

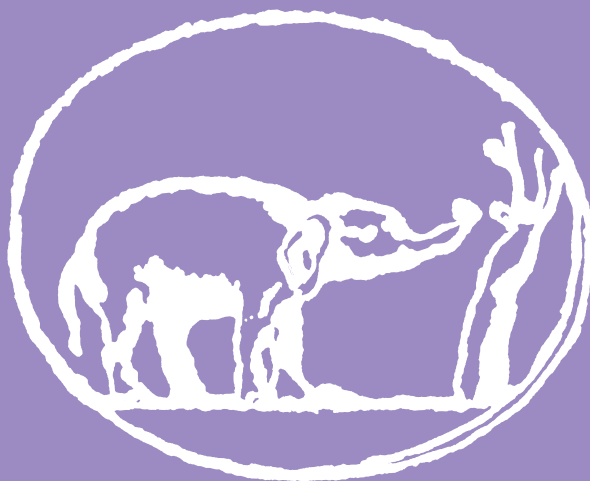
Paolo Aite
Rossella Andreoli
Andrée Bella
Eugenio Borgna
Elena Caramazza
Monica Ceccarelli
Susanna Chiesa
Eva Ferri
Roberto Finelli
Susanna Fresko
Pina Galeazzi
Luca Ghirardosi
Nicole Janigro
Silvia Lagorio
Romano Màdera
Chiara Mirabelli
Ivan Paterlini
Clementina Pavoni
Francesca Pizzuti
Lella Ravasi
Stefania Salvadori
Anna Maria Sassone
Iolanda Stocchi

a cura di

Pina Galeazzi
Clementina Pavoni

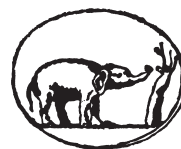
Scripta volant

Scrittura clinica creatività



casa editrice
astrolabio

rivista di psicologia analitica
nuova serie



rivista
di psicologia
analitica
Nuova serie n. 45
Volume 97/2018

casa editrice astrolabio

Rivista di Psicologia Analitica

nuova serie

A cura di
Pina Galeazzi
Clementina Pavoni

Paolo Aite
Rossella Andreoli
Andrée Bella
Eugenio Borgna
Elena Caramazza
Monica Ceccarelli
Susanna Chiesa
Eva Ferri
Roberto Finelli
Susanna Fresko
Pina Galeazzi
Luca Ghirardosi
Nicole Janigro
Silvia Lagorio
Romano Màdera
Chiara Mirabelli
Ivan Paterlini
Clementina Pavoni
Francesca Pizzuti
Lella Ravasi
Stefania Salvadori
Anna Maria Sassone
Iolanda Stocchi



Scripta volant

scrittura clinica creatività

Redazione

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

Direzione

Paolo Aite (Responsabile)
Stefano Carta
Angelo Malinconico
Barbara Massimilla

Segreteria di redazione

Roberta Canton

Roberta Di Maio
Gilda Malinconico
Alessandro Mancinella
Giovanna Sappracone
Alessandro Prezioso

Comitato Scientifico Internazionale

Eugenio Borgna (Novara), Ricardo Carretero Gramage (Palma di Maiorca),
Domenico Chianese (Roma), Christian Gaillard (Parigi), René Kaës (Lione),
Donald Kalshed (New York), Renos Papadopoulos (Londra),
Andrea Sabbadini (Londra).

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

©2018 Casa Editrice Astrolabio - Ubaldini Editore, Roma

redazione@rivistapsicologianalitica.it
www.rivistapsicologianalitica.it
https://www.facebook.com/rivistapsicologianalitica

N° iscrizione ROC: 16139

ISSN 0392-9787

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

Periodicità semestrale

INDICE

Scrivere	di Pina Galeazzi	>>	9
<i>Pagine brevi: I due servi</i>	di Susanna Fresko	>>	17
Caso clinico e frammenti di biografia analitica	di Romano Màdera	>>	21
La letteratura come cura: vita narrativa e psicoanalisi in dialogo	di Eva Ferri, Francesca Pizzuti	>>	31
<i>Pagine brevi: Cos'è scrittura analitica</i>	di Stefania Salvadori	>>	39
Il linguaggio della sabbia: fantasia all'opera nella ricerca e terapia analitica	di Paolo Aite	>>	45
La malinconia come matrice della poesia di Georg Trakl	di Eugenio Borgna	>>	51

