratificanti di riconoscimento, conferma e riparazione, che riguardano anche l'interminabile rielaborazione analitica del suo stesso assetto psichico. Ma la più grande fatica e il più grande rischio del lavoro dell'analista, vulnerabile perché aperto alla condivisione emozionale, è la situazione in cui il paziente lo obbliga a far fronte a un odio più profondo, quello della distruttività e della sfiducia più radicale che si presenta nelle patologie più gravi, costringendolo a sua volta a odiare in modo intenso e pervasivo. In queste situazioni, descritte da Winnicott come «odio oggettivo», l'aggressione del paziente deve trovare nel terapeuta una risposta che da un lato possa difendere adeguatamente la sua integrità psicofisica, dall'altro trasmetta un chiaro limite, che faccia percepire all'analizzando la resistenza e la sopravvivenza dell'oggetto ai suoi attacchi.

Se gran parte della comunità psicoanalitica oggi concorda nel ritenere tramontata la tecnica della neutralità e dell'astinenza in senso stretto, non è altrettanto messa in discussione la suddivisione del sapere fra medico e paziente. Searles mostra che in una interazione che non teme il controtransfert, ma lo utilizza, paziente e analista si scambiano le parti e il paziente diviene terapeuta del suo analista. Non solo paziente e terapeuta dialogano inconsciamente, ma colui che vuole riparare l'altro sta nel contempo riparando se stesso e lo può fare solo grazie all'interazione profonda con il partner (23). Molti analisti hanno riconosciuto apertamente, con Searles, il profondo debito di riconoscenza per quanto i pazienti hanno loro insegnato, attraverso i vissuti dell'esperienza analitica. All'origine troviamo le sperimentazioni e le intuizioni raccolte nel *Diario Clinico* di Ferenczi, così come i pensieri del suo amico Groddeck, che nel 1923 scriveva ne *Il libro dell'Es*:

(23) G. Groddeck (1923), *Il libro dell'Es*, Adelphi, Milano, 1979.

E ora mi trovo di fronte al fatto curioso che non ero io a curare la paziente, ma la paziente curava me [...] Capovolgeva la mia posizione

nei confronti di un paziente. La cosa importante non era più dare delle indicazioni al paziente, prescrivergli quello che ritenevo giusto, ma piuttosto cambiare, in modo che egli potesse usarmi.

(A) L'opera dell'analista come quella di un *freddo chirurgo*, che in modo asettico agisce su un oggetto passivo e inerte; l'inconscio del medico come *ricevitore telefonico*, cioè di strumento neutrale di un messaggio trasmesso; i complessi dell'analista, che disturbano la comprensione del paziente, come *macchie cieche* da risolvere con ulteriore approfondimento analitico; l'analista *opaco* come uno *specchio* che semplicemente riflette ciò che viene mostrato.

S. Freud (1910), «Le prospettive future della terapia psicoanalitica», *Opere*, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino, 1970; S. Freud (1912), «Tecnica della psicoanalisi: Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico», *Opere*, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino, 1970; S. Freud (1913/1914), «Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi», *Opere*, vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

(B) S. Freud (1912), *op. cit.*, avverte che i suggerimenti espressi nelle metafore *tecniche* sono le uniche adatte alla sua individualità, senza escludere atteggiamenti diversi da parte del medico. J. Cremerius, in *Il mestiere dell'analista* (Bollati Boringhieri, Torino, 1985) sottolinea che Freud era mosso da un lato dall'esigenza di fornire ai suoi allievi un *filo conduttore didattico* cui attenersi, per evitare il rischio di sconfinamenti che avrebbero potuto danneggiare la reputazione della giovane scienza psicoanalitica; dall'altro di difendere la psicoanalisi *dal mondo circostante ostile* della psichiatria e di altre scienze, e dalle paure della sessuofobica società del tempo.

(C) S. D.W. Winnicott (1947), «L'odio nel controtransfert», (1958), *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze, 1975; H. Racker (1953), «La nevrosi di controtransfert», (1968), *Studi sulla tecnica psicoanalitica. Transfert e controtransfert*, Armando, Roma 1991; P. Heimann (1949), «Il controtransfert», (1989), *Bambini e non più bambini*. Borla, Roma, 1992; A. Balint, M. Balint (1939), «On Transference and Countertransference», *Int. J. Psycho-Anal.*, n. 20, 3-4, pp. 223-230; M. Balint (1952), *L'amore primario*, Cortina, Milano, 1991; M. Little (1986), *Verso l'unità fondamentale*, Astrolabio, Roma, 1994; A. Reich (1951), «On Counter-transference», C. Albarella, M. Donadio, *op.cit.*; E. Fromm, F. Fromm-Reichmann (1950), *Principi di psicoterapia*, Feltrinelli, Milano, 1981; E. S. Tauber (1954), «Exploring the therapeutic use of countertransference data», *Psychiatry*, v. 17.

(D) Racker (1953, *op. cit.*) descrive diffusamente questa forma di nevrosi di controtransfert che produce frequentemente vissuti di odio e disagio. Il terapeuta può provare nei confronti della comunità professionale cui fa riferimento sensazioni di incompetenza e insicurezza, proiettando su di essa e sulle situazioni di controllo e di supervisione il suo Super-io persecutorio. La paura o l'evento dell'insuccesso terapeutico non solo provoca emozioni di avversione e angoscia nei confronti della situazione analitica con il paziente, ma anche nei confronti di una figura paterna esigente proiettata sul supervisore o sui colleghi. L'auto-rappresentazione di se stessi come ruolo professionale, soprattutto nei giovani terapeuti, può essere particolarmente fragile e suscettibile di essere attaccata dal *sabotatore interno* che ogni terapeuta ha dentro di sé, tanto più ambiguamente pericoloso quanto più è elevato l'ideale di *guaritore*. Cfr. anche P. Giovacchini. 1989, *op. cit.*

(E) La paziente R. N. descritta da Ferenczi in *Diario Clinico* sarebbe oggi diagnosticata come gravemente borderline; L. Grinberg (1976), *Teoria dell'identificazione*, Loescher, Torino, 1982, mostra che l'identificazione proiettiva e la controidentificazione proiettiva sono processi che si attivano intensamente con personalità narcisistiche e borderline. Winnicott (1968), *op. cit.*, focalizza l'*odio oggettivo*, stimolato da personalità antisociali e psicotiche. Searles (1965), *Scritti sulla schizofrenia*, Boringhieri, Torino, 1974, studia soprattutto pazienti schizofrenici ed elabora nel rapporto con loro le sue idee così radicali sull'utilizzo dell'odio e sulla dinamica della relazione. Anche Epstein (1977), in L. Epstein, A.H. Feiner, (1982, *op. cit.*), considera le emozioni con il paziente borderline, mentre Giovacchini (1989), *op. cit.*, compie la sua disamina sul controtransfert rispetto a tutte le tipologie psico-patologiche più importanti.

La parola in psicoanalisi tra ripetizione e apertura

Cristiana Cimino

Il dispositivo psicoanalitico

Da quando, più di un secolo fa, Freud ha individuato i meccanismi che governano la formazione dei sogni, il modello dell'essere umano inteso come coscienza da cui promana una volontà necessaria e sufficiente a muoversi a proprio piacimento in un mondo di cui è il centro, è irrimediabilmente incrinato. Un'altra – scandalosa – verità ha trovato faticosamente diritto di cittadinanza, ed essa afferma che ciò che appare come sapere evidente e fino allora indiscusso alla nostra coscienza, è ben poca cosa. Tutti gli esseri umani sono portatori di un sapere che non sanno di sapere e su cui non hanno giurisdizione, e che fondamentalmente li guida. Questo sapere parla, non attraverso l'intenzione cosciente ma, al contrario, attraverso ciò che sfugge al controllo della coscienza, attraverso i suoi strappi: gli atti mancati, i sintomi, i sogni, i giochi di parole. Ciò che è inconscio cerca con tutti i mezzi di aggirare gli ostacoli e di arrivare alla coscienza: chi tace con le labbra parla con la punta delle dita (1). L'inconscio ha nel principio di piacere il suo motore e, lungi dall'essere quel magma confuso e informe che ancora oggi il pensare comune – e non solo – vorrebbe, ha le sue leggi di funzionamento e il suo linguaggio.

La cura psicoanalitica è una cura attraverso la parola, una *talking cure*, secondo la definizione della paziente di Breuer, *Anna O*, e poi di Freud. Parola che non è quella del

(1) S. Freud (1901), «Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)», *Opere*, vol. 4, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

discorso comune tra individui svincolata dal suo aggancio con l'inconscio, ma quella che invece all'inconscio attinge, parlando attraverso le slabbrature e i varchi della coscienza.

La psicoanalisi si avvale di un dispositivo che, secondo l'insegnamento freudiano e poi lacaniano, sottolinea la dissimmetria, la non reciprocità delle posizioni di paziente e analista. L'utilizzo del divano, la ritmicità e la scansione temporale, il non offrirsi dell'analista allo sguardo, la libera associazione – dalla parte del paziente – l'attenzione liberamente fluttuante – dalla parte dell'analista – sono i presidi che sottraggono l'esperienza e la parola analitica alle pastoie del discorso ordinario. Dispositivo quanto mai artificioso e artificiale che permette il dispiegarsi di quello spettacolare e altrettanto artificioso – ma quanto mai vero – fenomeno psichico che è l'amore di transfert. Si parla sempre a qualcuno, è sempre all'Altro che l'appello è rivolto (2).

L'ascolto analitico si sintonizza sulla faglia che separa enunciato ed enunciazione, significato e significante, scommettendo sull'apertura all'inconscio che essa permette: a questo si riferisce il noto e sovente malinteso aforisma lacaniano «l'inconscio è strutturato come un linguaggio» (3). La decodifica di una qualsiasi formazione dell'inconscio – sogno, lapsus, battuta di spirito, sintomo – apre nell'ascolto analitico orizzonti che, grazie alla faglia, alla discrepanza, permettono di cogliere l'attività dell'inconscio oltre l'intenzione cosciente di chi parla. Si dice sempre qualcosa di più. Per questo con Lacan – dal 1957 in poi – possiamo dire che il materiale analitico è un testo e che l'analista non ascolta, legge.

L'attenzione al doppio livello del discorso colloca la situazione analitica altrove rispetto alla comunicazione ordinaria tra soggetti, tra «io e io», andando al di là dell'evidenza dei significati, al di là della comprensione, oltre la coscienza insomma. La riduzione dell'ascolto analitico al livello dei significati, lo sforzo di *capire*, l'intento di indurre nell'io una *regressione* da cui accedere all'inconscio tradiscono la prospettiva psicoanalitica facendone altro. Se il soggetto pone la sua questione nevrotica con il proprio io (4) ossia per non parlarne, è oltre l'io che l'analista guarda nel circuito dei significanti (5).

(2) S. Freud (1896), *Lettere a Wilhelm Fliess*, I, 112, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

(3) J. Lacan (1960-61), «Le psicosi», *Il Seminario*, libro III, Einaudi, Torino, 2008.

(4) J. Lacan (1954-55) «L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi», *Il Seminario*, vol. II, Einaudi, Torino, 2006.

(5) Un giovane paziente che si trova ad un punto avanzato dell'analisi, in un momento cospicuo della seduta esclama: «Sarebbe meglio se io (io) non ci fossi...!».

La lassità, l'incompletezza che caratterizza i rapporti tra significante e significato è quella peculiarità che permette l'apertura alle molteplici possibilità di significazione inconscia. Analista e paziente sono chiamati a ri-costruire la trama di un testo nascosto, un po' come si fa con un rebus.

Nell'assegnare al significante il posto dominante nell'ambito dei fenomeni linguistici (6), e rivedendo così il rapporto saussuriano tra significante e significato, Lacan afferma che solo il significante, nella sua materialità, nel suo caricarsi di reale, è in grado di trascendere il livello cosciente del significato. Come a dire che l'inconscio è formato da significanti. La supremazia del significante sul significato testimonia dell'autonomia dell'ordine Simbolico che è caratteristica degli esseri umani (7).

(6) J. Lacan (1957), «L'Istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud», in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974.

(7) L. Chiesa, *Subjectivity and Otherness. A philosophical reading of Lacan*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2007.

Dalla traccia al significante

La procedura psicoanalitica è stata paragonata a quella del paradigma indiziario (8). Esso si avvale della logica dell'abduzione (9), ossia dell'operazione grazie alla quale si può risalire alle cause dei fenomeni dai loro effetti, formulando delle ipotesi da sottomettere a verifica. La logica del paradigma indiziario ha permesso di accumunare tre discipline e tre personaggi differenti: Morelli per la storia dell'arte, Sherlock Holmes per l'investigazione, e infine Freud per la psicoanalisi (10). Esso si basa sulla selezione di particolari secondari, sugli indizi – appunto – impercettibili, e su tutti quei segni sui quali colui che li ha disseminati ha minore controllo. Per Morelli sono i dettagli di un quadro che si suppongono meno influenzati dalla scuola pittorica dell'autore e che rendono possibile la sua attribuzione. Per Sherlock Holmes sono gli indizi trascurabili che egli è maestro nello scovare e che permettono di individuare un colpevole. Per Freud tutti quei segni di linguaggio che sfuggono al controllo della coscienza lasciando che qualcosa parli al di là di essa.

Le radici del paradigma indiziario risiederebbero, secondo Ginzburg, nell'antico sapere venatorio. Esso consiste nella necessità-capacità dei cacciatori di risalire da dati

(8) C. Ginzburg, «Spie. Radici di un paradigma indiziario», *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, U. Eco, T.A. Sebeok (a cura di), Bompiani, Milano, 1983.

(9) C.S. Peirce (1923), *Caso, amore e logica*, Taylor, Torino, 1956.

(10) S. Freud (1913), «Il Mosè di Michelangelo», *Opere*, vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino, 2000; A. Hauser (1958), *Le teorie dell'arte*, Einaudi, Torino 1969; C. Ginzburg, op. cit.

fenomenici spesso trascurabili a un dato originario che si può solo inferire. Questi dati vengono disposti in maniera tale da dar luogo a una sequenza narrativa la cui variante più semplice potrebbe essere «qualcuno è passato di là» (11). Si tratta in sostanza di decifrare delle tracce.

(11) C. Ginzburg, *Ibidem*.

Esiste un limite (12) a livello del quale il segno animale sconfinava in qualcosa d'altro, svanisce, e diventa significante. Da un lato abbiamo la significazione naturale, il rosso del pettirosso che ha qualche tipo di effetto sul ricevente e che da inizio a una serie di comportamenti che legano da quel momento il portatore del segno e il suo ricevente. Dall'altro abbiamo «il passo sulla sabbia, il segno su cui Robinson non si sbaglia», il significante insomma. Il passaggio da un registro all'altro è segnato dalla neutralizzazione del segno animale, da un meno. È a questo punto che il segno si separa dall'oggetto nella sua materialità di significante naturale – il rosso del pettirosso, per intenderci – e non rinvia più a nessun oggetto, bensì alla sua assenza: la traccia è stata lasciata da un oggetto assente. Il significante è dunque il segno di un'assenza, per meglio dire, rinvia ad un altro segno che a sua volta sta lì a significare l'assenza di un altro segno, in un'opposizione – alternanza – come quella del giorno e della notte (13), con la quale ha inizio il linguaggio: il significante non può che rinviare ad un altro significante.

(12) J. Lacan (1960/61), *op. cit.*

(13) *Ibidem*.

Ginzburg dunque non si sbaglia quando individua nel gesto del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda, il gesto più antico della storia intellettuale dell'essere umano. In questo passaggio cruciale si compie quel lavoro in negativo che comporta una sorta di dissoluzione della sostanza, dell'oggetto, l'*Aufhebung* che apre la strada all'astrazione e all'inquietudine del pensiero (14). In esso riconosciamo la perdita dell'oggetto che è, secondo Lacan, perduto da sempre, come a significare l'originaria operazione di sottrazione che permette il costituirsi del vuoto da cui emerge il soggetto in quanto tale. Persino l'oggetto primario, la madre è qualcosa che sta già al posto di quel vuoto. Per questo il significante non si riferisce all'oggetto, perché esso è perduto per definizione, ma solo ad altri significanti. Questo lavoro non è compiuto una volta per tutte ma è sempre in atto, esso è scandito da un tempo non cronologico ma logico.

(14) J.L. Nancy (1997), *Hegel. L'inquietudine del negativo*, Cronopio, Napoli, 1998.

La parola piena

(15) J. Lacan (1953), «Funzione e Campo», *Il Seminario*, vol. II, Einaudi, Torino, 2006.

L'impatto sempre traumatico del significante sul Reale sottrae gli esseri umani al predominio della natura e li consegna al linguaggio: «la parola uccide la Cosa» (15). La parola, dunque, costantemente tesa nello sforzo di addomesticare il Reale, nasce dal Reale, dalla sua compattezza, che nessuna parola, tuttavia, riuscirà mai a simbolizzare del tutto. Ci sarà sempre un resto inassimilabile, quel *Fremde* (F) che resta come cosa – *als Ding* – fuori dalle rappresentazioni. Se la parola ha introdotto il vuoto che inaugura il soggetto, tuttavia è alla Cosa che il soggetto continua a tendere nell'illusione di recuperare la mitica pienezza dell'origine, l'Uno che precede l'azione traumatica del significante. Se questo movimento da asintotico diventasse convergente saremmo nell'ambito del godimento assoluto ossia nel dominio della pulsione di morte. Il Reale è quel muro che non offre varchi più di tanto e la cui misura, per chi esercita il mestiere di psicoanalista, è fornita dalla irriducibilità di alcuni sintomi, dall'insistenza esasperante della ripetizione che affiora nel discorso. La parola, dunque, sebbene abiti di diritto il dominio del Simbolico e lo inauguri, subisce l'attrazione di ciò che dal Simbolico è escluso, quel *Fremde* irrappresentabile e ineliminabile, il *mälstrom* da cui emerge come la botticella del racconto di Poe (16). Come quest'ultima, che fortunatamente si tiene a fior d'acqua con il suo passeggero a bordo, il linguaggio è sempre in contatto con la sua origine, con quel nucleo compatto che il linguaggio non addomestica. Ma, contrariamente al gorgo del *mälstrom* che costituisce solo una minaccia da cui cercare riparo, questo fondo senza fondo, questo *mälstrom* spalancato è la stessa terra di nessuno a cui attingere perché la catena della ripetizione si spezzi ed emerga la possibilità del nuovo.

(16) Ricordo che il protagonista del racconto di E.A. Poe *Una discesa nel mälstrom* emerge dal gorgo del *mälstrom* a cavallo di una botticella, figura geometrica che resiste all'affondamento.

(17) S. Freud (1912), «Tecnica della psicoanalisi», *Opere*, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Freud è arrivato faticosamente, quasi contro sé stesso, all'evidenza che «nessuno può essere sconfitto in assenza o in effigie » (17) e che, dunque, occorre cimentarsi con le dinamiche della traslazione perché la cura avesse luogo. Non bastano l'acquisizione della consapevolezza e l'elaborazione per guarire, il ricordo a fronte della ripe-

tizione (18), come Freud aveva sperato, è necessario mettere in scena l'inconscio, farne un teatro. Grazie alla liquidità della pulsione (19), che consente lo spostamento dell'investimento libidico da una rappresentazione all'altra, il transfert ha luogo e diventa, da un lato, l'evento e il luogo della ripetizione, dove ciò che si conosce senza saperlo può essere solo ri-vissuto e dove l'inerzia della pulsione si dispiega in tutta la sua potenza *demoniaca*, dall'altro, il luogo di massima apertura dove è possibile inaugurare un nuovo ciclo.

Secondo Jakobson (20) la funzione poetica del linguaggio mette in risalto l'evidenza dei segni e approfondisce la dicotomia fondamentale tra segni e oggetti. Come a dire che la funzione poetica del linguaggio approfondisce la faglia tra significante e significato e attribuisce al significante – al *segno* – un posto dominante. La funzione poetica del linguaggio è ciò che nell'ambito della poesia può fare di un messaggio – da analisti diremmo l'enunciato – un'opera d'arte, pur non riguardando solo il campo della poesia (21).

Ha effetti poetici una certa gravidanza, un'efficacia della parola che ne denuncia la provenienza dal Reale. In un certo senso è dunque poetica oltre l'intenzione la parola piena del discorso analitico, che non è quella del discorso comune (22), ma quella che dà la misura dell'indefinito rimando dei significanti e dello scivolare, al di sotto di essi, del senso. Questa potenza della parola, questa sua capacità di *risuonare* e di farsi evocativa, aperta, si genera nella faglia tra significante e significato, dove essa si fa estrema e isola il significante nella sua purezza. Quando il significante è privato del suo significato e resta sospeso, aperto ad altri – infiniti – rimandi la parola diventa un atto in grado di dire il Reale e di avere effetti su di esso. In un modo che è apparentemente paradossale, quanto più la parola si avvicina alla sua origine di non rappresentabilità, tanto più essa diventa efficace nei termini che Godard aveva usato per il cinema, diventa una parola *politica*, da analisti diremmo *piena*. Nell'ambito di qualsiasi linguaggio, artistico o meno, è nella sua caratteristica di *significante nudo*, spogliato all'estremo del suo significato che la parola – o altro al posto suo: immagini, materia – è in

(18) S. Freud (1914), «Ricordare, ripetere, rielaborare», *Opere*, vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

(19) S. Freud (1915-17), «Introduzione alla psicoanalisi», *Opere*, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

(20) R. Jakobson (1958), *Linguistica e poetica, in saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2002.

(21) R. Jakobson, *Ibidem*.

(22) J. Lacan, 1953, *op. cit.*

(23) C. Cimino, «The Gaze on the Real. Marco Bechis's *Political Poetics*», *European Journal of Psychoanalysis*, 28, 1, 2009.

(24) J. Derrida, E. Roudinesco (2001), *Quale domani*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.

(25) E. Fachinelli, *La mente estatica*, Adelphi, Milano, 1989.

grado di cogliere il Reale (23) nella sua dimensione di *unheimlich*, ossia di estrema apertura al non noto che precede ogni simbolizzazione possibile.

Nella parola analitica, quando la discrepanza tra significante e significato si spinge al limite i significati collassano, si disfano. È allora che nascono altre connessioni, altre e imprevedibili significazioni e il transfert mostra tutto il suo carattere di *unheimlich* che è dato da ciò che è insieme l'antico e ripetuto, e il nuovo, ciò che è *sopravveniente* (24), che non è ancora riconoscibile o conoscibile, da analisti diremmo simbolizzabile.

La parola dunque nasce dal Reale e lì deve ritornare, non tanto per padroneggiarlo – saremmo ancora nel mito della consapevolezza che cura in quanto tale, del ricordare in opposizione al ripetere – e soprattutto in una prospettiva in cui un registro psichico prevale sull'altro, è sovrano sull'altro. Non si tratta di dominare l'abisso o di colonizzare una terra di nessuno per bonificarla, di prosciugare lo Zuiderzee, ma di lasciarne affluire le onde (25) invertendo un movimento, e di esporsi al nuovo, a ciò che non è immaginabile.

La trasparenza del male. Poesia tragica, psiche e filosofia

Paolo Mantegazza

L'esperienza del male e la nascita della coscienza rappresentano da sempre un nodo unitario e cruciale per la riflessione. La letteratura classica e la filosofia, in particolare, hanno tentato di mostrare come questo coincidere di consapevolezza e dolore, di chiarezza e di oscurità sia qualcosa di profondamente radicato nell'individuo. Se è vero che da bambini la prima esperienza del dolore ha mostrato a ognuno di noi la prima apparizione del male, da allora ciascuno si trova faccia a faccia con la necessità di accettare la propria parte di negativo, il male che facciamo e che ci viene fatto, di cui inevitabilmente dobbiamo prendere coscienza. Ma le radici del problema sono, in verità, altrove: possiamo cioè considerare il Negativo come un *Principio* ovvero un *prius*, ciò che era *prima*, ciò che è *origine*. Il male come il bene è un *inizio*, aspetto di una unità, aspetto del Sacro.

Il mito dell'Origine

In ogni mito di Creazione il sorgere della coscienza individuale è sempre stato rappresentato come rottura, come rinuncia alla primitiva condizione di onnipotenza, all'assoluto desiderio. Ogni atto generativo viene perciò rappresentato come separazione da una condizione di fusione totalizzante. Solo quando Dio, come è descritto nei primi capitoli della *Genesi*, pone termine al Caos, separando la

Luce dalle Tenebre, la terra dalle acque, il regno animale dagli uomini e l'uomo dalla donna, egli finalmente crea. Scrive Eliade: «Prima che il Mondo diventasse preda del male e prima che scoppiasse la lotta tra i due Principi esisteva uno stato unitario, indifferenziato, totale. Il dualismo è un destino della attuale condizione cosmica e umana. Ma, all'inizio, *ab origine*, in principio, non esisteva conflitto, non esistevano *parti...*» (1).

La distinzione, la Nascita, nel mito si originano dalla separazione di una realtà dall'altra, così che si possa assegnare una identità specifica. La necessità perciò di separarsi, di distinguersi, di perdere parte di Sé per poter ottenere un Nome. Questa visione contiene una sorta di nemesi psicologica nella misura in cui lo sviluppo della coscienza sottolinea la divisione della personalità totale. In tutti i popoli e in tutte le religioni la prima cosa che viene scoperta nei diversi stadi della coscienza mitologica è la realtà soggettiva, la definizione dell'Io e dell'individualità. «Pertanto l'autentico *oggetto* della mitologia della creazione è la nascita della coscienza, che si presenta come luce in opposizione all'oscurità dell'inconscio» scrive E. Neumann (2).

Ma più diventiamo coscienti, più ci allontaniamo dalla perfezione originaria dell'indistinto. Perfezione che rimane l'oggetto irraggiungibile del divenire di ogni individuo. L'esperienza del dolore, che è anche esperienza del Male, non potrà perciò che esercitare un richiamo irresistibile sulla psiche: essa è esperienza dell'Origine. È riflettendo sull'Origine che l'individuo si pone il problema del proprio destino mortale, della propria imperfezione che aspira alla perfezione. L'incontro con la parte mancante, con l'Ombra, la percezione dell'*assolutamente altro* e, allo stesso tempo, del perfettamente speculare è un'esperienza che ci permette di intravedere la nostra condizione originaria, la nostra unità inscindibile.

L'Ombra nel mondo classico

La cultura classica greca farà di questa unità-dualità intrinseca all'essere umano uno dei propri principali temi

(1) M. Eliade, *Il mito della reintegrazione*, Jaca Book, Milano, 1989, p. 47.

(2) E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, Astrolabio, Roma, 1978, p. 28.

di riflessione. Ad Omero dobbiamo quasi sicuramente il primo riferimento al Doppio nella storia della letteratura: termini come *eidola*, *psyché* (detta anche *skià*), *oneiros*, *phasma* ricorrono spesso nelle sue opere. Nel vocabolario greco successivo vi è una parola interessante: *amydròs*. Significa immagine riflessa e si richiama al bronzo con cui erano costruiti gli specchi antichi che fa apparire sulla patina verdastra della superficie un'immagine oscurata e indica una tonalità cupa. Quindi il riflesso è meno chiaro dell'originale, il doppio assomiglia ma è anche opposto. Torna in mente quel Persiano in Senofonte, al quale sembrava ovvia constatazione quella di avere due anime, perché la stessa anima non può essere insieme buona e cattiva, non può desiderare simultaneamente azioni vili e nobili, volere e non volere compiere una data azione in un dato momento (3).

(3) Senofonte, *Cyropedia*, 6, 1, 41; citato da E. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, BUR, Milano, 2009, p. 266.

Ma è in Eschilo che il tema dell'integrazione e della ricerca dell'unità primigenia può ritrovare il suo nucleo centrale: nell'atmosfera oppressiva popolata di spettri, nella religiosità arcaica, così lontana dalla limpidezza dell'aria respirata dagli dei e dagli eroi dell'Iliade, noi possiamo intravedere la realtà del mondo demonico e la via che l'autore ci indica per affrontarlo e integrarlo. Nel *Prometeo incatenato* essa si riassume tutta nel conflitto di due principi opposti e contrastanti: la *gnòme* – sapienza – di Prometeo da una parte, il *kràtos* – la forza – di Zeus dall'altra. La potenza di Zeus si esaurisce tutta nella violenza con cui si è imposto agli altri dei, spodestandoli o asservendoli. Zeus non è partecipe, nel *Prometeo*, né dell'intelligenza tecnica e pratica, né della conoscenza del destino. La situazione di Zeus è perciò precaria e malsicura; il suo regno lo ha conquistato per mezzo dei consigli e delle astuzie di Prometeo, perché il destino aveva stabilito che la decisione spettasse all'inganno; ma questo regno, ora che Prometeo gli è nemico, s'appoggia ormai di fatto esclusivamente sulla forza.

Ma anche Prometeo, che pure è signore di ogni *téchne*, è incapace di sottrarsi al supplizio che Zeus gli ha inflitto; basta la costrizione delle catene a renderlo impotente: «l'arte è di gran lunga più debole della necessità». *Forza e Sapienza*: il conflitto tra questi due principi non può risol-

versi che con una conciliazione e con l'instaurazione di un ordine in cui si collabori nel governo del mondo. Nella prospettiva finale Eschilo lascia intravedere l'esito: liberato dalle catene, Prometeo siederà da pari a lato di Zeus nel nuovo ordine che seguirà alla loro riconciliazione. In questo senso, la vicenda dello scontro fra Zeus e Prometeo racconta di una coppia di uguali (divinità potenti) e diversi che però hanno bisogno l'uno dell'altro. Se Zeus è il lato oscuro, la forza, è vero che nella lotta contro i Titani ha avuto bisogno dei consigli di Prometeo e poi per mantenere il potere avrà bisogno della sua profezia; al contrario Prometeo, oppositore dell'ordine di Zeus e violatore di norme, ladro di fuoco, sarà al termine della trilogia venerato come un dio al pari di Zeus. Quindi entrambe le divinità si integrano in un'unità che supera gli opposti. È quello che i greci chiamavano *Anàanke* ovvero la Necessità, che è al di sopra di Zeus e di Prometeo. È il Sacro che appare come luogo della composizione.

Nel Sacro di Eschilo il singolo sperimenta la potenza della riconciliazione, della vitalità universale. Assistendo a queste opere lo spettatore greco si ritrova così immerso nel suo passato preolimpico, in quella antichissima esistenza oppressa da forze oscure e da grandi demoni: si immerge nella *Anàanke*, in cui si estingue la coscienza individuale che scinde, divide, ragiona. L'uomo è un essere sacro, è forza della natura che unifica il Sé nella totalità degli opposti e il suo Daimon si ricollega al male metafisico: appare così il problema della colpa, della negatività del destino personale che dovrà essere recuperata come polarità integrata. Tutte le opere di Eschilo vanno, a ben vedere, in questa direzione: ciò che egli si propone è proprio portare gli spettatori delle sue opere fuori dal demonico attraverso il demonico stesso. Farà questo non come il primo Euripide, che utilizzerà argomentazioni razionali e morali negando la realtà stessa del negativo fuori e dentro di noi, bensì indicando come quel mondo demonico può essere rielaborato e integrato con il suo speculare positivo fino a una composizione.

Ma, come ci mostra Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, questo uomo ha, storicamente, un termine. Il Sacro si trasforma, l'uomo greco volle salvarsi dal tragico con la

conoscenza del mondo: si afferma il Razionalismo. Fu allora che Euripide mise sulla scena l'uomo quotidiano, la maschera fedele della realtà, nella quale lo spettatore non vide altro che la sua immagine e che non sarà più la sua Ombra. L'intelligenza diventa la vera radice di ogni piacere e di ogni creazione. Si afferma un modello che contrasta l'integrazione con il Sacro attraverso il genio razionalizzante: è Socrate. Con la logica il primo Euripide ha trasformato la tragedia eschilea, fondando sull'illuminismo socratico la sua visione dell'uomo. Così il mito si riduce a intreccio, a fatto rappresentato, impoverito di sostanza religiosa e di produzione di verità. E così la rappresentazione dell'Ombra: il *daimon* come potenza irrazionale che guida l'uomo, come il male stesso che ognuno porta dentro di sé e con cui deve integrarsi, si trasforma diventando una specie di elevata guida spirituale, quasi un Superio freudiano, che si identifica con l'elemento di pura razionalità che è nell'uomo.

Il mondo demonico si sta ritirando, lasciando gli uomini soli con le loro passioni e il tentativo razionale di comprenderle. Euripide ci mostra individui che affrontano senza difese il mistero del Male, ed è questo che ce li rende così vicini. Medea sa di lottare contro un Io irrazionale: «So quale malvagità sto per compiere ma il *thymos* è più forte delle mie decisioni; il *thymos*, radice delle peggiori azioni dell'uomo» (4).

(4) Euripide, *Medea*, vv1078-1080, BUR, Milano, 2005.

L'impotenza morale della ragione è la chiave di volta delle ultime tragedie di Euripide, come se da un lato fosse impossibile tornare al *Sacro* di Eschilo ma, d'altra parte, fosse altrettanto impossibile aderire all'intellettualismo etico di Socrate che in quel momento storico si è affermato ad Atene.

Le *Baccanti* sono il culmine di questa lacerazione e il paradigma della funzione dell'Ombra e del Doppio nel processo di individuazione personale. La storia è nota: Dioniso entra in Tebe sotto le mentite spoglie di uno *straniero* per punire le sorelle della madre e il cugino Penteo, re della città, colpevoli di non voler accettare il suo culto. Il coro accompagna il dio celebrando la felicità estatica offerta dalla religione. Dioniso porterà la città al caos fino alla sua vendetta finale: l'uccisione di Penteo. Ma chi è

Dioniso? Egli è per eccellenza l'altro, l'estraneo, lo straniero, lo è nel senso che mette l'uomo in comunicazione con quell'altrove che ciascuno porta dentro di sé e che il più delle volte rifiuta di vedere. È l'Ombra, che farà impazzire Penteo, tanto ferocemente avverso al nuovo dio quanto segretamente attratto da quegli aspetti di ambiguità e di promiscuità che apertamente condanna. Dioniso è lo straniero «dall'andatura di donna», dio ambiguo, ambivalente, contraddittorio. Dioniso è *Simbolo* per eccellenza, *sym ballein*: colui che tiene insieme gli opposti. Ma egli è, soprattutto, il *liberatore*: *Lysios, Lyaeus, Liber*, Dioniso è il dio che libera e scioglie, che mescola e confonde (in un certo senso è il Dio della pratica analitica). Egli è colui che libera l'uomo da se stesso: è infatti anche il dio dell'illusione teatrale, colui che consente all'attore di indossare, con la maschera, un'altra identità, di diventare altro da sé. Dioniso è il portatore di «un inganno nel quale è più saggio chi si lascia ingannare». Questa è infatti la saggezza che il coro predica per tutta l'opera: l'entusiastico abbandono all'estasi della comunione mistica con il dio (sul monte nel mezzo di una danza le Baccanti si getteranno sul capro con furia selvaggia facendolo a pezzi mangiandone le carni e bevendone il sangue: rituale di assunzione del dio che si ritroverà nell'eucarestia cristiana) e il rifiuto dell'eccessiva fiducia nella sottigliezza intellettuale, rappresentata da Penteo. La figura di Dioniso esalta la serena accettazione dei propri limiti, la disponibilità ad accogliere la multiforme varietà del reale, facendo di se stessi il veicolo del contatto con tutti gli aspetti della vita naturale. Le forze della *Natura (Physis)* che *Nomos e Logos (Legge e Ragione)* cercano di regolamentare e reprimere, egli tende ad aprire e a liberare, la sua vocazione consiste nel suscitare e fare esplodere le contraddizioni. Chi è disponibile a «lasciarsi ingannare» sa riconoscersi come parte integrante del mondo naturale, chi si oppone invece va incontro alla distruzione, all'annientamento totale della propria identità, chi rifiuta di uscire da se stesso, anche solo per un po', è condannato a perdersi per sempre, come Penteo. Dioniso non porta a Tebe una dottrina ma viene ad affermare e a esplicitare un aspetto dell'umano, il mondo dell'irrazionale che non si può disconoscere,

pena la perdita di se stessi; egli afferma, attraverso la perentorietà dell'esperienza, che non esiste razionalità ove non si tenga conto di tutto un mondo umano che razionale non è.

Dice Vernant:

La visione di Dioniso consiste nel fare esplodere dall'interno, nel ridurre in briciole quella visione positiva che si pretende essere la sola visione valida, quella dove ogni cosa ha la sua forma precisa, il suo posto definito [...] per vedere Dioniso bisogna penetrare in un universo differente dove regna l'Altro e non il Medesimo (5).

(5) J.P. Vernant, *Figure, idoli, maschere*, Il Saggiatore, Milano, 2001, pp. 196-198.

Dioniso, alla fine della tragedia, trova quell'identità che andava cercando fin dall'inizio, Penteo perde quella che credeva di avere: il vero conflitto tragico che sta alla base delle Baccanti è quello che ciascuno porta dentro di sé. In questa opera Euripide fa emergere in tutta la sua forza il contenuto sacrale dell'individualità, il riconoscimento di qualcosa fuori dalle categorie morali e inaccessibile alla ragione dell'uomo: è la conversione, alla fine della vita del poeta, al potere del Sacro. Con Euripide la tragedia muore nella filosofia poiché essa stessa aveva generato la filosofia. Ma se moriva la tragedia non moriva il *tragico*: Euripide intuì che la tragicità del vivere è retaggio umano, universale, non solo degli eroi ma anche dei più umili.

Platone e il daimon

Sarà Platone a trasformare il Razionalismo del V secolo dandogli una dimensione metafisica. Egli assegnerà soprattutto una decisiva importanza all'elemento affettivo della *psyché* riconoscendo un fattore irrazionale nella ragione stessa. Se nel *Fedone* egli aveva fatto dialogare l'anima con le passioni del corpo nella *Repubblica* le passioni non razionalizzabili diventeranno elemento necessario alla vita spirituale, qualcosa di simile a fonti di energia *libidica* da incanalare verso attività intellettuali. Il tema del conflitto interiore emerge in tutta la sua portata nel *Timeo* dove alla *psyché* razionale si oppone un'altra specie di

anima «in cui stanno le passioni terribili e insopprimibili» (6). Vi è solo un momento in cui si uniscono le due nature dell'uomo: nel mito di Eros contenuto nel *Simposio*. Mito appunto, come se Platone temesse di mettere in crisi la propria concezione dell'intelletto umano come entità autonoma, indipendente dalla corporeità e dalle passioni: quasi vedesse un pericolo nel ritorno all'unità sacrale evocata da Eschilo per l'uomo. Non a caso la celeberrima figura dell'Androgino come unità primigenia, fatta narrare da Aristofane sempre nel *Simposio*, viene evocata come mito appartenente alla notte dei tempi. D'altra parte in Platone il tema della scissione interiore è sempre presente: «Ogni uomo combatte una guerra contro se stesso» (7). Questo dissidio interiore ha come sede la psiché e accompagna l'uomo nel corso di tutta la vita. La follia è uno stato potenziale nel quale ciascuno può precipitare se non riesce a tenere a freno la distruttività che porta con sé. I limiti tra pazzia e salute sono peraltro molto labili, la malattia è evidente nei folli ma risiede in profondità anche nei savi: basta allentare il controllo operato dalla mente razionale necessario a mantenere un saldo sistema di valori che un'oscura forza si può impossessare dell'anima e portarla alla malattia. Il concetto di *stasis* (conflitto) è uno dei più stimolanti della psicologia platonica: «Se diciamo che il conflitto è la malattia e la malvagità dell'anima, diciamo bene» (8). Siamo qui ben lontani dall'intellettualismo etico di Socrate per cui il Male nell'uomo dipende solo dalla non conoscenza del Bene. La follia non è in Platone solo cedimento dell'anima ai suoi lati peggiori, essa ha anche qualcosa di creativo che può far crescere lo spirito: l'irrazionalità può forse essere anche un dono in grado di far crescere la conoscenza di sé e l'energia interiore rendendo più ricca e matura la vita dell'uomo permettendo l'apertura di nuovi orizzonti nella vita spirituale: «I più grandi beni provengono agli uomini dalla follia, quella però che viene concessa loro come dono divino [...] gli antichi affermano che la follia è tanto superiore alla sapienza in quanto la prima proviene dalla divinità, la seconda dagli uomini [...]» (9).