<i>Pagine brevi: Arrancando verso Betlemme</i>	di Silvia Lagorio	>>	63
Il mondo in una stanza	di Rossella Andreoli, Monica Ceccarelli, Susanna Chiesa	>>	65
<i>Pagine brevi: Leggere tracce. La scrittura viva di Lou Andreas Salomé</i>	di Andrée Bella	>>	101
Clinica e scrittura	di Clementina Pavoni	>>	107
Conversazioni parallele. Ieri oggi domani	di Luca Ghirardosi, Nicole Janigro	>>	121
<i>Pagine brevi: La spirale di Jung</i>	di Elena Caramazza	>>	131
“L’opera” analitica nella creazione del mondo	di Ivan Paterlini	>>	135
Alcune note intorno a una scrittura: “l’opera” analitica nella creazione del mondo	di Chiara Mirabelli	>>	153
Disegnare la scrittura. “C’era, ancora, una volta”	di Iolanda Stocchi	>>	163
<i>Pagine brevi: Elvio Fachinelli, devoto alla psiche, devoto alla politica</i>	di Nicole Janigro	>>	177
È difficile parlare di sé	di Lella Ravasi	>>	181

Anniversari: Sui moti del '68: alcune note
di Roberto Finelli, Anna Maria Sassone
>> 185

Per Mimma Ciofani
di Pina Galeazzi
>> 191

recensioni

Eugenio Borgna,
Le passioni fragili.
Feltrinelli, Milano, 2017
Alessandro Prezioso >> 197

Adriana Bianchin,
Corpo e carattere. Il dramma del contatto a ripartire da Reich.
Mimesis, Milano-Udine, 2016
Giovanna Morelli >> 200

Maurizio Ferruccio Franco,
Cronache dal fondale: fare Anima e psichiatria in un servizio pubblico.
Moretti & Vitali, Bergamo, 2017
Maria Giovanna Venditti >> 202

Lella Ravasi Bellocchio,
Nonostante tutto: il dolore innocente.
Moretti & Vitali, Bergamo, 2017
Maria Giovanna Venditti >> 205

Benedetta Silj,
La pace non è un argomento. Gesti contemplativi per abbracciare la storia.
Ipoc, Milano, 2015
Laura Porta >> 208

gli autori >> 211

Scrivere

Pina Galeazzi

Scrivere è una salvezza.

Salva l'anima prigioniera, salva la persona che si sente inutile, salva il giorno che si vive e che mai si capisce a meno che non si scriva.

Scrivere è cercare di capire, è cercare di riprodurre l'irriproducibile, è sentire fino in fondo il sentimento che altrimenti rimarrebbe solo vago e soffocante.

Scrivere è anche benedire una vita che non è stata benedetta.

Clarice Lispector, *La scoperta del mondo*

Non è facile scrivere, per gli analisti. Infatti, molti non lo fanno.

La minoranza che si cimenta con la scrittura è chiamata a confrontarsi con un modello di comunicazione prefissato, spesso ripetitivo: breve – o lunga – introduzione teorica, esemplificazione clinica connessa al tema, conclusioni.

Un modello che, nella sua codificazione acquisita e nella sua artificiosità, sembra legittimare una forma di autorevolezza riconoscibile. Un modello rassicurante.

Molto spesso questo modello implica un duplice tradimento: dell'esperienza e delle parole. Ma forse, ancora prima, il tradimento di un potenziale uso della scrittura come strumento di ricerca, viva, e di scoperta anche di ciò che non ancora sappiamo e che spesso solo scrivendo comprendiamo.

C'è a volte una divergenza nel cuore della scrittura analitica: la vitalità, l'intensità, l'unicità degli incontri che ogni giorno accadono nei nostri studi a confronto con la difficoltà o la resistenza a rendere con la parola scritta proprio queste qualità.

Perché gli scritti analitici sono tanto spesso così noiosi? Cosa inibisce una espressione che permetta di nutrire di vita le nostre parole scritte?

Nonostante si sia consapevoli del rischio di operare una forzatura di senso, di cercare una quadratura impossibile, è forte la tentazione scrivendo di ridurre quanto resta insondabile e "aperto" nel lavoro analitico. La tentazione del lieto fine, del rassicurarsi con una compiutezza che sposi felicemente teoria e clinica prende il sopravvento. Come si può rendere nella scrittura l'intensità degli incontri e di ciò che ne nasce?