È questa un'idea che viene ripresa anche nel *Timeo*:

(6) Platone, *Timeo*, 69 c.

(7) Platone, *Leggi*, 626 d.

(8) Platone, *Sofista*, 228 b.

(9) Platone, *Fedro*, 265 a c.

C'è una prova irrefutabile del fatto che il dio donò la capacità profetica all'irrazionalità umana, ed è che nessuno nel pieno possesso della sua ragione può assurgere a un tipo di profezia ispirata e divina. Essa si realizza quando la forza della ragione è incatenata dal sonno o da una malattia o da una divina possessione (10).

(10) Platone, *Timeo*, 71 e.

Come la prima donna Pandora fu un *kalon kakon*, un *bel male*, così l'uscita dalla pura coscienza può dischiudere nuove prospettive esistenziali e spirituali. Platone si avvicina alla follia che risiede nell'anima umana ma dopo averla sfiorata se ne allontana, per occuparsi della edificazione di uno stato giusto e di un uomo totalmente razionale capace di dominare la propria Ombra. È l'aspetto socratico che prevale su quello orfico-misterico.

Si misura in questo momento di passaggio storico-culturale una differenza sostanziale: il *demone* che si affermerà con la prospettiva dualistica ebraico-cristiana è una forza ostile e avversa, il Male all'opera nel mondo. Nella prospettiva greca, al contrario, il demone è divino: appartiene alla sfera del Sacro, non del Male. In una visione il *demone* andrà espulso, nell'altra integrato. Come rileva Dodds: «Splendidamente rivestito a nuovo, moralmente e filosoficamente rispettabile, il demone iniziò un nuovo ciclo vitale nelle pagine degli Stoici, nei Neo-platonici e perfino dei Cristiani medievali» (11).

(11) E. Dodds, *op. cit.*, p. 86.

Tracce dell'Ombra

Anche a Roma, pur se poco evidente, permane una cultura irrazionalistica che continuerà a trattare l'individuo all'interno di una complessità magmatica. Il II secolo d.c. è un'epoca in cui si affermano dottrine di tipo misterico che vengono a sostituire gli ormai vuoti culti del paganesimo classico, e la necessità di appagamento spirituale si muta spesso in misticismo iniziatico. L'opera di Apuleio è attraversata da una visione sincretistico-religiosa del reale, dalla volontà di inserire i meccanismi dell'anima umana in una logica universale trascendente e in una visione della filosofia come esperienza del divino che troverà la sua espressione in Plotino. *L'Asino d'oro* descrive

metaforicamente il travaglio dell'individuo alla ricerca della propria identità, le difficoltà conoscitive e le esperienze dolorose da affrontare per giungere alla propria maturità. Qui il tema del doppio è portato all'estremo: l'altro Sé è addirittura un asino. Come una nemesi l'uomo dedito allo spirito e alla conoscenza deve bestializzarsi nel corpo dell'animale meno intelligente e subire esperienze degradanti, basse: è l'Altro da sé che attraverso una punizione che è anche dono permette di raggiungere una più adulta maturità. Il protagonista dell'opera, Lucio dovrà pagare la sua curiosità intellettuale (così simile a Edipo), riconoscendo come non si possa aspirare al mondo dello spirito se nel contempo non ci si immerge nella propria bassezza interiore: il contatto con il divino è possibile solo per un individuo rinnovato e più consapevole di sé e della propria dualità. Che *L'Asino d'oro* debba essere considerato come un racconto di formazione spirituale è d'altra parte confermato da Apuleio stesso con l'inserzione della favola di Amore e Psiche, sintesi del messaggio generale dell'opera: la necessità di portare a compimento la propria formazione di uomini attraverso l'imprescindibile dovere di non scindere il proprio Io ma di equilibrarlo nella serena accettazione dei contrastanti elementi che necessariamente lo compongono.

Jung e l'Aufhebung

Dopo la rivalutazione nella cultura Umanistico rinascimentale (Jung non a caso studierà con interesse le figure di Ficino, Cusano e Bruno) il tema della integrazione del Negativo ritornerà decisivo durante il Romanticismo. Dice Blake: «Senza contrari non c'è progresso. Attrazione e Ripulsa, Ragione e Energia, Amore e Odio sono necessari all'Umana esistenza. Da questi contrari scaturisce ciò che l'uomo religioso chiama Bene e Male» (12). Come nel *Faust* di Goethe in questa interpretazione il Male, è ciò che dà impulso, che riattiva il Bene dormiente: il Diavolo è la forza di Dio. Sarà Hegel, con la sua dialettica del negativo, a dare, pur se concettuale e resa asettica, una potente veste teoretica a quest'idea: l'uomo deve peccare,

(12) W. Blake, «Il matrimonio del Cielo e dell'Inferno», in *Selected Poems of William Blake*, Einaudi, Torino, 1999, pp. 19-20.

(13) G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della religione*, Milano, 1974, vol. II, p. 317.

(14) C.G. Jung, «Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità», in *Opere*, vol. XI, Boringhieri, Torino, 1979, p. 191.

deve uscire dall'innocenza naturale per divenire Dio. Egli deve conoscere, come Dio, il bene e il male. Questa conoscenza «è l'origine della malattia, ma anche la sorgente della salute, è la coppa avvelenata nella quale l'uomo beve la morte e la putrefazione, e nello stesso tempo il punto sorgivo della riconciliazione, poiché porsi come "cattivo" è in se il superamento del male» (13). Come è noto alcuni aspetti di questa visione diventeranno centrali nella psicologia analitica. Scrive Jung: «La vita, come processo energetico, ha bisogno dei contrasti, senza i quali l'energia è notoriamente impossibile. Bene e Male non sono altro che gli aspetti etici di queste antitesi naturali» (14). Se per Jung la vita dell'uomo è un continuo alternarsi tra queste due dimensioni l'integrazione dell'Ombra diventa così il momento decisivo del processo di *individuazione* che è l'obiettivo finale del percorso di ogni uomo. Integrazione che però va intesa non come somma di diversi ma come processo inclusivo e di riedificazione dell'esistenza, che supera la divisione e riassume il negativo alla dignità di elemento costitutivo dell'Intero. Jung sembra qui riproporre l'*Aufhebung* di Hegel: dinamica di trasformazione attraverso l'integrazione del negativo, dell'Ombra appunto, come nodo del processo dialettico alla base del percorso di costituzione di senso dell'individuo. Ricoeur riassumendo con finezza alcune pagine proprio di Hegel sulla incompletezza dell'*anima bella*, quella che, in linguaggio psicologico, ha rimosso il male non sporcandosi le mani, dice che l'*anima bella* ha sì le mani pulite, ma non ha mani.

Amor fati

È così che il desiderio di riunirsi a se stessi presuppone al tempo stesso che ci si allontani da sé, che ci si sdoppi e ci si alieni. Per ritrovarsi, coerentemente con il socratico *conosci te stesso*, occorrerà dapprima perdersi, provando a farsi altro da sé. Nel percorso analitico, come per Narciso, il cercarsi dove la nostra immagine riflessa è già nota, lo specchiarsi nell'immagine assolutoria che ci siamo dati, non porta a nulla. Nell'lo che ci è di fronte, che

ci è simile, la figura che dobbiamo decifrare è quella dell'estremamente altro, del radicalmente lontano. Solo allora capiremo che non siamo là dove crediamo di essere. Coscienti, come voleva Nietzsche, che *l'amor fati* implica soprattutto l'accettazione consapevole della propria biografia e il riconoscimento che il nostro male ha di fatto modellato la nostra vita. Forse nella dannazione vi è, a ben guardare, tutta la nostra possibilità di salvezza.

L'Esperienza filosofica come terapia dell'anima (1)

Luigi Vero Tarca

(1) Questo saggio costituisce una variazione sul tema della relazione di apertura tenuta al XL Congresso nazionale della SIPM – Società Italiana di Psicoterapia Medica (Palermo, 9-11 Aprile 2010), in corso di pubblicazione negli Atti con il titolo *La pratica filosofica come cura del sé*, della quale riproduce integralmente il paragrafo finale «Le pratiche filosofiche e la dis-soluzione (del problema) dell'io».

Quale contributo può dare l'esperienza filosofica alla cura dell'anima?

La filosofia è un sapere coerente che riguarda il *tutto*; la psiche sana può essere vista come un insieme *integro*, cioè non frammentato, non scisso: in entrambi i casi abbiamo a che fare con un tutto unitario, un sistema le cui parti stanno insieme coerentemente (*cum-haereo*), cioè in maniera armonica. È quindi ragionevole aspettarsi che la soluzione dei problemi dell'una possa gettare una qualche luce anche su quelli dell'altra.

Le patologie del pensiero e la terapia filosofica

La sapienza filosofica: il sapere innegabile

La filosofia può essere descritta come l'esperienza per la quale la sapienza (*sophía*) si fonda sulla verità, cioè sul sapere scientifico (*epistéme*) che è nel contempo universale (totale) e coerente (non contraddittorio). La verità, in quanto conoscenza delle leggi che governano la natura, da un lato (quello oggettivo) fornisce previsioni certe che garantiscono l'efficacia dell'agire umano, e dall'altro lato (quello soggettivo), godendo del libero riconoscimento da parte di tutti gli uomini, ne assicura l'accordo. Grazie a questa duplice caratteristica essa fornisce all'umanità una potenza *incontrastabile* ma nello stesso tempo *non-vio-*

lenta (pacifica), e costituisce dunque un valore assoluto (incondizionato) per gli uomini (2).

Tutto questo, però, vale davvero solo se il sapere scientifico riesce ad essere completo, totale; perché se invece rimane parziale allora può venire *contraddetto* dall'esperienza che sta al di là di esso. Ma come è possibile, stante che la nostra esperienza è sempre parziale, conseguire un sapere che valga per la *totalità* della realtà? A questa decisiva domanda la filosofia ha risposto elaborando un peculiare metodo razionale, diverso sia da quello induttivo che da quello deduttivo. Si tratta del metodo – risalente ad Aristotele se non addirittura a Parmenide – chiamato *elenctico* perché basato sullo *élenchos* (prova, confutazione), il quale consiste nel riconoscere come assolutamente vero quel particolare tipo di discorso che non può essere negato perché persino chi volesse negarlo sarebbe costretto ad affermarlo. Per esempio, chi negasse la proposizione (f) «Il vero si oppone al falso», proprio così facendo verrebbe ad affermare l'opposizione tra la verità della sua affermazione e la falsità di f, e quindi a confermare proprio la verità di f. La forma generale di questo metodo può essere espressa dalla proposizione «Il positivo si oppone al negativo» (Emanuele Severino): chi si opponesse ad essa farebbe ricorso proprio al principio di opposizione, e con ciò lo confermerebbe.

Vi sono dunque discorsi tali che persino chi li nega è costretto ad affermarli, e quindi a contraddirsi. In considerazione di ciò la filosofia ha considerato *innegabili* i discorsi la cui negazione è una contraddizione, e per converso ha assunto il principio di non contraddizione come fondamento del sapere vero: la negazione della contraddizione è sempre vera.

In quanto basato su un fondamento innegabile, il sapere filosofico è stato considerato intrascendibile, quindi assolutamente universale, totale e completo. Esso è intrascendibile per la considerazione (sempre di natura elenctica) che persino chi volesse ipotizzare un ambito *diverso* da quello governato dal principio di opposizione verrebbe con ciò stesso a dire che tale ambito ulteriore *non* è quello definito da quel principio di opposizione ma un ambito *opposto* ad esso, ma proprio per questo anche tale pre-

(2) Sui temi trattati in questo saggio si può vedere R. Mådera – L.V. Tarca, *La filosofia come stile di vita. Introduzione alle pratiche filosofiche*, Bruno Mondadori, Milano, 2003; in relazione, in particolare, al punto qui toccato si può vedere, alle pp. 111-120 di questo libro, il mio saggio «Filosofia ed esistenza oggi. La pratica filosofica tra *epistème* e *sophía*».

sunto ambito ulteriore resterebbe definito proprio dal carattere dell'opposizione.

(3) Evidenzio questa assunzione per il motivo che verrà chiarito più avanti.

Se si assume che la differenza in quanto tale consiste in una opposizione, quindi in una negazione (3), allora il sapere innegabile, basato sul principio di non contraddizione, risulta essere intrascendibile, e costituisce così il compimento autentico della sapienza (sophía); la filo-sofia è appunto l'amore (philía) per questa forma di sapienza.

Le antinomie del sapere innegabile

Ma nell'epoca contemporanea, attraverso percorsi anche assai differenti (da Wittgenstein a Russell e Gödel, da Heisenberg a Popper, da Nietzsche a Heidegger, Gadamer e all'ermeneutica) l'idea di un sapere totale e non contraddittorio si è rivelata un sogno illusorio: il sapere scientifico (basato sull'innegabile principio di non contraddizione) non può dare luogo a un sistema totale, completo.

Il modo più sintetico ed efficace per mostrare ciò consiste, a mio avviso, nel rilevare come sia proprio la nozione dell'innegabile, che è il fondamento del principio di non contraddizione, a risultare contraddittoria (ove sia pensata in universale). Vediamo come. La proposizione alla quale bisogna prestare attenzione è quella per cui *il negativo del negativo è negativo*. Questa va intesa nella maniera più semplice; essa dice infatti che ciò che è negativo rispetto a qualcosa che è a sua volta negativo resta comunque negativo; è insomma una proposizione simile a «Il padre di qualcuno che è a sua volta padre resta padre», la quale è praticamente una tautologia («Il padre è padre»). Per questo l'in-negabile (il non-negabile) – essendo non-negativo (infatti, se fosse negativo sarebbe, per ciò stesso, negato, e quindi, *a fortiori*, negabile) – viene per ciò stesso ad essere negativo del negativo, ma quindi a sua volta negativo. Pertanto l'in-negabile viene ad essere negativo e non-negativo nello stesso tempo.

Che lo stesso principio di non contraddizione, se applicato universalmente, venga ad essere contraddittorio, può essere dimostrato anche nel modo seguente.

La contraddizione consiste nell'attribuire a uno stesso

soggetto (x) una proprietà (P) e, insieme, anche la sua negazione ($non-P$):

$(non-Px$	<u>e</u>	P $x)$
-----------	----------	-------------

Il principio di non contraddizione, che consiste – alla lettera – nella *negazione* della contraddizione, si presenta dunque come la negazione della formula precedente:

n o n	$(non-$ Px	<u>e</u>	P $x)$
-------------	-----------------	----------	-------------

Se il sistema è davvero universale, allora *qualunque* sia il valore di P (cioè qualunque sia la proprietà che P rappresenta), la contraddizione dovrà essere falsa, e viceversa la non contraddizione vera. Ebbene, per la nozione del negativo (N) vale il contrario. Il negativo, infatti, significa tutto ciò che è oggetto di negazione (quindi in particolare tutto ciò rispetto a cui si neghi una certa proprietà), e può quindi essere definito mediante la seguente formula:

$non-Px$	<u>implica</u>	Nx
----------	----------------	------

Essa significa: se una realtà (x) è tale che rispetto ad essa si nega ($non-$) il suo possedere una certa proprietà (P), allora tale realtà viene per ciò stesso ad avere la proprietà di essere qualcosa di negativo (N).

Ora, se viene applicata proprio alla nozione (proprietà) del negativo, questa formula dà luogo a una contraddizione. Infatti, sostituendo (in $non-P$) N a P , otteniamo

$non-Nx$	<u>implica</u>	Nx
----------	----------------	------

la quale (posto $non-Nx$) implica evidentemente

$non-Nx$	<u>e</u>	Nx
----------	----------	------

Ma tale proposizione ha precisamente la forma della contraddizione ($non-Px$ e Px).

Vi sono dunque condizioni (per esempio quella per cui si

dà non- Nx) alle quali una proposizione contraddittoria (x è non-negativo e x è negativo) viene ad essere vera, e quindi la negazione della contraddizione risulta falsa. Il principio di non contraddizione non è universale, esso non può essere assunto come principio del sistema totale.

Del resto, la contraddizione connessa all'opposizione del negativo e del non-negativo appare quasi impossibile da superare, perché deriva direttamente dalla nozione di negativo, che sembra impossibile da evitare; infatti vale per essa quello che abbiamo rilevato a proposito del principio elenctico di opposizione: chi volesse escludere il negativo dovrebbe in qualche modo negarlo, ma con ciò stesso verrebbe a riaffermarlo. Chi poi volesse escludere il non-negativo, verrebbe da capo ad ammettere che il principio di opposizione non è universale, perché non varrebbe per il negativo, che si troverebbe a non avere un proprio *opposto*.

La portata di questa antinomia, che io chiamo la *trappola del negativo*, è confermata dagli esiti del pensiero logico-filosofico contemporaneo. Wittgenstein mostra (nel *Tractatus logico-philosophicus*) come il sistema logico-filosofico venga ad essere contraddittorio; Russell dimostra (mediante la celebre antinomia della classe di tutte le classi normali) (4) che solo ponendo delle essenziali limitazioni al sistema logico-razionale si può evitare l'antinomia. Quindi Gödel (con il suo famoso Teorema di incompletezza) dimostra che un sistema formale sufficientemente potente se è non contraddittorio non può essere completo (A); e a sua volta Tarski (mediante la cosiddetta *convenzione V*) dimostra che un sistema che parli della verità e del significato delle proposizioni se è totale e completo allora è contraddittorio (5).

(4) Se chiamiamo *normale* una classe che non comprende se stessa come proprio membro, allora la classe di tutte e solo le classi normali viene ad essere contemporaneamente normale e non normale.

(5) Perché viene a comprendere anche la proposizione (*m*) cosiddetta del *mentitore*, cioè quella che dice «*m* è falsa»; la quale, se è vera per ciò stesso è falsa, e viceversa se è falsa per ciò stesso è vera.

Per una terapia del sapere

Quella che vorrei proporvi ora è appunto una prospettiva teorica capace di mostrare una via per *eludere* la trappola del negativo.

La difficoltà non si supera – come di solito si crede – limitandosi a utilizzare sistemi parziali (incompleti); perché

neppure di questi siamo in grado di garantire la non-contraddittorietà: non possiamo garantirla restando al loro l'interno, ma nemmeno facendo ricorso a un sistema esterno (un meta-sistema), perché pure questo presenta la medesima difficoltà, dando così via a un *regressus in indefinitum*.

Occorre dunque trovare una soluzione di tipo diverso. La mossa decisiva consiste allora nel *distinguere la differenza dalla negazione*; e, in particolare, nel distinguere la differenza dalla differenza-negazione (la *differenza-in-quanto-tale dalla differenza-in-quanto-negazione*).

Perché la ineludibilità (intrascendibilità) del negativo – ecco il perché della sottolineatura di cui alla nota 3 – si basa proprio sull'assunzione che la differenza è in quanto tale una negazione (per esempio nel senso che ciò che differisce da x non è identico a x). È questa assunzione, infatti, che obbliga, chi intende pensare qualcosa che trascende il negativo, a pensarlo come *non* negativo, ma cioè come negativo del *negativo* e quindi, da capo, come negativo. Se però si distingue la differenza dalla differenza-negazione, allora risulta possibile distinguere correttamente il negativo *in toto* (comprendente dunque il non-negativo) da ciò che lo trascende (lo eccede) e così se ne distingue. Da questo segue, in particolare, che il positivo – in quanto resta definito dalla sua differenza rispetto al negativo – per potersi distinguere davvero dal negativo in quanto tale, cioè *in toto*, deve distinguersi pure da quella parte del negativo che è costituita dal non-negativo (il negativo del negativo).

Io chiamo *pura differenza* questo modo di differire mediante il quale il positivo si distingue tanto dal negativo quanto dal non-negativo; e chiamo *puro positivo* il positivo in quanto si distingue dal positivo inteso come non-negativo. Vi è dunque un modo del differire che è diverso dal differire che consiste in un negare. Esso consiste nella *semplice differenza* che si instaura tra due elementi – due oggetti (x e y) o due proprietà (P e Q) – quando una proprietà vale per un oggetto e l'altra proprietà vale per l'altro oggetto (come viene espresso da « Px e Qy »). È quando a ciò si aggiunge una seconda parte che nega, del secondo oggetto, la prima proprietà, e, del primo oggetto, la

seconda proprietà (cioè quando vale anche «non- P_y e non- Q_x ») che la differenza diventa *differenza-negazione*, la quale è quindi espressa dalla formula «(P_x e Q_y) e (non- P_y e non- Q_x)». È solo se ogni forma di differenza viene identificata con tale differenza-negazione che la nozione di ciò che differisce dal negativo viene ad essere una nozione contraddittoria; perché in tal caso, sostituendo alla proprietà Q la proprietà N (cioè il negativo), otteniamo la formula «(P_x e N_y) e (non- P_y e non- N_x)», nella quale compare quel «non- N_x » che costituisce precisamente la contraddizione del non-negativo che è negativo.

Così, la mera differenza tra il negativo e ciò che è altro da esso (in particolare il positivo) può essere formulata semplicemente nel seguente modo: « N_x e P_y ». Questa è una formula diversa da una contraddizione. Attenzione, però: la semplice differenza può comprendere la differenza-negazione come una sua particolare individuazione, precisamente quel caso che si ottiene *interpretando* le proprietà come proprietà escludenti e negative.

Possiamo avere una prima idea del modo di differire distinto da quello negativo pensando al modo in cui una determinazione viene a *costituire* un'altra determinazione proprio nel momento in cui se ne differenzia. Come accade per esempio alle due facce di un foglio, che si distinguono sì ma proprio mediante il loro reciproco appartenersi; e quindi mediante il loro reciproco costituirsi, cioè mediante quello che, proprio per questo, chiamo il loro *co-istituirsi*. E – questo è decisivo – persino nell'escludersi a vicenda due determinazioni si costituiscono reciprocamente (si co-istituiscono), sia pure come reciprocamente escludentisi: nel separarsi, due coniugi si co-istituiscono appunto come *separati*. È importante osservare che tale modo di differire – che possiamo allora chiamare anche *differire co-istituente* – è precisamente il modo di differire che caratterizza la differenza tra l'intero e ogni suo momento: l'intero è co-istituito integralmente da tutti i suoi aspetti e a sua volta co-istituisce integralmente ciascuno di essi. Ed è proprio in riferimento a ciò che possiamo parlare del nostro sistema come del sistema *interale*, o *integrale*, con riferimento alla relazione che vi è tra «intero» e «integro» (sano).

Il *metodo filosofico* consiste dunque essenzialmente, in questa prospettiva, nel *definire il positivo rispetto al negativo distinguendolo pure dal non negativo*. Questo avviene *integrandolo nell'intero* le determinazioni (nella fattispecie: il negativo, il non-negativo, il positivo e il puro positivo). Per questo tale metodo consiste nella posizione di ogni determinazione *come intero*, cioè come co-istituita rispetto a ogni altra determinazione, e può quindi venire chiamato anche metodo della *inte(g)razione*, o della *co-istituzione*. Si tratta di una logica per la quale ciò che viene di volta in volta dedotto è sempre l'intero articolato nelle sue determinazioni. Il metodo di tale logica è caratterizzato dal fatto che esso istituisce ogni determinazione nel suo differenziarsi rispetto all'intero, cioè mediante il suo correlarsi co-istitutivamente con le altre determinazioni. *Ogni* determinazione viene definita dal suo essere (insieme alle altre) l'intero: dal suo con-essere l'intero (si ricordi che la definizione della determinazione-intero che ne risulta *può* consistere pure in una differenza negativa tra le determinazioni). In quanto ogni volta *ri-determina* l'intero, tale metodo può essere chiamato metodo della interazione; o anche della *inte(g)razione*; esso costituisce ogni volta un intero *sano* (integro) in quanto com-pone ogni parte con ogni altra parte; e ogni parte con/divide l'intero con tutte le altre, e così inter-è con ogni realtà (come insegna il buddhista Thich Nhat Hanh nel libro *Essere pace*) (6).

Il sistema basato sulla pura differenza, cioè il sistema che possiamo chiamare *puramente positivo*, si distingue quindi tanto da quello governato dalla non-contraddizione quanto, però, da quello dominato dalla contraddizione; ma se ne distingue co-istituendoli entrambi. Per questo la terapia che ci libera dalla trappola del negativo è quella che ci consente di *eludere la contraddizione*. Diciamo «eludere» perché il superamento della contraddizione è qualcosa di diverso dalla sua negazione, il termine «e-lusione» richiama infatti la nozione di gioco (*ludus*): superare la contraddizione significa ben altro che cancellarla o annullarla, significa infatti riuscire a *prender-si gioco* di essa (*giocare* anche con il negativo, il conflitto, l'ambivalenza etc.).

(6) Thich Nhat Hanh, *Being Peace*, Parallax Press, Berkeley, 1987; tr. it. di G. Fiorentini, *Essere pace*, Ubaldini Editore, Roma, 1989.

Forme della terapia

Che rilevanza può avere, tutto questo, rispetto all'esperienza psicologica?

L'analogia tra il sistema sano (integro) e quello coerente (non-scisso/non-contraddittorio) ci consente ora di rintracciare, all'interno dell'esperienza psicoterapeutica, le figure che abbiamo elaborato a livello teorico-filosofico. Vediamo qualche caso esemplare.

Figure della non contraddizione (Freud)

L'impatto delle sfera inconscia con la vita conscia, quando assume forme patologiche, si manifesta come contraddizione. Questa si rivela per esempio nel sogno (via d'accesso privilegiata, secondo Freud, all'inconscio), dove le opposizioni che governano la vita *normale* (per esempio: la moglie *non* è la madre) cadono, generando situazioni che dal punto di vista conscio sono contraddittorie (nel sogno la moglie e la madre possono essere la stessa persona).

Mentre l'atteggiamento ordinario consiste nel *rifiutare* (negare) la contraddizione, l'intervento psicoanalitico consiste invece nell'interpretarla, conferendole in tal modo un senso ulteriore. L'azione psicoanalitica è dunque diversa dalla negazione della contraddizione; ed è tale in quanto è diversa pure dalla negazione del negativo, come ora vedremo a proposito della rimozione. Ad essere rimossi sono gli episodi sgradevoli della vita, quelli insopportabili da parte della psiche, e che per questo possiamo chiamare *negativi*. Da questo punto di vista la rimozione consiste in una sorta di negazione del negativo, cioè in qualcosa di non-negativo; e per questo verso essa è qualcosa di positivo, per esempio in relazione al mantenimento dell'equilibrio esistenziale. Ma essa nasconde anche l'insidia maggiore, il rischio cioè di causare una scissione patologica della vita psichica. L'intervento psicoanalitico, da questo punto di vista, consiste in una sorta di *correzione* (integrazione) dell'operazione di rimozione. Tale intervento, in quanto superamento della patologia, è certamente un

toglimento della contraddizione. Da questo punto di vista il progetto psicoanalitico (estendere anche all'ambito dell'*Es* il *governo* dell'*Io*) può essere interpretato come un modo per ristabilire la signoria del principio di non contraddizione estendendola pure agli ambiti che si erano sottratti al suo dominio; cosa del resto del tutto coerente con l'impostazione essenzialmente clinica e quindi scientifica e razionalista di Freud. E tuttavia tale superamento della contraddizione si distingue pure dal *rifiuto* di essa, come anche dal rifiuto del *negativo* rimosso. Questo, piuttosto, viene *interpretato* in modo da contribuire, attraverso una trasfigurazione simbolica, a dare vita a un orizzonte di senso *accettabile*. Così, l'atteggiamento analitico si distingue tanto dall'accettazione della contraddizione (e quindi dall'iterazione infinita della patologia) quanto però dal suo rifiuto; esattamente come accade nel modello teologico che sopra abbiamo presentato.

Guardata con occhio filosofico, la pratica psicoanalitica può essere descritta come un superamento della logica, che possiamo chiamare dialettica, della negazione della negazione. Essa costituisce piuttosto uno *s-velamento* delle contraddizioni: il loro presentarsi secondo *verità* (*aletheia* significa appunto s-velamento), per esempio in quanto riporta alla coscienza episodi disturbanti che erano stati rimossi.

Il risultato di questa mossa analitica e filosofica nello stesso tempo dovrebbe essere appunto quello di consentire all'individuo di convivere con il (proprio) negativo. Possiamo chiamare «trasfigurazione della negazione» questa circostanza: la negazione di un contenuto ne costituisce anche la rivelazione e quindi in qualche misura pure l'affermazione (pensiamo al paziente che, di un personaggio del proprio sogno, si affretta a dire all'analista: «Non è mia madre»). Del resto, è nota l'importanza, per la psicoanalisi, della differenza tra le varie forme del negare: rimozione (*Verdrängung*), negazione (*Verneinung*) e diniego (*Verleugnung*).

Scioglimento del doppio vincolo (Bateson)

Un tratto tipico della situazione psicopatologica – e mi riferisco qui alla prospettiva che si ispira al pensiero di Gregory Bateson, in particolare in riferimento al *double bind* (il doppio legame, o doppio vincolo) – è l'impossibilità di uscire da una situazione di contraddizione in cui ci si trova. Come accade al figlio che fa per abbracciare la madre ma si trattiene a causa della reazione distaccata di questa, dalla quale poi però gli viene rimproverato di non essere capace di esprimere i propri sentimenti. La situazione è contraddittoria, ma i due poli della contraddizione si collocano a livelli diversi: il *comportamento* della madre, che respinge l'abbraccio del figlio, contraddice il *contenuto* accogliente delle sue parole. La contraddizione è resa insuperabile dal fatto che il figlio non riesce a esplicitarla facendo entrare nel discorso anche il rifiuto da parte della madre: i due poli della contraddizione sono entrambi presenti, ma restano con-fusi. Anche qui, non si tratta di *combattere* la contraddizione, quanto piuttosto di esplicitarla, portarla alla luce; questo semplice fatto consentirebbe, in un certo senso, di risolverla.

Ma per fare questo è necessario distinguere i due livelli di discorso (discorso e metadiscorso, potremmo dire) collocando i due poli della contraddizione all'interno di un orizzonte capace di com-porli. Si badi che una strategia terapeutica di questo tipo presuppone che l'orizzonte nel quale si prende atto della contraddizione sia diverso da un sistema a sua volta patologico-contraddittorio. È per questo che la prospettiva filosofica sopra presentata, più ampia della logica negativa, si mostra del tutto pertinente. Infatti, nel sistema totale il discorso e il metadiscorso (7) si collocano sullo stesso livello, e ciò – all'interno di una logica negativa – determina una situazione contraddittoria, perché l'uno *collassa* sull'altro. Se non si risolve il problema teorico della non contraddizione nel sistema totale, alla fine ogni sistema viene a essere insidiato dalla contraddizione; sicché alla patologia risulta assolutamente impossibile sfuggire: l'esistenza in quanto tale resta incatenata al *double bind*.

(7) Il metadiscorso è un discorso il cui oggetto è a sua volta un discorso, e quindi si colloca su un livello che sta al di là (*metá*) di quello sul quale si trova il discorso che ne costituisce l'oggetto.

Una bi-logica coerente (Matte Blanco)

Il sistema *sano* è dunque quello capace di *accogliere* la contraddizione, di distinguersi quindi tanto da essa quanto da un suo mero rifiuto. Ciò equivale a dire che esso è caratterizzato dal fatto che l'ambito contraddittorio (dell'inconscio) e quello non contraddittorio (della razionalità conscia) devono in qualche modo coesistere. È decisamente interessante, allora, notare la grande vicinanza che una formulazione di questo genere presenta con la prospettiva di Ignacio Matte Blanco, per la quale il superamento della scissione patologica richiede una singolare *logica* (chiamata appunto bi-logica) capace di far convivere le due diverse, opposte logiche, cioè di tenere insieme, distinguendole, tanto la contraddittoria logica simmetrica quanto l'asimmetrica logica della non-contraddizione.

La prima è quella in cui vale il principio di simmetria per il quale se una relazione tra due termini vale in una direzione allora essa vale anche nella direzione inversa. È la logica *folle* del soggetto che, essendo stato morso da un cane, si reca dal dentista; folle dal punto di vista *oppositivo* della non contraddizione (l'uomo *non* è il cane), ma coerente con il principio di simmetria per il quale, se c'è un'azione dei denti del cane sull'uomo, allora vi è pure un'azione in senso inverso, cioè da parte dei denti dell'uomo, il quale dunque è *giustificato* nel suo andare a farseli controllare dal dentista.

Il problema fondamentale che qui si pone è quello della relazione tra questi due tipi di logica (il rapporto tra di loro è simmetrico o asimmetrico?); e a me pare che la logica inte(g)rale cui sopra si è accennato possa costituire un'utile base teorica per soddisfare le esigenze epistemologiche di una bi-logica coerente; del resto Matte Blanco era perfettamente consapevole della portata e delle implicazioni logiche della sua impostazione.

Per un processo di in-dividuazione coerente (Jung)

Ma poi, ampliando lo sguardo in chiave filosofica, è l'individuo stesso che appare come un luogo di contraddizio-

ne in sé; perché può essere visto come quell'entità *particolare* che, in quanto si determina come lo, si costituisce come orizzonte universale. Esso è dunque la *determinazione* che si pone come il tutto; il luogo in cui si manifesta l'identità della parte con il *tutto*. Tale situazione risulta immediatamente contraddittoria all'interno della logica *negativa* per la quale la differenza in quanto tale è una negazione e quindi la differenza di due entità è rigorosamente incompatibile con la loro identità; perché in tale logica ciò che è *differente* dal tutto *non* è il tutto, e quindi l'lo risulta affetto da una contraddizione insanabile, da una sorta di *folia* originaria. Invece, all'interno della logica *puramente positiva*, appare possibile portare a compimento l'ideale di un *processo di individuazione* (Jung) che si distingue da una dinamica contraddittoria e patologica; perché al suo interno la differenza diventa compatibile con l'identità, e quindi la distinzione tra l'lo e il tutto può assumere la forma di una co-appartenenza di questi due termini che pure rimangono distinti nel loro reciproco co-istituirsi.

Passaggio: dalla terapia alle pratiche filosofiche

Nella prospettiva di cui stiamo parlando, l'in-dividuo, inteso etimologicamente come ciò che è in-divisibile, si realizza come qualcosa di diverso tanto da un'identità monistica e inarticolata quanto da una dualità scissa. Esso si presenta come un insieme articolato e ricco di tutte le varie inter-relazioni che lo co-istituiscono come intero. È in relazione a questa circostanza che mi piace sottolineare come la nozione di in-dividuo sia praticamente sovrapponibile a quella di *a-dvaita*, termine che, seguendo la lettura di Raimon Panikkar, piuttosto che con *non-duale*, preferisco tradurre con *a-duale*, o addirittura con il neologismo *con-duale*, in riferimento all'espressione *con/divisione* mediante la quale intendo esprimere la comunanza che si realizza anche nel caso della divisione e della contrapposizione.

Risulta allora facile comprendere l'importanza, per tale prospettiva, di una concezione di tipo simbolico, in particolare se si presta attenzione a quell'aspetto originario del

simbolo per il quale questo è parte costitutiva di un intero (8); del resto, la stessa prospettiva ermeneutica, centrale nella filosofia del secolo scorso, ha trovato nell'esperienza psicoanalitica (a cominciare per esempio dal rapporto di Ricoeur con l'opera di Freud) un fondamentale luogo di ispirazione.

In conclusione, se l'lo è una dimensione originariamente negativa e contraddittoria – in quanto segnata dalla sua *scissione* rispetto al mondo, e quindi da una sorta di disaccordo e di dolore originari – e in questo senso patologica, allora il *superamento* dell'lo, se viene compiuto in maniera *negativa* (cioè *negando* la contraddizione in cui esso consiste), riproduce ed anzi intensifica tale contraddizione. L'autentica *soluzione* del problema dell'individuo consiste dunque in un superamento puramente positivo della contraddizione in cui l'lo originariamente consiste.

Le pratiche filosofiche e la dis-soluzione (del problema) dell'lo

L'idea di fondo che regge questa proposta è appunto che un orizzonte *integrale* possa costituire il paradigma di un'esperienza mentale sana, che è tale nella misura in cui si mostra capace di *comprendere* persino l'esperienza scissa, laddove invece la vita patologica è caratterizzata appunto dal gesto scindente con il quale alcuni aspetti della realtà vengono negati e quindi rifiutati.

La prospettiva filosofica che abbiamo presentato costituisce allora, da questo punto di vista, quella che potremmo chiamare *la soluzione del problema dell'lo*. Il termine *soluzione*, grazie alla sua polivalenza semantica, è bene indicato a richiamare la circostanza che da un lato si ha qui a che fare con l'autorealizzazione di una vita psichica sana, ma nello stesso tempo, dall'altro lato, tale soluzione consiste in uno *scioglimento* del Sé (con riferimento all'accezione *chimica* del termine «soluzione»): il *grumo* solido costituito dall'lo si realizza compiutamente e felicemente nella misura in cui riesce a *sciogliersi* nella molteplicità delle relazioni co-istitutive con l'intero; o, meglio, a realizzarsi nella infinità delle relazioni che lo co-istituiscono

(8) Il simbolo anticamente era quella parte di un intero (costituito per esempio da una tavoletta) che risultava dalla scissione di questo in due parti; la perfetta corrispondenza delle linee di frattura che definivano i due frammenti rappresentava il criterio che consentiva di accertare la loro appartenenza al medesimo intero.

come intero. Insomma: la soluzione dei problemi dell'io è (anche) la soluzione radicale del problema costituito dall'io.

Credo che l'esperienza psicoterapeutica (intesa come teoria e come pratica), grazie alla sua consapevolezza che occorre far convivere il *normale* e il *patologico* persino nel loro tendenziale contrapporsi, si muova precisamente in questa direzione, e costituisca dunque, oltre che un importante momento di cura, anche un fondamentale contributo alla realizzazione di quello che abbiamo chiamato il sogno filosofico, cioè la costruzione di un orizzonte totale e coerente. Sull'altro versante, credo che a sua volta la filosofia possa costituire, a partire dalla figura concettuale della pura differenza, oltre che un momento decisivo di chiarificazione teorico-epistemologica, pure un'esperienza pratica con una forte valenza terapeutica. In tale prospettiva credo che sia molto significativa l'esperienza delle *pratiche filosofiche*. Queste scaturiscono infatti – almeno a mio avviso – dal tentativo di riproporre, nel tempo presente, l'ideale che aveva caratterizzato la filosofia fin dal suo sorgere, cioè quello del sapere come *sophía*. Se – evocando anche esperienze connesse alla sapienza orientale – diamo il nome di *Sé* alla dimensione nella quale l'io individuale si (ri)solva nell'intero della realtà accordandosi con esso, possiamo allora parlare delle pratiche filosofiche come delle pratiche che cercano di fornire quella che vorrei chiamare la cura *del Sé*. Questa espressione compendia una molteplicità di riferimenti. In primo luogo il termine *cura* sta a indicare il trattamento nel senso medico-terapeutico: il rimedio a una malattia. Da questo punto di vista le pratiche filosofiche possono essere descritte come la cura della patologia in cui consiste l'io pensato come il luogo che si differenzia in maniera oppositiva e quindi negativa dal resto della realtà. Ma in secondo luogo questo termine va inteso nel senso del *prendersi cura*; espressione che implica un fondamentale *avere a cuore*, quindi anche *prestare attenzione*, ovvero *coltivare*; per questo verso esso si riferisce alla promozione della propria completa realizzazione. Così, l'espressione «cura *del Sé*» è stata preferita alla più consueta «cura di Sé» appunto al fine di evidenziare la circostanza che

certamente si tratta di avere cura di sé stessi, e quindi cercare di migliorare le proprie condizioni di vita da tutti i punti di vista; ma d'altro lato il vero compimento di questa auto-promozione consiste nella guarigione dalle patologie delle quali l'io è portatore in quanto tale. E, all'inverso, certamente si tratta di guarire l'io, ma tenendo presente, in particolare, che l'autentica *guarigione* accade nella misura in cui, più che a *negare* le patologie, ci si dedica a realizzare una forma di esistenza sana, cioè inte(g)rale. Avere cura del Sé vuol dire avere cura che il proprio io si *risolva* realizzandosi come Sé, cioè come esperienza della pura differenza tra l'individuo e l'intero della realtà, quella differenza che consiste in un co-istituirsi.

Nella nostra ipotesi, dunque, la *soluzione* del problema filosofico (cioè la realizzazione di quell'orizzonte interale, emancipato rispetto alla contraddizione, che era stato promesso dalla filosofia nel momento in cui questa aveva identificato la *sophía* con la *epistéme*) e la *soluzione* del problema psico-terapeutico (l'autorealizzazione di un'esistenza emancipata rispetto a ogni scissione patologica) trovano, nella dimensione della pura differenza e del puro positivo, un essenziale punto di coincidenza. Assistiamo insomma a un duplice movimento per il quale da un lato la teoria/pratica psicologica contribuisce a realizzare l'ideale filosofico della saggezza; e dall'altro lato la filosofia, portando a compimento il proprio ideale sapienziale, contribuisce non solo a chiarire i fondamenti epistemologici della psicologia ma pure a completare, integrandola, la *cura* dell'esistenza umana.

È appunto nelle pratiche filosofiche che la filosofia si presenta di nuovo come un modo di *avere cura* della propria esistenza intesa in tutta la sua concretezza: dagli aspetti fisici, a quelli psicologici, a quelli relazionali e sociali. Nel filosofare inteso come concreto modo di condurre l'esistenza, la filosofia riscopre la propria vocazione originaria alla salute integrale dell'individuo e quindi alla costruzione di un modo di vivere autentico e perciò sano. Le pratiche filosofiche, infatti, mettono al centro dell'attenzione *lo stile di vita*, proprio come accadeva nell'antichità; pensiamo anche solo alle esperienze dello stoicismo e dell'epicureismo in età ellenistica (e ci riferiamo qui in particolare ai fondamentali

(9) In particolare: P. Hadot (1987), *Esercizi spirituali e filosofia antica*, tr. it. Einaudi, Torino, 1988; P. Hadot (1995), *Che cos'è la filosofia antica?*, tr. it. Einaudi, Torino, 1998.

studi di Pierre Hadot in proposito) (9). Naturalmente il discorso filosofico – che comprende pure la teoria, l'argomentazione etc. – continua a costituire un momento essenziale dell'esperienza filosofica; però adesso la filosofia viene considerata sostanzialmente un modo di vivere, il quale è definito *filosofico* per lo stile che lo caratterizza oltre e più che per le parole e le teorie che lo definiscono.

Mi pare che in questo *magico* punto, nel quale il compimento dell'lo fa tutt'uno con il suo *abbandono*, trovino un singolare luogo di convergenza il trattamento psicoterapeutico, la sapienza planetaria (pensiamo al Buddhismo e al superamento dell'attaccamento in cui consiste l'lo) e le pratiche filosofiche.

Molte, e anche assai diverse tra di loro, sono le pratiche filosofiche che, a partire già *dall'antichità*, si prestano a tale scopo. Tra quelle classiche possiamo qui ricordare, di sfuggita, lo sguardo dall'alto, la meditazione sulla morte, la rammemorazione delle cose adatte a procurare gioia. Ciò che le caratterizza tutte, in ogni caso, è che esse devono diventare oggetto di esercizi quotidiani che, sia pure lentamente, diano vita a una reale trasformazione dello stile di vita. Si tratta, insomma, di riproporre queste pratiche tradizionali, naturalmente *aggiornate al tempo presente*; ma poi – proprio per questo – anche di inventarne di nuove. A questo proposito, un esercizio che abbiamo praticato in maniera continuativa per molti anni nei Seminari Aperti di Pratiche Filosofiche è quello della conversazione biografico-solidale, che abbiamo chiamato così in quanto è basato su alcuni principi fondamentali che consistono nel coniugare la comunicazione della propria esperienza personale con la con-divisione delle esperienze altrui. Questo modo di comunicare è tipico di un'epoca nella quale la verità da un lato si distingue dal sapere oggettivo, neutro e impersonale, ma nello stesso tempo si differenzia pure da ogni forma di assolutizzazione dell'lo. Si tratta infatti di pratiche nelle quali l'attribuzione di un senso alla propria vita (momento autobiografico) va sempre insieme con la ridefinizione della propria identità collettiva (momento mitobiografico) e quindi poi in generale con una comprensione profonda dello stesso senso della vita e dell'essere.

La *svolta* filosofica che mette in questione tutte le dicoto-

mie e le scissioni pregiudiziali favorisce dunque, nell'epoca presente, *un'interazione reciprocamente produttiva tra psicologia e filosofia* (10). In tal modo la prima è spinta a superare l'individualismo che rischia di determinare una richiusura all'interno di un orizzonte egoico; la seconda, per converso, è indotta a liberarsi da quell'attitudine oggettivistica e impersonale che rischia di rovesciare qualsiasi verità (quando questa non si accompagna all'autoconsapevolezza e a un conseguente lavoro su di sé) in una forma di asservimento invece che di emancipazione.

Insomma, da un lato la soluzione del problema del negativo (del dolore etc.) che proviene dall'esperienza filosofica attuale (vista ormai nella sua dimensione planetaria, per esempio in relazione al Buddhismo), può fornire suggestioni estremamente interessanti per la ricerca psicoterapeutica. Se, per esempio, traduciamo le riflessioni che sopra abbiamo fatto a proposito del negativo e della contraddizione in termini di *conflitto* o di *ambivalenza*, ecco che il sistema di riferimento teorico della psicoterapia potrebbe trarre da esse delle indicazioni metodologiche utili a liberarsi da eventuali gabbie (trappole) interpretative. E poi, il modo in cui la logica filosofica affronta problemi quali il rapporto tra discorso e metadiscorso, oppure tra carattere simmetrico e asimmetrico di una qualsiasi relazione, potrebbe essere applicato al caso delle relazioni personali (anche all'interno del *setting* analitico) generando forse figure concettuali passibili di un qualche significativo utilizzo pratico. Dall'altro lato, per converso, le riflessioni di matrice psicologica su questioni quali il narcisismo e l'onnipotenza possono aiutare la filosofia ad affrontare in maniera più consapevole la propria stessa esperienza e in particolare la sua tipica aspirazione alle verità ultime. Insomma, la ricerca psicoterapeutica, grazie al rigore, alla ricchezza e alla concretezza delle sue esperienze, può costituire un passaggio decisivo affinché l'esperienza filosofica possa giungere a compiersi in maniera *sana* (quindi davvero *integrale*), affrancandosi cioè da quei tratti tendenzialmente patologici che sono sempre in agguato quando si toccano gli aspetti *ultimi* dell'esperienza umana.

(10) Proprio da questa *congiunzione* di pratiche filosofiche in chiave autobiografica e di esperienza psicoanalitica sono nate «Philo – Scuola superiore di pratiche filosofiche» e la figura dello «Analista biografico a orientamento filosofico», in relazione alla quale si possono vedere in particolare gli scritti di Romano Màdera; per esempio: «Che cos'è l'analisi biografica a orientamento filosofico?», in C. Brentari, R. Màdera, S. Natoli, L.V. Tarca (a cura di), *Pratiche filosofiche e cura di sé*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, pp. 91-103.

(A) Il sistema (S) se è valido e non contraddittorio non può comprendere almeno la proposizione (g) che dice « g non è dimostrabile in S»; perché in tal caso dimostrerebbe una proposizione (appunto g) che è falsa. Ma, proprio per questo, g è vera; quindi vi è almeno una proposizione (la stessa g) che è vera ma non dimostrabile in S; il sistema, dunque, è incompleto. Da questo segue pure – conseguenza ancora più rilevante – che un sistema non può dimostrare la propria non contraddittorietà; perché per fare questo dovrebbe dimostrare che « g non è dimostrabile in S» (perché se fosse dimostrabile darebbe luogo a una contraddizione, come abbiamo visto), ma questo è precisamente ciò che afferma g , sicché il sistema dovrebbe dimostrare g , cosa che però lo renderebbe automaticamente contraddittorio.

RECENSIONI

Nicole Janigro, con la collaborazione di Luca Ghirardosi, *Il terzo gemello*, Antigone Edizioni, Torino, 2010, pp. 126, € 25,00.

Raccontare le vicende della clinica si scontra – sempre – con la durezza dell'inenarrabile. È sfida a ritrovare un filo che, come sappiamo, tanto spesso, mentre siamo immersi in ciò che accade nella stanza d'analisi, non siamo neppure capaci di intuire.

La composizione/ricomposizione nella scrittura a volte permette proprio questo: l'ascolto di un materiale decantato, e un volo.

Cadute attese e timori, si riannodano fili e lo sguardo, più libero, si allarga, comprende. Ma, sempre, e per fortuna, c'è uno scarto, tra vita e racconto, tra ciò che abbiamo compreso e ciò che, senza che noi lo abbiamo potuto comprendere, ha agito nella relazione. Un mistero che resta.

Il libro di Nicole Janigro non arriva *dopo*, alla fine di un percorso, dopo la sedimentazione, è un libro che *sta dentro*. Conduce con passione e intensità e tremore nel luogo interiore della scoperta e dell'elaborazione, solitarie oppure condivise, narrate nel loro accadere, con scarti e buchi e apnee: porta all'anima dell'analista e al dialogo, per frammenti e bagliori, tra due esseri umani alla ricerca.

Nella premessa, N. J. mostra il paradosso che, storicamente, accompagna la narrazione clinica: «la soggettività del terapeuta che attraverso le modalità del controtransfert esprime la sua particolarità, e che diventa la leva per

l'affermarsi/dispiegarsi della soggettività di chi sta di fronte, tende poi spesso, nel momento di trasferirsi nella narrazione, a sparire, a nascondersi dietro a quella dell'analizzante: *che ridiventa un oggetto presentato da un soggetto che non può presentarsi come tale*» (il corsivo è mio).

Questo nucleo paradossale e sotteso alla scrittura clinica, rimanda ad una problematica pretesa: la fantasia della neutralità, come garanzia della scientificità. Ecco, questo libro non è neutrale, né pretende di esserlo, si assume la responsabilità sofferta della soggettività, duplice, ed espressa da entrambi, analista e analizzante; espone, con passione e partecipazione, si interroga, ci interroga.

Ma – e mi sembra insieme premessa e conclusione – ci racconta un *unicum*, irripetibile, come ogni relazione analitica, e proprio per questo non pretende di diventare modello (di scrittura, di stile, di relazione con l'analizzante). A questa consapevolezza è bene rimanere ancorati durante la lettura: perchè la scelta, rischiosa e particolare, è che stavolta entrambi i partecipanti del dialogo a due voci hanno nome e cognome. L'infrazione di un tabù, come accade in questo caso, mi sembra sia corrisposta a una necessità, scelta, sofferta e attraversata da entrambi i soggetti in gioco. Scrivere, dice l'autrice, e scrivere mentre la relazione era in corso, è stato necessario, ma è una necessità «le cui ragioni, pur molto indagate, restano misteriose». Alla coppia analitica, mi sembra, è stato necessario anche mostrarsi al mondo, esporsi nelle proprie definite identità. Forse anche qui una quota non indagabile chiede rispetto. Un punto mi appare evidente: anche se il paziente esce dall'anonimato e come collaboratore appare col suo reale nome e cognome, mi è sembrato, leggendo e rileggendo, che alla fine chi più conosciamo, nel suo esporsi, è proprio l'analista. Mentre leggevo si è affacciata un'ipotesi, che vorrei venisse letta più come fantasia della lettrice che come interpretazione analitica: mi sono chiesta se l'aver infranto il tabù dell'anonimato potesse essere collegato anche ad un bisogno di riequilibrare l'immersione fonda e sfaccettata nella psiche dell'analista. D'altra parte ho sempre pensato che il problema dell'esposizione, quando la comunicazione di contenuti è temuta in quanto eccessiva e pericolosa, è in fin

dei conti un falso problema: quando un contenuto, pur conservando la sua parte di mistero, ci appartiene profondamente forse non è più così rischioso esporlo, metterlo al mondo. Direi che questo libro, nel senso appena nominato, più che coraggioso o temerario, mi appare libro necessario e non solo alla coppia analitica, ma anche al dibattito analitico, perchè capace di muovere domande, appassionanti e problematiche, utili per uscire da ambiti spesso troppo ortodossamente asfittici.

Il diario delle sedute analitiche è accompagnato dalle rêverie e dai pensieri dell'analista, come contrappunto emotivo e riflessivo, dai riferimenti che la sostengono, dalle immagini che la nutrono, dai suoi dubbi, dalle sue scoperte. Vi troviamo una circolazione vitale, interna, spesso condivisa con l'altro, di riferimenti a film, quadri, favole, poesie, testi analitici, racconti. Percepriamo la complessa vitalità dell'analista, generata dall'incontro e la verità scomposta, come scomposta è ogni verità, che l'accompagna nell'ascolto dell'altro. Riconosciamo l'apertura costante al convivere col non sapere, che, sappiamo tutti, è a volte scoramento e paralisi e spiazzamento.

Testimonianza forte, questo libro, della potente simmetria d'anima, del persistere, nonostante tutto, di una asimmetria di ruoli. L'analizzante appare nei suoi disegni e in uno scritto finale, nelle foto delle sabbie e degli oggetti da lui creati. Un tema accompagna il suo percorso: l'immagine dell'uovo. Promessa, attesa, indecifrabilità. «L'uovo è nido e gabbia, protezione e limite al tempo stesso», dice L. G. Immagine che lo accompagna, uovo pieno, uovo vuoto, mentre la madre sta morendo e forse tiene e contiene e mantiene, nella perdita. «Cosa rimane di me a chi se ne va? Chi se ne va cosa mi lascia?», si chiede.

Questo libro nasce da queste domande? Leggendolo mi ha fatto percepire la potente necessità di sentire la vita mentre si è a contatto con la morte. L'analista accompagna il figlio che accompagna la madre a morire, Pietà nella Pietà rovesciata. Chi cura chi?

Un altro tabù viene infranto, e riguarda il coinvolgimento dell'analista, riguarda, come dice Searles citato da N. J., «la profonda identificazione dell'analista col paziente». Siamo abituati a vedere l'opposto, a scorgere, in alcuni

passaggi del lavoro analitico, «la meraviglia e l'adorazione» nello sguardo dell'altro. Certo nei nostri racconti clinici si può a volte percepire la simpatia, perfino l'amore, che l'altro ci muove, ma assumerlo e nominarlo mostra finalmente l'anima, viva e umana, dell'analista, che si sorprende a guardare l'altro «in modo non meno profondo, arricchente, gratificante». Forse questo non accade con tutti i pazienti: mi ha sempre stupito come alcuni incontri si situino in un'area di intensità che, come dice N. J. «spaventa», in «un sentire che fa quasi male». Fin dall'inizio L. G. appare come gemello e opposto, costringe l'analista a un incontro interno/esterno con polarità potenti: caldo e gelo, parole e silenzio, composto e scomposto, avvolgente e tagliente, eros e morte.

Ci sono pazienti che ci toccano l'anima. Pazienti con cui sembra che il tempo non basti, «come se l'essenziale ogni volta sfuggisse», che inducono a sentire la propria inadeguatezza, forse nel desiderio di dare di più. Pazienti con cui, più che con altri, avvertiamo il rischio di dire cose sbagliate. Con questi pazienti, più che mai, nel corpo a corpo, psiche a psiche che si stabilisce, mentre le acque si mescolano, percepiamo, nell'asimmetria che resta, una reciprocità di cura.

Chi è il terzo gemello?

Il paziente racconta di aver visto una coppia: «avevano tre gemelli, uno stava attaccato al padre che lo accarezzava, uno alla madre, il terzo invece si protendeva verso l'amica in loro compagnia e aveva accettato una caramella». Il terzo gemello è colui che si sporge, che va verso l'esterno, che allunga la mano verso lo sconosciuto. Quello che esce e nasce al mondo. Questo libro, il suo farsi nella coppia analitica, nel tempo difficile e appassionante della gestazione, sembra essere il terzo gemello che si apre all'altro, l'uovo che si è schiuso. Inizio.

Pina Galeazzi

Paolo Bartolini, *La teoria dei bisogni. Un ponte tra filosofia pratica e neofunzionalismo in psicoterapia*, l'Orecchio di Van Gogh, Falconara, 2010, pp. 60, €9,00.

Questo lavoro si pone l'obiettivo di catturare l'attenzione di quanti, operando a diverso titolo nel campo della cura e della relazione di aiuto, vogliono leggere il disagio della contemporaneità superando i riduzionismi del modello biomedico classico e andando a cogliere gli intrecci effettivi tra itinerari biografici concreti e dispositivi socio-culturali storicamente determinati.

Il tema affrontato è dunque quello dei bisogni umani e del loro destino nell'attuale società dei consumi.

Non stupisce, allora, che l'apertura del libro sia affidata ad una frase illuminante di Guy Debord nella quale si ribadisce l'urgenza – oggi vera più che mai – di comprendere la nostra esistenza e i nostri desideri al di fuori del meccanismo straniante e dia-bolico dello *spettacolo*.

Di qui muove l'analisi di Paolo Bartolini che, approfittando del suo percorso formativo in area filosofica e psicologica, prova (come suggerisce il sottotitolo del suo libro) a gettare ponti tra filosofia pratica e psicologia NeoFunzionale. In realtà, va detto, il riferimento alla prima è essenzialmente centrato sul pensiero di Epicuro e sulla sua recente esegesi sviluppata in Italia da Romano Madera. Siamo così in presenza di un tentativo esplicito di integrazione fra epicureismo e psicoterapia ad orientamento psicocorporeo.

L'opportunità e l'originalità di un confronto siffatto, diviene più chiara nel momento in cui cogliamo l'intento politico ed educativo dell'opera in questione.

La riflessione sui bisogni umani è infatti guidata dalla consapevolezza di una contraddizione stridente tra i limiti psico-biologici ed esistenziali della natura umana e l'odierna *cultura della dismisura*, massima espressione del processo di accumulazione del plusvalore.

Non stupisce, dunque, che l'agile esplorazione della teoria dei bisogni epicurea e la più ampia trattazione dei fondamenti della Psicologia Funzionale, rimandino costantemente ad un'analisi critica della società in cui viviamo, letta dall'autore come patogena e insostenibile (sui versanti individuale, collettivo e ambientale).

Ma parlare di bisogni e dei loro meccanismi di alterazione significa, per Bartolini, mettere il corpo umano al centro della sua ricerca, individuando in esso e persino nei suoi segni di malattia un punto di resistenza al processo alienante dell'attuale globalizzazione economica. Il corpo è qui un limite da assumere positivamente per conquistare quel piacere stabile, *catastematico*, professato da Epicuro in opposizione ad altre idee di piacere più volatili e frustranti.

Notiamo tuttavia come l'autore non si accontenti di portare alla luce questo limite, e di evidenziarne il portato filosofico; il suo intento è anche quello di descrivere, con gli strumenti del NeoFunzionalismo, cosa accada realmente sul piano psico-fisico del soggetto, predisponendolo ad assumere stili di vita integralmente funzionali al sistema vigente e alla sua logica autoreferenziale ed autoaccrescitiva.

Il tentativo, coraggioso e meritevole di ulteriori sviluppi, è dunque quello di delineare una teoria dei bisogni sorretta da principi filosofici e scientifici adeguati, sufficientemente particolareggiata da permetterci di comprendere quali siano i passaggi concreti di alterazione dei desideri umani, incanalati dal sistema dei *media* e dal potere economico nelle forme insensate e compulsive del consumo di massa.

Avvalendosi di spunti tratti dall'elaborazione teorica di Màdera, e facendoli interagire con i principali concetti chiave del NeoFunzionalismo (Sé, Funzioni, Bisogni fondamentali, Esperienze di Base del Sé) viene qui avanzata un'ipotesi secondo la quale le disposizioni innate dell'essere umano sono ampiamente plasmate dal contesto storico e culturale di appartenenza. Tale manipolazione non si ferma però ai soli aspetti immaginativi della nostra vita, coinvolgendo necessariamente il soggetto nella sua interezza. Ecco perché a Bartolini, al di là di facili proclami, è consentito affermare che «l'armonia del Sé è oggi messa a durissima prova dall'accelerazione del sistema capitalistico e dall'insostenibilità del suo modello di sviluppo» .

Ciò è difatti riscontrabile, in modo dettagliato, non solo sul piano cognitivo-simbolico (presenza di disvalori, desideri irrealistici, controllo ipertrofico e progettualità ridotta al lumicino...), ma anche su quello emotivo (ansia di appari-

re a tutti i costi, sfiducia, paura del diverso, egoismo, tenerezza quasi assente...), fisiologico (agitazione, sensazioni chiuse o alterate, simpaticotonia persistente, disturbi alimentari...) e muscolare/posturale (irrequietezza motoria, forza che trapassa facilmente in violenza, aspetto esteriore del corpo appiattito sui canoni tecnico-estetici della pubblicità...).

Questa prospettiva sollecita psicologi, psicoterapeuti, consulenti filosofici e counselor, a rivalutare il loro ruolo sociale alla luce del crescente degrado dei rapporti umani prodotto dal dominio incontrastato della competizione e della logica di mercato.

Rilanciare efficaci percorsi di prevenzione e promozione del benessere, in queste condizioni, può voler dire solo intraprendere una netta inversione di marcia rispetto agli attuali stili di vita ed effettuare una *presa in cura* della natura umana che sia fondata a livello ontologico, scientifico e filosofico.

L'autore, in poche e intense pagine, fa baluginare questa necessità ormai irrimandabile.

Conclude il volume un breve scritto intitolato *Per un counseling socialmente responsabile*, utile per posizionare la pratica del counseling all'interno di un più ampio progetto di rinnovamento etico e sociale.

Stefano Giuliodoro

Moreno Montanari, *Hadot e Foucault nello specchio dei Greci. La Filosofia antica come esercizio di trasformazione*, Mimesis, Milano, 2009, pp. 214, €17,00.

Le pratiche filosofiche, che da quasi un decennio a questa parte hanno assunto anche in Italia visibilità, ampia diffusione e riconoscimenti istituzionali, non hanno tuttora prodotto ancora un quadro teorico di riferimento ben definito. Com'è tipico di realtà di movimenti che nascono dal basso e si presentano come istanze di rinnovamento non solo disciplinare, ma soprattutto etico ed esistenziale, tendono ad avanzare proposte e metodi in continua

trasformazione, accogliendo le diverse anime delle associazioni e dei gruppi spontanei che si sono costituiti per promuoverle. L'idea unitaria di fondo concepisce la filosofia non nella sua dimensione teoretica come coerenza logica di strutture concettuali, e neppure come ricognizione storica della tradizione, ma come proposta di vita, come ricerca di una verità capace di vivificare l'esistenza e di incarnarsi nei modi d'essere e nelle scelte quotidiane delle persone. Questa opzione comporta non di rado una contaminazione tra teorie, alla ricerca di una sintesi pragmatica di dottrine diverse, purché feconde sul piano etico. Uno spirito, a bene vedere, già proprio del contesto culturale dell'epoca tardo-antica nel quale si affermava una concezione della filosofia come cura dell'anima, come pratica di riflessione non su ciò che è vero e ciò che è falso, ma sulla possibilità di istituire un esercizio di se stessi, incentrato sulle trasformazioni esistenziali che il rapporto con la verità può comportare.

A questo tema è dedicato il libro di Moreno Montanari (M. Montanari, *Hadot e Foucault nello specchio dei Greci. La filosofia antica come esercizio di trasformazione*, Mimesis, Milano, 2009, pp. 214) che, riconoscendo Pierre Hadot e Michel Foucault quali maestri della riscoperta di autori e testi di quest'epoca e della loro lettura in funzione di una ricostruzione delle tecniche di autoformazione, analizza lo svolgersi in qualche modo parallelo dei loro studi, la prossimità della loro ricerca, le ragioni dei loro distinguo e l'analisi dei loro fraintendimenti, offrendo da ultimo spunti di riflessione per una riattualizzazione, opportunamente aggiornata e rivisitata, di quella proposta filosofica. Come Montanari mostra, la lettura che della filosofia greco-romana danno entrambi i filosofi ne valorizza la portata *x* e psicagogica caratterizzata da un sapere «attraverso cui il soggetto si trova ad essere modificato da ciò che conosce, o piuttosto, dal lavoro che esso compie per conoscere», sino a vivere «una trasformazione della visione del mondo e una metamorfosi della personalità». La filosofia non viene perciò intesa come una disciplina teorica né come esegesi di opere e autori: essa coinvolge la prassi, orienta l'agire, si pone al servizio di una pragmatica dell'esistenza e si fa *arte di vivere*. Si propone, dunque, come

pratica filosofica, nella stessa accezione con cui il termine viene inteso ai nostri giorni all'interno del movimento delle pratiche filosofiche: la filosofia è innanzitutto *esperienza* che coinvolge l'intero modo d'essere dell'uomo che non aspira solo a comprendere la verità, ma ad acquisirla, assimilarla e «a trasformarla in un principio permanente di azione. L'*aletheia* diventa *ethos*, secondo un processo che porta all'accrescimento progressivo della soggettività».

La centralità pratica della filosofia antica, sia per Hadot che per Foucault, è testimoniata dalla proposta (e questo suo autentico messaggio è ciò che induce a riattualizzarla) di un insieme di esercizi con finalità *psicagogiche* volte a favorire una trasformazione esistenziale che realizzi il fine basilare dell'etica: conseguire una vita buona e maggiormente autentica (su questo tema, caro all'autore, si veda M. Montanari, *La filosofia come cura. Percorsi di autenticità*, Unicopli, 2007, pp. 129, nel quale si propone una contaminazione di riflessioni e pratiche filosofiche, meditative e della psicologia del profondo, che si propone di rilanciare la capacità di *prendersi cura* dell'esistenza implementandone l'autenticità). Hadot, sulla scia di Paul Rabbow, definisce tali pratiche «esercizi spirituali», precisando come l'aggettivo *spirituali* non abbia alcuna connotazione religiosa ma sia originariamente filosofico e permetta «di far capire come tali esercizi siano opera non solo del pensiero, ma di tutto lo psichismo dell'individuo», che, grazie ad essi «ha la possibilità di accedere alla vera vita, migliorare, trasformarsi, raggiungere uno stato di perfezione». Foucault, invece, pur riconoscendo tali pratiche come iscritte in un orizzonte di *spiritualità* (proprio cioè di un processo sapienziale che coinvolge e trasforma chi vi si dedica), preferisce impiegare l'espressione *tecnologie del Sé*:

Le tecnologie del sé permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l'aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima – dai pensieri, al comportamento, al modo d'essere – e di realizzare in tal modo una trasformazione di se stessi allo scopo di raggiungere uno stato caratterizzato da felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità.

Come i testi di Foucault degli anni Ottanta illustrano a più riprese, si tratta di tutto l'insieme delle attività riconducibili all'*hepimeleia heautou*, a quella *cura sui* che costituisce il cuore della cultura dell'epoca tardo-antica e designa una pratica costante che sfocia in un precipuo stile di vita filosofico.

Si tratta di procedure che perfezionano la capacità di ascolto, che potenziano la lettura come meditazione e interiorizzazione del testo scritto, e infine forme di scrittura finalizzate alla memorizzazione di discorsi veri che agiscono da principi di comportamento. Siamo dunque un presenza di un'etica della parola, rivolta non solo al pensiero e alla comprensione, ma all'appropriazione di precetti utili nella vita, che funzionano come precetti della condotta: bisogna dotarsi di un equipaggiamento di frasi che siano di aiuto negli imprevisti, di un bagaglio di *lògoi* disponibili in caso di necessità e capaci di proteggere il sé, sostenendolo e aiutandolo a scegliere di volta in volta la retta azione. È questa la *paraskeuè* (in latino *instructio*) che consiste «nell'insieme delle pratiche necessarie e sufficienti a permetterci di essere più forti di tutto quello che può accadere nel corso della nostra esistenza». La *paraskeuè*, come struttura permanente di trasformazione del *lògos* in *ethos*, cioè dei discorsi veri in principi di comportamento, è il cuore *linguistico* dell'*áskesis*. Rispetto a tale termine, *áskesis*, Foucault avverte innanzitutto la necessità di disambiguarne il significato separandolo dal contesto della tradizione religiosa, dove ha assunto, nell'ambito dell'ascetismo monastico cristiano, un'accezione prossima alla rinuncia e al sacrificio di sé. Nel mondo tardo-antico l'*áskesis* ha un diverso significato, dal momento che «rappresenta l'insieme, la successione, regolata e calcolata, dei procedimenti suscettibili, per un individuo, di formare, di fissare definitivamente, di riattivare periodicamente, e di rinforzare, laddove se ne presenti la necessità, la *paraskeuè*. L'*áskesis*, insomma, è quanto fa sì che il dir-vero venga costituendosi come modo d'essere del soggetto».

Come Moreno Montanari mette chiaramente in luce, l'itinerario per molti aspetti parallelo di Hadot e Foucault nel mondo tardo-antico possiede tuttavia un senso e un

orientamento di fondo discordante. Al di là della presa di distanza operata da Hadot nei confronti di Foucault, che non sempre si rivela corretta, l'analisi comparata delle loro opere mostra un orientamento dello sguardo e una finalità sostanzialmente divergenti. Pierre Hadot interpreta la filosofia come esercizio attivo su se stessi, per perfezionare il rapporto con sé, con l'altro e con il mondo. Tuttavia in questo esercizio è esplicito il movimento di trascendenza che porta al superamento dell'io verso una dimensione universalistica e cosmica, in cui «l'individuo si eleva alla vita dello Spirito oggettivo, ossia si colloca nella prospettiva del Tutto». Gli esercizi che permettono di conseguire padronanza di sé non comportano solo un movimento di interiorizzazione: «penso che questo movimento di interiorizzazione sia indissolubilmente legato a un altro movimento, grazie al quale ci si eleva a un livello spirituale superiore, in cui si ritrova un tipo diverso di esteriorizzazione, un'altra relazione con l'esteriorità, un nuovo modo di essere al mondo, che consiste nel prendere coscienza di sé come parte della Natura, come particella della Ragione universale. Non si vive più nel mondo umano, convenzionale e abituale, ma nel mondo della Natura». Per Hadot, insomma, tali esercizi sono segnati da una molteplice esperienza di trascendenza (verso la Verità, verso l'Altro, verso la Natura, verso il Tutto) che esplicitamente si colloca al di là di ogni religione positiva, ma che può offrire alla perenne ricerca di senso dell'uomo una stabilità interiore, sostenendo e vivificando l'esistenza, che ne esce trasformata. Tale aspetto, secondo Hadot colpevolmente trascurato da Foucault, è invece mostrato da Montanari come diversamente concepito. Scrive l'autore: «mentre per Hadot la "vera dimensione degli esercizi spirituali" consiste nel permettere all'individuo che li pratica di trascendere la propria soggettività per "collocarsi nella prospettiva del Tutto", per Foucault il loro fine è invece quello di permettere al soggetto di "superare la propria condizione", ma per modificarsi nella propria essenza singola e realizzare un processo di soggettivazione che, pur nutrendosi della dialettica con il tutto, non si identifichi con esso ma promuova piuttosto un'etica della differenza, caratterizzata proprio dallo scarto rispetto a

qualsivoglia struttura, paradigma o codice preesistente». Egli mira a sottolineare forme di trascendimento che si realizzano nell'immanenza secondo un movimento che «ci consente, non tanto di distogliere lo sguardo da ciò che siamo, ma, al contrario, di regolarlo sempre meglio e di vedere noi stessi continuamente a partire da una certa distanza, di rendere stabile una *contemplatio sui* nella quale l'oggetto della contemplazione sarà costituito da noi all'interno del mondo, da noi in quanto siamo legati, nel corso della nostra esistenza, a un insieme di determinazioni, di necessità di cui possiamo comprendere la razionalità». Il che però non significa – secondo l'accusa di Hadot – porre tutta l'enfasi sull'ego, trascurando o svalutando la relazione con il Cosmo o la relazione sociale con l'altro. Significa piuttosto cogliere questa relazione in quanto tale, mantenendo i termini nella loro specifica differenza in una prospettiva che intende innanzitutto tesaurizzare modelli di costituzione della soggettività non più passivi e dipendenti da processi di assoggettamento innescati dai dispositivi esterni, ma modelli attivi, in cui l'individuo con una scelta autonoma mira a conseguire il governo di se stesso.

Dopo aver ricostruito le ragioni storiche dell'eclissamento, o quanto meno della devitalizzazione della concezione della filosofia come pratica di vita (principalmente dovuto, secondo Hadot, all'affermazione della teologia cristiana e alla sua concezione riduttiva e strumentale della filosofia come mero insieme di tecniche argomentative e, secondo Foucault, al cambio di paradigma epistemologico operato in filosofia dalla modernità) Montanari riconosce nelle attuali pratiche filosofiche (dalla consulenza filosofica all'analisi biografica ad orientamento filosofico) la possibilità di rilanciare una *filosofia come modo di vivere* che non si limita a porsi domande sul senso della vita ma che su di esse costruisce una pratica costante di esercizio e trasformazione, sull'esempio delle pratiche filosofiche dell'antichità. Naturalmente la ripresa di tali pratiche, oggi, non si organizzerà più attorno alla ricerca di un impersonale *modello di saggezza universalmente valido* ma si declinerà piuttosto secondo percorsi di autenticità che sappiano salvaguardare ed anzi tesaurizzare le specificità di ciascun

individuo e ripensare la questione dell'identità e dell'esistenza in un quadro teoretico, ed in una pratica esistenziale, che «senza appiattare la complessità del mondo alla modestia dell'io», permetta di comprendere come la singolarità soggettiva ospiti il mondo senza ridurlo a sé, scoprendosene anzi espressione condizionata, da indagare e comprendere senza ridurre il particolare all'universale ma interrogandone, sulla scia degli antichi, l'irriducibile intreccio.

Maria Luisa Martini

A. Giannetto e N. Cosentino: *La violenza che uccide. Per una comprensione della psiche e dell'internamento del folle-reo*, Aracne Ed., Roma, 2010, pp. 204, € 13,00

Gli autori, entrambi giovani ricercatori presso la cattedra di Criminologia dell'Università degli Studi di Messina, dove svolgono anche attività didattica, si dedicano ad un accurato studio sulla comprensione della psiche violenta. «La violenza non è figlia dell'immediato, imprevedibile, sconvolgente presente».

Questo è l'incipit del libro, che in un primo momento, prende ispirazione dalla poesia, dalla letteratura.

Kafka, Sylvia Plath, ad esempio, sembrano rendere più immediatamente intuibile la complessità di vite fuori dell'ordinario.

Dalla grande letteratura, quindi, si rende molto più visibile l'aspetto inquietante della follia. Anche Freud, del resto, aveva sostenuto che i poeti conoscono l'animo umano molto meglio di quanto possano gli psichiatri e gli esperti della mente. Ai poeti bisogna rivolgersi per comprendere che la follia è un fatto interamente umano.

Vi è poi un altro aspetto dei contenuti violenti della devianza. Identificata con il Male assoluto, produce catastrofi e morte. E, malgrado l'apparente contraddizione, dalle fatali conseguenze della follia, ci sentiamo attratti.

Basti pensare alla grande diffusione dei film horror.

Gli autori del libro *La violenza che uccide* hanno scelto, per la copertina, un'immagine impressionante e bellissi-

ma, un inchiostro nero di Michelangelo, del 1525, alla Galleria degli Uffizi di Firenze, *L'Anima dannata*.

A proposito del carattere eccitante di ciò che è pauroso, è comune osservazione che ci sono persone che accorrono quando avviene uno spaventoso incidente d'auto e poi si dilettono a riferire tutti i particolari.

Jung afferma che in Africa, dopo una terribile disgrazia, tutti stanno per ore intorno al corpo chiacchierando e godendo di quello spettacolo spaventoso. Si tratta di una «personificazione del male in natura», che possiamo definire *sovranaturale*. Lo spettacolo è altamente *numinoso* e perciò dotato di un elevato grado di fascinazione, il che spiega la piacevole eccitazione che lo accompagna.

Raccapricciante quanto avvincente, l'orrore della visione è «un fenomeno assolutamente impersonale e non umano».

In questo caso non esiste nessun problema etico, si tratta solo di resistere quando si può, oppure di fuggire, se non è possibile resistere. Una manifestazione della potenza della natura [...] ha in sé qualcosa di divino. Gli etnologi consideravano il fenomeno della *possessione* come il problema più rilevante per le società primitive.

Questo tipo di manifestazione inquietante, primitiva del male apparve anche nella cultura greca ed egizia e sopravvisse nelle pratiche magiche degli antichi.

Da un punto di vista psicologico... gli effetti negativi di eventi spaventosi sembrano portare, per così dire, un *risucchio della morte*.

A maggior ragione il crimine, come espressione tangibile della totale insicurezza e irrazionalità delle nostre vite, produce, anche negli uomini di scienza, un tentativo di imbrigliare l'irrazionale, per controllarlo, per contenerlo.

Questa esigenza, peraltro, è ineludibile, per fuggire dal terribile *risucchio della morte*, anche perché tutto il cammino dell'umanità è percorso dal continuo conflitto tra razionale ed irrazionale, tra uomini e demoni.

Alla prima urgenza del prendere le distanze, si aggiunge la improcrastinabilità della valutazione. La legge, il diritto, discendono direttamente dalla cultura in continua trasformazione. La prima, impulsiva reazione è la difesa, l'allontanamento del reo. La società deve difendersi dagli attacchi del Male.

Non vi è dubbio che la legge, il diritto siano espressione di una cultura patriarcale. Il termine *patriarcale* desta oggi ostilità, sospetto, quasi fosse sinonimo di dogmatismo, crudeltà, più adatto alle dittature. Non dimentichiamo, però, che il patriarcato proviene direttamente dalla Grecia antica. In questa lontana civiltà tuttavia, si trova il fondamento della democrazia.

Nel mito che segna il passaggio dal *matriarcato* (ipotetico) è una dea, Atena, che con il suo voto, decide la sentenza di un processo che gli uomini saggi del sommo tribunale, non sono capaci di formulare, per l'orrore del delitto commesso: un matricidio. Eppure il delitto viene commesso nel nome del Padre.

Atena (o Minerva) sarà da allora la dea della Giustizia. Da allora, la sua bilancia rappresenterà, appunto, la Giustizia. E non vi è democrazia senza Giustizia. Nella nostra attualità è molto inquietante proprio l'indebolimento del Padre. Per quanto sembri quasi un'amara irrisione, in Italia, già nel 1700, la giustizia non si identificò con repressione, punizione e si cercò di integrare il Padre che sanziona con la Madre che rieduca.

È del 1764 *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria. Il Regno d'Italia fu il primo paese al mondo, con Zanardelli nel 1889, ad abolire la pena di morte, ripristinata dal fascismo e di nuovo abolita nell'immediato dopoguerra. L'articolo 27 della nostra Costituzione, al 3° comma, così recita: «Le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione».

Siamo tutti consapevoli che esiste una distanza siderale fra il principio e la realtà, tanto da far apparire quegli enunciati un'utopia. Ma di utopie abbiamo bisogno, per non perdere la speranza nel cambiamento.

E precisamente sono portatori di utopie gli autori, quando rilevano che «una delle aporie del sistema legale è quella che tenta di risolvere il dilemma circa la capacità di intendere e di volere (e quindi l'imputabilità) di chi commette reati gravi come l'omicidio. Colui che, sulla base delle valutazioni peritali, viene riconosciuto infermo per *vizio totale di mente*, è automaticamente prosciolto dal reato imputatogli e considerato affetto da una grave patologia

mentale, per cui, in un'ottica ancora lombrosiana, il reo è tale in quanto malato» (p. 33).

Gli autori sono appassionatamente critici con i sistemi di internamento per il folle-reo. Il sottofondo, naturalmente, come un basso continuo in un brano musicale, è costituito dalle opere di Basaglia e di Foucault. Il tema del diritto viene lasciato alle ultime pagine.

Il Capitolo V riguarda *L'aporia dell'internamento dei folli-rei nell'Ospedale Psichiatrico Giudiziario* e il VI *I tentativi di riforma degli ospedali psichiatrici giudiziari*, e contengono entrambi una attenta ed appassionata disamina delle vicissitudini delle norme giuridiche, «dei tentativi di sondare la legittimità della forza coercitiva dello Stato, i rilievi d'incostituzionalità e le proposte di riforma delle misure di sicurezza del ricovero in ospedale psichiatrico giudiziario» (p.153).

Ciò che costituisce il *corpus* del libro è, invece, lo sforzo e l'impegno di «comprendere la psiche», come è detto nel sottotitolo.

I primi tre capitoli: *Origine ed espressione della psiche violenta, L'assedio intrapsichico e la sovranità del Sé grandioso, Affetti corrosivi e azioni distruttive*, contengono un'attenta disamina della letteratura psicoanalitica relativa alle prime fasi di vita del bambino.

Per giungere ad una comprensione criminogenetica della personalità omicida è importante individuare ed esplorare, con una chiave di lettura di tipo psicodinamico, le dimensioni specifiche dello spettro *borderline*-psicotico più che di quello nevrotico.

Ciò significa indagare intorno a livelli dello sviluppo pre-edipici caratterizzati da un conflitto evolutivo primario inerente la separazione-individuazione (per coloro che sono collocabili sul versante *borderline*) e la fusionalità simbiotica (per i soggetti la cui personalità si organizza sul versante psicotico) (p.45).

Il capitolo IV: *Quando la violenza è chiamata follia: storie di internati*, è forse quello più toccante, perché si passa alla narrazione. Alla ribalta si presentano tre persone, tre *casi giudiziari*, per i quali «si evidenzia come la violenza omicida non è un evento semplice e dissonante, ma fa parte della "storia" di vita di chi l'ha messa in atto» (pag.130);

gli autori, infatti, hanno scelto di integrare la ricerca con l'incontro e l'ascolto analitico nei confronti di alcuni detenuti. La ricerca si è avvalsa non solo della descrizione che il reo fa di sé, della propria storia dei propri (non) vissuti, ma anche della visione *ufficiale* che dello stesso viene prodotta dalle istituzioni e quella costruita dai *mass media* cogliendo fra queste descrizioni notevoli differenze.

Una lettura criminologica attenta alle dinamiche interne al singolo, visto nella sua "storia" e nella società in cui vive, permetterebbe anche ai "non addetti ai lavori" di non sentire e concepire l'atto violento come qualcosa di semplicemente assurdo e incomprensibile, come un corpo estraneo e deformato, come una sorta di tumore che rischia di diffondere le sue metastasi nell'intera collettività se non viene immediatamente isolato, asportato, delimitato (incarcerato) (pag.131).

I tre internati nell'O.P.G. hanno commesso reati molto gravi, Mattia ha ucciso due persone a lui sconosciute – «malcapitati», dirà – e ferito altre otto. Giacomo è matricida per droga, Tobia alterato dall'alcool ha ucciso il padre. Gli autori ricostruiscono le storie e sono molto attenti anche ai tanti particolari del contesto istituzionale in cui i tre internati si trovano ed all'atteggiamento degli operatori addetti. Per esempio,

i colloqui con operatori penitenziari che non portano la divisa e il cui operato gravita quindi intorno al trattamento e alla riabilitazione dei detenuti, vengono talora quasi percepiti come una sorta di beneficio concesso con troppa benevolenza a chi comunque ha trasgredito le leggi commettendo un reato.

Il reato, per questi operatori, non merita null'altro che «la pena, la sanzione, l'etichettamento e l'emarginazione sociale».

Gli autori notano, infine, che dietro a questo giudizio inesplicito ma presente, da parte degli operatori penitenziari, si colgono vissuti di paura, di angoscia e di distanziamento difensivistici con finalità «di protezione del proprio Sé». Questo atteggiamento di allontanamento richiama dunque quel terrore archetipico del «risucchio della morte». Questo terrore si combatte con la domanda semplice ed

impossibile dei due autori: «Qual è stato il “primo dolore” che ha portato alla violenza omicida?».

Al terrore si contrappone la *pietas*. In questa *pietas* consiste il valore e l'originalità di questa ricerca.

Come portatori di un'utopia, gli autori sono portatori di una speranza.

Maria Teresa Rufini

Rivista Di Psicoterapia Psicoanalitica: «La necessità di essere creativi. Fratelli e sorelle», Borla, Roma, anno XVII - N. 1 - gennaio-giugno 2010, pag. 256, €28.

Freud definì la psicoanalisi: «Un metodo per l'indagine di processi mentali pressoché inaccessibili per altra via; un metodo terapeutico fondato su tale indagine per il trattamento dei disturbi nevrotici; una serie di concezioni psicologiche acquisite per questa via e che gradualmente convergono in una nuova disciplina scientifica».

È a partire da questa definizione che la psicoanalisi si è affermata di fatto non solo come un metodo terapeutico, ma anche come una concezione dell'uomo che investe la filosofia, la psicologia, l'arte e l'interpretazione complessiva della società. L'impostazione data alla *Rivista Psicoterapia Psicoanalitica* da Pia De Silvestris che dal dicembre 2009 ne ha assunto la Direzione, sembra essere perfettamente in linea con questa concezione. Il numero 1 del 2010 ha proposto in maniera diretta questa visione. A partire dal tema della creatività (la rivista ha mantenuto l'impostazione monografica, pur senza escludere contributi che anche al di là del tema del numero possano ben rappresentare la volontà di integrare aspetti diversi della cultura psicoanalitica), attraverso i contributi di Lore Schacht, psicoanalista e pittrice, Domenico Chianese, Vincenzo Bonaminio, Maria Luisa Algini, riferendosi alla metapsicologia freudiana, ma anche alla letteratura e alle varie espressioni dell'arte, viene messo in evidenza come la creazione equivalga a far apparire nel mondo qualcosa che prima non c'era. «L'artista» – come

sottolinea Chianese riportando Freud – «trasfigura le sue fantasie in una nuova specie di “cose vere” che vengono fatte valere dagli uomini come preziose immagini riflesse della realtà». È, in fondo, ciò che si prospetta di realizzare la psicoanalisi: risignificare una realtà a partire dalle rappresentazioni segnate come graffiti nell'inconscio. Ecco perché letteratura, arte e psicoanalisi sono strettamente legate tra di loro. Non si tratta semplicemente della considerazione che i poeti e gli artisti siano stati di fatto i vati del mondo interno, quelli che hanno dato per primi voce ai vissuti, alle rappresentazioni e ne abbiano anticipato in maniera creativa le teorizzazioni nelle discipline filosofiche o psicologiche. Fin dalle origini dell'umanità le immagini sono in relazione al corpo, rappresentazioni sensibili che trovano le proprie specificazioni in rapporto alle fonti sensorie da cui scaturiscono e ai canali corporei da cui traggono nutrimento. Ma l'arte è soprattutto l'espressione di una mente che rappresenta e simbolizza. L'arte, dunque, è corpo e mente. L'arte realizza, allora, quel tentativo di comunicazione e di integrazione di una dicotomia che la filosofia prima e la psicoanalisi poi, pur studiando e comprendendo, non riescono a realizzare con la sola elaborazione o approccio epistemologico, ma cercano di affrontare con lo strumento creativo. Ecco: il primo numero del 2010 di *Psicoterapia Psicoanalitica* va in questa direzione. Ne è espressione il disegno di Leonardo Albrigo che segue il bellissimo caso clinico dipinto da Lore Schacht. Leonardo Albrigo, pittore e psicoanalista, quando ascolta il silenzio e le parole del paziente non prende appunti ma disegna o meglio, più che disegnare, attraverso linee orizzontali, verticali, trasversali, fa emergere dal profondo immagini, capta forze del campo analitico che si traducono in immagini, immagini che seguono immagini. Così negli anni ha riempito quaderni su quaderni con i suoi graffiti. Recentemente ha raccolto in un video (dal titolo *La scatola nera dell'analista*) alcuni disegni rappresentativi del suo operare. Aprendo la scatola nera dell'analista davanti ai nostri occhi sfilano divinità africane, il casco del paziente poggiato per terra, spazi conclusi e spazi siderali... Albrigo testimonia da analista che il campo analitico

non è solo parole ma anche immagini; ci mostra che non sempre le parole svelano, illuminano, ma possono anche coprire, celare. C'è anche il silenzio in analisi, vi è anche, letteralmente, dell'indicibile e la vita è fatta anche dell'indicibile della gioia e del dolore. Ma Albrigo non disegna solo l'indicibile, ma anche ciò che affianca, contorna, precede e rende possibile il dicibile (dall'articolo di Domenico Chianese *L'enigma della visibilità*).

Abbiamo preferito riportare queste letterali parole perché pensiamo che ben sintetizzano non solo lo spirito di questo numero della rivista ma che ispirano anche i successivi, che ben rappresentano la sensazione emozionale che abbiamo provato nella lettura di questo primo numero.

Ci siamo trovati di fronte, infatti, ad immagini, parole, sensazioni, significanti e significati che più che fornirci un pensiero predefinito, ci hanno spinto a creare un pensiero che attraversasse longitudinalmente il nostro lavoro quotidiano di analisti e ci permettesse di leggere, capire, pensare il nostro lavoro e i nostri pazienti in maniera nuova e creativa, osservando dall'alto ciò che si muove nella stanza d'analisi con i nostri pazienti. Il caso clinico riportato da Carlo Riggi ci permetteva di riportarci, allora, alla rappresentazione, a partire dalle immagini, della relazione transfert – controtransfert con i nostri pazienti.

Ma l'aspetto più intrigante di questo numero è relativo allo spazio dato non solo alla clinica psicoanalitica, ma a quelle discipline non strettamente legate alla clinica, che pure tanto danno alla psicoanalisi e alla stessa clinica. Paolo Vinci, filosofo, con il suo articolo *Creatività ed esperienza in Heidegger* evidenzia come il registro ontologico della filosofia heideggeriana non deve impedirci di cogliere come la creatività in realtà parli di noi, venga a dirci qualcosa di essenziale sull'animo umano, sul nostro essere nel mondo. Heidegger collega la creatività a quell'ascolto dell'essere, che noi psicoanalisti ben conosciamo. Vinci sottolinea come:

La filosofia heideggeriana si propone di indicare la direzione di un'originaria creatività esistenziale, che risulta nascosta nel nostro immediato essere-nel-mondo, ma che è già presente, in quanto coincide con il nostro esserci stesso. La conquista dell'autenticità va

intesa allora come un'autoliberazione, come la rottura con le modalità consuete del nostro pensare, parlare e agire, come il risveglio del fondamento creativo del nostro esistere.

Ci sembra, a questo punto, che l'interdisciplinarietà evocata dalla rivista sia qualcosa di più di un'impostazione editoriale, ma l'espressione del legame profondo intrinseco tra filosofia, arte e psicoanalisi. Come ci ricorda Enza Laurora nel suo lavoro, creatività e processo psicoterapeutico sono connessi tanto da coincidere. L'autrice non si riferisce solo all'ausilio creativo come strumento di rappresentazione e simbolizzazione, ma alla possibilità di attualizzazione di "forme viventi" di relazione nello spazio interpersonale. Esse prendono avvio a partire dal transfert sviluppato nella relazione analitica, accadono spesso in campi intersoggettivi fuori della stanza di analisi e creano sviluppi elaborativi attraverso il reperimento di quegli elementi sensoriali ed emozionali che consentono al soggetto delle sintesi psichiche altrimenti non realizzabili.

Non poteva mancare in questo numero il riferimento diretto alle due forme d'arte che hanno da sempre affascinato il mondo psi, il cinema e la pittura. Paola Golinelli affronta il rapporto tra lutto e creazione artistica attraverso l'analisi del film – documentario *My architect* di Nathaniel Kahn. Non è solo un lavoro sul lutto, ma un lavoro sulla spinta inesauribile e multiforme dell'affetto in cerca di rappresentazione.

Il lavoro del lutto, l'attività di simbolizzazione e la nascita della capacità rappresentativa sono connesse e intrecciate nelle più elementari forme di creatività come in quelle artisticamente più alte e complesse, come strumenti psichici che si attivano per imparare a tollerare l'assenza o la perdita dell'oggetto. Quando e dove è possibile recuperare una rappresentazione capace di sopravvivere all'assenza dell'oggetto perduto, là nasce uno spazio psichico potenzialmente creativo, che può essere rivitalizzato e reso fertile (Racalbutto 2001, citato da Golinelli).

Gli autoritratti di Helene Sofia Schjerfbeck, che ispirano l'articolo di Rosita Lappi, evidenziano come il ritratto umano si colloca all'origine del lungo percorso dell'arte e accompagna la vicenda umana come un documento via

via cangiante e penetrante nel suo farsi specchio e riflesso della sua evoluzione. La pratica dell'autoritratto rivela una qualità narrativa spesso più incisiva e inconsapevole della narrazione verbale; scava nel mistero e nella sacralità dell'uomo e porta a limiti sempre nuovi l'essenza stessa della creazione, sviluppando linguaggi estetici e comunicando significati illuminanti.

L'articolo di Aurora Gentile *Fratelli e sorelle* chiude la sezione «articoli» della rivista. Ma questo numero si caratterizza, invero, per la sua ricchezza. Nella sezione «Istituzioni», che raccoglie contributi del lavoro psicoanalitico nel campo istituzionale, l'interessante articolo di Silvana Valle. *Portici inattuali: brevi percorsi terapeutici in un servizio per adolescenti*, raccoglie descrivendola e elaborandola, l'esperienza istituzionale in un ambito particolare come quello adolescenziale. I progetti locali per l'adolescenza, meteore di breve durata nel panorama assistenziale, offrono principalmente un ascolto educativo talvolta coniugato alla possibilità di un ascolto psicoterapeutico, spesso lontano da una articolata progettualità. L'autrice ci mostra come sia possibile l'articolazione di un setting di tipo analitico con la rigidità di un assetto istituzionale totalizzante e paralizzante.

La sezione Scorci è dedicata a brevi lavori centrati prevalentemente su di un caso clinico, in cui viene dato spazio ai contributi brevi di analisti e da quelli provenienti dagli allievi della società. Ci pare, questa, un'iniziativa particolarmente apprezzabile e di fondamentale rilievo. In un'epoca in cui la psicoanalisi è messa continuamente in discussione come metodologia di lavoro nella cura, il problema della trasmissibilità del sapere psicoanalitico è necessariamente collegato al futuro della psicoanalisi stessa. Senza l'attenzione per la nuova generazione di analisti non esiste futuro e l'investimento sui giovani appare non solo necessario, ma sicuramente pagante nel breve e lungo termine. Il lavoro di Anna Carla Aufiero ci introduce alla creatività del lavoro con i pazienti psicotici. L'autrice indirettamente sottolinea come lo spazio creativo possa costituire uno strumento di rappresentazione che, anche se spesso nei pazienti psicotici non arriva a strutturare una capacità di simbolizzazione, riesca a costi-

tuire la cornice in cui l'articolazione tra parti non psicotiche e parti psicotiche possa dar vita ad una rappresentazione più adeguata della realtà e a nuovi rapporti tra mondo esterno e mondo interno, un po' come la cornice di un quadro su cui sia possibile scrivere una nuova storia. La relazione analitica struttura i pennelli con cui le parole – i colori – scorrono su di una tela. È sostanzialmente il tema sviluppato anche dall'articolo di Roberta Russo che, non a caso, utilizza il riferimento alle immagini di Escher in relazione alla nascita delle immagini interne e al loro riaffiorare nelle relazione terapeutica.

I colori di cui parla la Amorfini nel suo breve lavoro sono le emozioni senza le quali non c'è rappresentazione e quindi pensiero. I collegamenti con Winnicott e Gaddini rendono conto della cornice teorica su cui viene modellato il lavoro in seduta.

L'ampio spazio dedicato alle recensioni dei libri testimonia non solo l'interesse della rivista per il lavoro dei colleghi, ma specialmente la volontà chiara di muoversi su di un livello interdisciplinare e di apertura verso le altre teorie, alla ricerca di un arricchimento che rappresenti il muro maestro della valorizzazione degli scambi e dei confronti che devono essere alla base di un lavoro di ricerca e di studio.

Quello che ci preme rilevare e che emerge dalla lettura di questo numero è, infatti, la modalità con cui viene messa in risalto l'unicità del lavoro nella stanza d'analisi e l'inesauribile potenzialità creativa che fanno della psicoanalisi a più di cento anni dalla sua nascita, una cultura, una filosofia, una terapia e, non ultima, una possibilità di lettura e di interpretazione della società, della civiltà e del suo disagio.

Barbara Massimilla

Gli autori

Mario Ajazzi Mancini

Psicanalista a Firenze, dove svolge attività clinica e didattica, in qualità di docente di epistemologia presso la Scuola di Psicoterapia Comparata. Si occupa di scrittura, teoria e pratica della traduzione, con particolare riguardo all'opera di Freud ed alla poesia di lingua tedesca. Ha curato l'antologia *Allegorie della critica. Strategie della decostruzione nella critica americana* (Liguori), *Il verbario dell'uomo dei lupi* di Nicolas Abraham e Maria Torok (Liguori), l'edizione bilingue dei casi clinici del *Piccolo Hans* e dell'*Uomo dei lupi* (Feltrinelli), e *I Sonetti a Orfeo* di Rainer Maria Rilke (Newton Compton). È autore dei volumi *Tra Jung e Freud. Psicoanalisi letteratura e fantasia* (Le Lettere) e *A nord del futuro. Scritture interno a Paul Celan* (Climamen), nonché di vari saggi ed articoli su riviste specializzate. Dal 2000 ha dato vita ad un laboratorio di ricerca intorno alla esperienza della poesia – *Afanisi. Nei pressi del soggetto*.

Daniela Bonelli Bassano

Psicologa analista. Laureata in Letteratura Inglese e in Psicologia, è membro ordinario del L.A.I., Laboratorio Analitico delle Immagini. È stata coordinatrice dell'attività

psico-educativa del Villaggio della Madre e del Fanciullo di Milano. Ha svolto attività editoriale. Ha contribuito alla realizzazione del film documentario di Werner Weick, *Il mistero Maria Maddalena*.

Si interessa ai dispositivi terapeutici di altre culture, collaborando fra l'altro a una ricerca sulla transe terapeutica degli Gnawa in Marocco.

Vive e lavora privatamente a Milano e a Sant'Ermo, in Toscana.

Eugenio Borgna

Libero docente in Clinica delle malattie nervose e mentali presso l'Università di Milano è responsabile del Servizio di Psichiatria dell'Ospedale Maggiore di Novara. Autore di numerosi saggi tra cui *L'arcipelago delle emozioni* e *Malinconia*, alterna una produzione più tecnica, rivolta ai colleghi psichiatri a libri più divulgativi dove analizza emozioni e sentimenti che possono essere segni di disagio e psicosi. Borgna contesta l'interpretazione naturalistica oggi in voga delle malattie mentali, che ricerca le cause della psicosi nel malfunzionamento dei centri cerebrali e le sue cure nei farmaci e nell'elettroshock. Egli, pur dichiarando indispensabile l'ausilio dei farmaci nel caso di psicosi, difende la necessità di porsi in relazione con il paziente e di penetrarne il mondo. Il talento di Borgna consiste appunto nella capacità di penetrare il mondo psicotico, tanto nel rapporto con i pazienti dell'Ospedale Maggiore di Novara, quanto sulla pagina scritta, dove con l'ausilio delle storie dei suoi malati e dei testi letterari di famosi psicotici come Antonin Artaud e Gerard de Nerval, riesce a dare voce all'urlo silenzioso di questa patologia.

Dario Borso

Dario Borso insegna Storia della Filosofia all'Università degli Studi di Milano. Allievo di Mario Dal Pra (di cui ha recentemente curato gli inediti *La guerra partigiana in Italia* e *Il pensiero filosofico di Marx*), ha contribuito tra l'altro alla diffusione in Italia del pensiero di Kierkegaard, è anche traduttore di Rilke, e per Einaudi delle poesie di Paul Celan.

Giuditta Ceragioli

Nata a Madison, Wisconsin (USA), laureata in Filosofia Teoretica e in Psicologia, vive e lavora a Milano. Psicoterapeuta, analista di formazione junghiana, specializzata in Sand Play Therapy, è membro dell'Associazione Sandor Ferenczi e del CEPEI – Centro di Psicoanalisi Evolutiva Intersoggettiva. Oltre che come libera professionista, opera da anni come psicologa, consulente psicopedagogica e formatrice nell'ambito dei servizi sociali e della scuola statale, e con gruppi di ricerca sulla funzione genitoriale e sulle tematiche di genere. Su questi temi stata docente e relatrice in numerosi convegni e ha collaborato alla rivista *Flair* e all'insero *Salute* del *Corriere della Sera*.

Cristiana Cimino

Psichiatra e psicoanalista membro della Società Psicoanalitica Italiana (organo dell'IPA) e dell'Istituto di Studi Avanzati in Psicoanalisi. Co-direttore (con Sergio Benvenuto) del *Journal of European Psychoanalysis*. Tra i suoi lavori: «La psicosi e il continuo», *Rivista Italiana di Psicoanalisi*, 1, 2003; «Il vuoto necessario», *Rivista Italiana di Psicoanalisi*, 1, 2005; con Antonello Correale, «Projective Identification and Consciousness Alteration: a bridge between psychoanalysis and neuroscience?», *International Journal of Psychoanalysis*, 89, 2005; «La costruzione del feticcio come fallimento nell'addomesticamento del Reale», in *Perversione, perversioni e perversi*, Ed. Franco Scalone, Borla, 2009; «Fronteggiare l'estremo. Per un'etica della nuda vita», *Rivista Italiana di Psicoanalisi*, 1, 2011.

Maria Teresa Colonna

Laureata in Medicina, Redattrice della Rivista di Psicologia Analitica, membro dell'International Association for Analytical Psychology (IAAP) e dell'Associazione Italiana Psicologia Analitica (AIPA) per la quale svolge attività didattica. Fa parte inoltre del Consiglio Direttivo dell'Associazione «Archivio per la memoria e la scrittura delle donne» presso l'Archivio di Stato di Firenze. È autrice di vari saggi e volumi incentra-

ti sul femminile e sul mondo immaginale. Vive e lavora a Firenze dove è professore associato di Psicologia Dinamica presso l'Università.

Maurizio Franco

Medico psichiatra di formazione analitica. Lavora come responsabile della Comunità Protetta «Arimo» a Meda (Azienda Ospedaliera di Desio- Vimercate).

Angelo Guarnieri

Angelo Guarnieri è nato nel 1951 a Castelbuono in Sicilia. Nel 1966 è emigrato con la sua famiglia in Liguria, che da quel momento è diventata l'altra metà della sua terra. Si è laureato in Medicina a Genova e si è specializzato in Psichiatria e Neurofisiopatologia. Dal 1979 ha lavorato come Psichiatra nei Servizi Pubblici per la Salute Mentale della Provincia di Genova. Ha pubblicato *Nel tempo del privato – Diario in forma di poesie e inversi frammenti 1997-1999*, Carogio Editore, Arenzano, 2000; *Nel tempo dell'inganno – Dopo l'11 settembre 11 poesie*, Le Mani, Recco, 2002; *Dintorni (Sicilia, luglio-agosto 2009)*, Le Mani, Recco, 2009. Ha curato la raccolta di poesie di Alda Merini *Dopo tutto anche tu*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova, 2003.

Nicole Janigro

Nata a Zagreb (Croazia), vive e lavora a Milano. Psicoterapeuta, analista di formazione junghiana, fa parte del Laboratorio analitico delle immagini (LAI), insegna a Philo, Scuola superiore di pratiche filosofiche, è direttore editoriale della rivista on line *Frenis zero*, è autrice di *Il terzo gemello*, con la collaborazione di Luca Ghirardosi, Antigone, Torino, 2010.

Ha svolto attività giornalistica ed editoriale, è autrice di *L'esplosione delle nazioni*, Feltrinelli 1993,1999; ha curato il *Dizionario di un paese che scompare. Narrativa dalla ex Jugoslavia*, Manifestolibri, 1994; *La guerra moderna come malattia della civiltà*, Bruno Mondadori, Milano, 2002; *Casablanca serba. Racconti da Belgrado*, Feltrinelli, Milano, 2003.

Giuseppe Leo

Vive a Lecce, è Dirigente Medico Psichiatra presso il Dipartimento di Salute Mentale dell'ASL Lecce. Di formazione psicoterapeutica psicoanalitica, attualmente si occupa di psicoterapia dinamica breve individuale, con particolare interesse per la psicopatologia dell'adolescenza, e di gruppo (orientamento psicoanalitico), in particolare rivolta a pazienti schizofrenici in età giovanile. È fondatore e direttore della rivista di psicoanalisi applicata *Frenis zero* (www.freniszero.tk). Tra i suoi libri un libro di narrativa *Vite soffiate. I vinti della psicoanalisi*, Ed. Frenis Zero, 2008; e in qualità di curatore: *La psicoanalisi. Intrecci paesaggi confini*, Schena Editore, 2005; *La psicoanalisi e i suoi confini*, Astrolabio-Ubaldini Editore, 2009; *Id-entità mediterranee. Psicoanalisi e luoghi della memoria*, Ed. Frenis Zero, 2010; ed infine ha curato *Psicologia dell'antisemitismo* di Imre Hermann, Ed. Frenis Zero, 2011.

Romano Màdera

È professore ordinario di Filosofia Morale e di Pratiche Filosofiche presso l'Università degli Studi di Milano Bicocca. In passato ha insegnato all'Università della Calabria e all'Università Cà Foscari di Venezia. Fa parte delle associazioni di Psicologia Analitica AIPA e IAAP, del Laboratorio Analitico delle Immagini (LAI, Associazione per lo studio del Gioco della Sabbia nella pratica analitica) e della redazione della Rivista di Psicologia Analitica. Insieme a L.V. Tarca ha fondato i Seminari Aperti di Pratiche Filosofiche di Venezia e di Milano e la Scuola Superiore di Pratiche Filosofiche «Philo». Ha chiamato la sua proposta nel campo della ricerca e della cura del senso «analisi biografica a orientamento filosofico» formando la società degli analisti filosofi (SABOF). Tra le sue pubblicazioni: *Identità e feticismo*, Miozzi, 1977; *Dio il Mondo*, Coliseum, 1989; *L'alchimia ribelle*, Palomar, Milano, 1997; *C.G. Jung. Biografia e teoria*, Mondadori, Milano, 1988; *L'animale visionario*, Il Saggiatore, 1999; *La filosofia come stile di vita*, (con L.V. Tarca), Mondadori, 2003; *Il nudo piacere di vivere*, Mondadori, 2006.

Angelo Malinconico

È Psichiatra, Criminologo e Psicologo Analista, membro didatta dell'AIPA e membro ordinario dell'IAAP. Membro ordinario del LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini). Past-president dell'AIRSaM (Associazione Italiana Residenze per la Salute Mentale). Direttore di un Centro di Salute Mentale. Professore incaricato di materie psichiatriche e psicologiche presso le Università Cattolica e Statale del Molise. È didatta presso le Scuole di Psicoterapia Esistenziale «Gaetano Benedetti» di Perugia-Assisi e Atanor dell'Aquila. Formatore di operatori della salute mentale in varie regioni italiane; supervisore di un DSM marchigiano da numerosi anni.

Autore di oltre 100 lavori scientifici. Curatore e co-autore, con Franco Castellana, di *Giochi antichi parole nuove*, 2002, Vivarium Editore, Milano. Co-autore, con Maurizio Peciccia (e la partecipazione di altri ricercatori) di *Al di là della parola: vie nuove per la terapia analitica delle psicosi*, 2006, Ed. Magi, Roma. Curatore di due numeri della RPA: *Cure Analitiche e Psicosi e Jung nei Servizi di Salute Mentale* (con Stefano Carrara). Curatore e co-autore di *Psicosi e Psiconauti, polifonia per Ofelia*, 2010, Ed. Magi, Roma. In press: *Il sogno in analisi e i suoi palcoscenici: drammatizzazioni, gioco e figurazioni* (a cura di), Ed. Magi, Roma; e *Pauli e Jung*, con Silvano Tagliagambe, Cortina Editore, Milano.

Sandro Manfroni

Vive e lavora a Roma. È laureato in Medicina e Chirurgia e specialista in Neurologia. Dirigente Medico nell'U.O. di Neuropsicologia clinica e titolare dell'ambulatorio di Psichiatria dell'Ospedale S. Giovanni Battista del Sovrano Militare Ordine di Malta. Docente incaricato di Psichiatria nel corso di laurea in Scienze infermieristiche presso l'Università di Tor Vergata e consulente neuropsichiatra presso il Tribunale di Roma. Ha pubblicato numerosi articoli di neuropsicologia e psichiatria su riviste specializzate nazionali. Sulla Rivista *Studi Junghiani* ha pubblicato i seguenti articoli: «La donna-anima in un personaggio di Honoré de Balzac», vol. 10, n. 2, 2004 e «Anima e Morte. Lettura, secondo la prospettiva della psicologia analitica

del racconto Klara Milic di Ivan S. Turgenev», vol. 15, n. 1, 2009. È autore dei volumi: *La Mano. Il gesto come origine del significato*, Ed. Cuzzolin, 1998; *I mille volti di Ulisse*, Ed. Cuzzolin, 2004; e *Le mani raccontano. Un viaggio tra le pagine dei grandi scrittori*, Ed. Liguria.

Paolo Mantegazza

Laureato in Filosofia con indirizzo in Filosofia morale. Docente di Filosofia e Storia nei Licei, ha insegnato in numerosi corsi per adulti. Ha collaborato con il quotidiano l'Unità e il settimanale Left. Si interessa, in particolare, del legame tra Filosofia antica e Psicologie del profondo. Ha frequentato «Philo», Scuola Superiore di Pratiche Filosofiche.

Federica Mazzeo

Laureata in Psicologia presso l'Università La Sapienza di Roma, specializzata in psicoterapia presso l'AIPA (Associazione Italiana Psicologia Analitica). Dopo aver lavorato nel settore delle dipendenze da sostanze, ha iniziato ad affiancare il suo lavoro privato con progetti rivolti a pazienti con patologie psichiatriche severe, presso la Asl Roma E e in collaborazione con l'Associazione «Infiniti Angoli» di Roma dove ha approfondito la conoscenza dell'intervento clinico multifamiliare, secondo il modello argentino di J. Badaracco. Attualmente lavora come libera professionista, oltre ad essere Responsabile dell'Area Promozione, Sviluppo e Tutela della Professione dell'Ordine degli Psicologi del Lazio. Da sempre si interessa del linguaggio artistico nelle sue varie declinazioni, dalla poesia, alla pittura, al teatro. In corso di pubblicazione presso la Giovane Holden Edizioni la sua prima silloge di poesia, *L'opera al rosso*.

Karin Michaelis

Nata nel 1872 in un piccolo paesino della Danimarca, giornalista e scrittrice pubblicò nel 1910 *L'età pericolosa* che all'epoca suscitò notevole scalpore per l'argomento trattato; dal '29 al '39 creò il personaggio di Bibi. Annoverato tra i classici per ragazzi a livello internazionale *Bibi* è vista

ancora adesso come prototipo di ragazzina indipendente. La Michaelis si inserì da protagonista, nelle vicende politiche e artistiche del suo paese. Divenne infatti conferenziera, giornalista, attivista umanitaria, ma soprattutto trasformò dal '30 la sua casa di Thuro in un rifugio per artisti e no, perseguitati dal nazismo: personalità come Bertolt Brecht, Rilke, Einstein, Walter Benjamin, Kokoschka, Martin Bloch, Il'ja Ehren'burg. Solo un caso (si era recata a trovare la sorella in America) la salvò nel '39 dall'arresto, ma la bloccò anche a New York senza denaro e senza appoggi. Quando, finita la guerra, poté tornare in Danimarca, in Europa era stata completamente dimenticata e morì sola, in miseria.

Raffaella Morelli

Nata a Milano il 12-06-72 membro associato della società psicoanalitica italiana (SPI) e dell'International Psychoanalytical Association.

Clementina Pavoni

Vive e lavora a Milano come psicologa analista. È membro ordinario con funzione di training dell'Aipa. Con Silvia Lagorio ha pubblicato *Il cocomero rubato*, Il Saggiatore, Milano, 2001. Ha fatto parte del comitato di redazione di *Studi Junghiani*.

Michelantonio Lo Russo

È ricercatore di filosofia morale presso l'università di Milano-Bicocca. Oltre a saggi su riviste e volumi collettanei, è autore delle seguenti monografie: *I corpi e le istituzioni. Studio su Gehlen*, Palomar, 1996; *L'avventura del rischio*, Rubettino, 2002; *Parole come pietre. La comunicazione del rischio*, Baskerville, 2004; *Trasfigurazioni quotidiane. Elogio dell'esercizio*, Ed. Riuniti, 2007. Una monografia dedicata a Otto Gross è in via di pubblicazione.

Lella Ravasi

Analista junghiana, membro A.R.P.A. e I.A.A.P. Autrice di numerosi testi clinici, tra cui *Di madre in figlia*, uscito nel 2010 nella nuova edizione, *La lunga attesa dell'angelo*, *Come il destino*, *Sogni senza sbarre*, per l'editore Cortina;

e di testi di narrativa clinica *Gli occhi d'oro* e *L'inconscio creatore* sul cinema, per l'editore Moretti e Vitali. Membro della Rivista di psicologia analitica. Svolge prevalentemente attività clinica. Vive e lavora a Milano.

Tatjana Rosenthal

Di famiglia ebrea nasce a San Pietroburgo nel 1885. Partecipa alla rivoluzione russa nel 1905. Studia medicina a Zurigo ed entra in analisi con Jung nel 1906. Partecipa alle riunioni della Società Psicoanalitica di Vienna, di cui è membro nel 1911. Dopo lo scoppio della prima guerra mondiale torna a San Pietroburgo, dove lavora; si occupa soprattutto di psicoanalisi infantile fino a quando le è possibile; nel 1920 è direttore della Clinica neuropsichiatrica infantile a Mosca. Nel 1920 pubblica *Sofferenza e creazione in Dostoevskij*. Nel 1921 a San Pietroburgo si uccide, a 36 anni.

Luigi Vero Tarca

È nato a Sondrio nel 1947. È professore ordinario di Filosofia teoretica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Allievo di Emanuele Severino, ha sviluppato una originale proposta filosofica complessiva basata sulla distinzione tra la differenza in quanto tale e la differenziazione. Promuove da anni attività legate alle pratiche filosofiche. Fa parte del corpo docente di Philo (Scuola superiore di pratiche filosofiche, attiva a Milano) e del Master universitario in Consulenza filosofica, presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Tra le sue opere ricordiamo: *Differenza e negazione. Per una filosofia positiva*, La Città del Sole, Napoli, 2001; *La filosofia come stile di vita. Introduzione alle pratiche filosofiche*, Bruno Mondadori, Milano, 2003 (scritto con Romano Màdera); *Quattro variazioni sul tema negativo/positivo. Saggio di composizione filosofica*, Ensemble '900, Treviso, 2006; «Raimon Panikkar and Western Rationality», in Kala Acharya, Milena Carrara Pavan, William Parker *Fullness of Life*, (a cura di), Somaiya Publications Pvt.Ltd, Mumbai-New Delhi, 2010; «Spazio della ragione e orizzonte del sé», in A. Pavan, E. Magno *Antropogenesi. Ricerche sul-*

l'origine e lo sviluppo del fenomeno umano, (a cura di), Il Mulino, Bologna, 2010, pp. 515-531; «Tortura, dolore e potere. Per una lettura orwelliana del tempo presente», in L. Zagato e S. Pinton, *La tortura nel nuovo millennio. La reazione del diritto*, CEDAM, Milano, 2010; «Esercizi filosofici per dare "verità" alle relazioni tra esseri umani», in G. Goisis, M. Ivaldo, G. Mura *Metafisica, Persona, Cristianesimo. Scritti in onore di Vittorio Possenti*, (a cura di), Armando Editore, Roma, 2010; Logos e Krato. «Il potere del linguaggio tra senso e verità», in R. Dreon, G. L. Paltrinieri, L. Perissinotto *Nelle parole del mondo. Scritti in onore di Mario Ruggenini*, (a cura di), Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2011.



rivista di psicologia analitica nuova serie 2011

Editore Gruppo di Psicologia Analitica

(C.F.: 96333460580)

Direzione e Sede legale

Via dei Giordani, 18 - 00199 Roma

Redazione

Via Sannio, 44 - 00183 Roma e-mail: redazione@rivistapsicologianalitica.it

Sito internet e Archivio informatico

www.rivistapsicologianalitica.it

www.apollo747.altervista.org

La *Rivista di Psicologia Analitica* viene pubblicata semestralmente in primavera e in autunno, si collabora solo per invito. Gli articoli possono essere inviati al *Direttore Responsabile* Paolo Aite presso la Sede Legale sopra indicata. La corrispondenza può essere indirizzata al recapito della *Redazione*. *L'Associazione culturale Gruppo di Psicologia Analitica, che cura ed edita la rivista, organizza annualmente eventi culturali collegati alle tematiche pubblicate in ciascun numero, aperti agli psicoanalisti e ad un pubblico proveniente da altre aree del sapere scientifico (per informazioni consultare il sito internet).*

La Rivista può essere acquistata o richiesta in abbonamento tramite le seguenti modalità:

Pagamento anticipato con versamento su c/c al momento dell'ordine o del rinnovo, sul:

- 1) c/c Banco Posta n. 94717006 intestato all'Associazione Gruppo di Psicologia Analitica.
- 2) Bonifico Bancario presso Banca Carige, IBAN: IT54G061750504500000159880.

NEL CASO DI BONIFICO BANCARIO È INDISPENSABILE INVIARE UNA MAIL ALLA REDAZIONE CON ESTREMI DEL PAGAMENTO E INDIRIZZO POSTALE A CUI SPEDIRE LA RIVISTA, LA REDAZIONE DECLINA OGNI RESPONSABILITÀ DI MANCATO RECAPITO SE NON VERRÀ ESEGUITA DALL'UTENTE TALE PROCEDURA.

Nel prossimo futuro sarà possibile sottoscrivere l'abbonamento on line sul sito.

Le tariffe per il 2011 sono le seguenti :

- Abbonamento annuo individuale, €36,00 (biennale € 65,00)
- Abbonamento annuo per Enti e Biblioteche, €40,00 (biennale €80,00)
- Due volumi arretrati della nuova serie €45,00
- Singolo abbonamento annuo a tariffa speciale €29,00 (scontato per Agenzie e Librerie in Italia)
- Abbonamento annuale dall'estero €80,00
- L'ACQUISTO DI UN SINGOLO VOLUME €20,00

I *numeri arretrati* pubblicati dal 1970 e quelli della Nuova Serie (dal n. 53 del 1996) possono essere richiesti presso la Redazione del Gruppo di Psicologia Analitica – via Sannio n. 44 – 00183 Roma.

Finito di stampare

Nel mese di giugno 2011

Dallo Stabilimento Tipolitografico UGO QUINTILY S.p.A.

Via E. Ortolani, 149/151 Acilia (Rm) – Italia



ISSN 0392-9787



9 770392 978003

"Conoscere la profondità della mente significa conoscere le sue immagini, leggere le immagini, ascoltare le storie con un'attenzione poetica, che colga in un singolo atto intuitivo le due nature degli eventi psichici, quella terapeutica e quella estetica. Le immagini evocano, infatti, l'artista che è nel terapeuta e il terapeuta che è nell'artista. Nell'atto di cogliere l'immagine, la coscienza poetica e quella terapeutica si fondono in un unico punto focale: l'interesse appassionato per l'immagine. Tutti siamo pazienti dell'immaginazione."

James Hillman da "Le storie che curano"

"La vita umana, o meglio la vita in generale, è poesia. Senza esserne consapevoli noi la viviamo, giorno dopo giorno, pezzetto dopo pezzetto, ma nella sua intangibile interezza, essa ci vive e poeta in noi. Nella controtraslazione dell'analista nei confronti dell'analizzato c'è una sorprendente analogia con il rapporto tra il poeta e le sue creazioni. E' quel grado di oggettività, di neutralità, sia pure in una dedizione senza riserve, che riposa totalmente - sotterranea e inconsapevole - sull'uguaglianza ultima degli esseri umani."

*Lou Andreas Salomé da
"Il mio ringraziamento a Freud"*

€ 20,00

Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in abbonamento
postale - D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n.46)
art. 1, comma 1, Roma/Aut. N 56/2007"