Scrivere del nostro lavoro non è mai facile: rendere l'impasto di emozioni, riflessioni, esperienze, gesti e parole concentrati nel tempo breve di una seduta o in quello più lungo del percorso condiviso richiede la capacità di attingere a un linguaggio che sia protettivo dell'intimità che si va creando e nel contempo capace di trasmettere l'intensità che ne deriva.

Scrivere è pericoloso: nel nostro lavoro in particolare. La delicatezza imposta dalla protezione della vicenda dell'altro, l'incertezza e il dubbio che accompagnano il nostro agire, la complessità e difficoltà di rendere quanto esula dalla parola (atmosfera, gesti, percezioni corporee), inducono spesso a una riduzione che impoverisce la scrittura. Con due rischi, antagonisti e simmetrici: o si è troppo "tecnici" e raggelati nella ricerca di una rassicurazione nel

grande abbraccio della teoria già strutturata o troppo vaghi ed evocativi, nebulosi e annaspanti, sull'orlo dell'indicibilità. Ma il rischio maggiore mi sembra quello che dalla parola scritta resti esclusa la relazione sempre sorprendente e vitale con l'inconscio e con il corpo. Che la scrittura, quindi, non riesca a «incorporare l'esperienza del vissuto», non giunga ad essere una scrittura che guardando «prevalentemente all'interno ... riscopre all'interno ogni forma di vita possibile, compresa quella del corpo, che del pensiero è la scaturigine originaria e fondamentale» (1).

1) Citazioni tratte dalla recensione di A. Asor Rosa del libro *Alfabeta d'origine* di Lea Melandri (Neri Pozza, 2017), apparsa su la Repubblica il 2 marzo 2018.

Analisi e scrittura non si incontrano soltanto là dove c'è un articolo o un libro da pubblicare, con l'esigenza quindi di fermare e condividere ciò che ci sta a cuore (e Ogden, in questo va ancora oltre. Arriva a dire: «io scrivo per scoprire ciò che penso»). Accenno solo brevemente ai tanti possibili incontri tra parola scritta e lavoro analitico.

Ci alleniamo a scrivere durante la formazione, resoconti clinici o commenti teorici, oltre ai lavori conclusivi. Questa attività credo andrebbe ulteriormente sviluppata, con una ricerca più precisa dell'efficacia comunicativa della parola scritta.

Inoltre molti di noi prendono appunti, durante o dopo le sedute. Anche questa è una questione controversa e su cui sarebbe interessante riflettere. Un mio caro amico e collega, ad esempio tiene "diari" aggiornati su ogni paziente, da 35 anni. Questa scrittura, a fine giornata, assomiglia a un esercizio meditativo e di decantazione, crea un deposito liberatorio, che lascia sedimentare, e uno spazio per la rêverie. C'è poi l'uso della scrittura di chi è in analisi: sogni, immagini attive, emozioni e riflessioni scaturite dal gioco della sabbia. Una giovane donna dopo ogni sabbia sviluppa la storia giocata con le mani in brevi racconti, sempre molto significativi e preziosi per il nostro lavoro. Più volte ho letto romanzi, sceneggiature, scritti di ogni tipo che i compagni di analisi mi hanno portato: un'integrazione stimolante e molto spesso una scoperta di aspetti creativi fecondi, capaci di intrecciarsi al nostro lavoro.

C'è anche una scrittura dell'analista per sé, un'occasione di ascolto interiore, una pratica tesa a sgombrare i canali, nella ricerca di una fluidità del proprio esistere, per poter accogliere l'altro.

Gli analisti leggono.

Penso che sia davvero importante che gli analisti leggano, oltre ai saggi e ai libri legati alla professione, anche libri di poesia e di narrativa. È un nutrimento attraverso la parola “Altra”, un allenamento a cercare la parola più vicina all’esperienza. Perché la poesia (ce lo ricorda bene Ogden) ci allena a riconoscere il suono di ogni singola parola. E ci allena ad un ascolto capace di accogliere il non ancora nato, il non ancora espresso, il non ancora conosciuto.

Ci allena a cogliere la nascita del nuovo.

Quando la parola, come nella poesia, apre al mondo e offre vastità o riporta l’oggetto vivo nella sua precisa piccolezza, presente, come per la prima volta al mondo, si realizza un respiro nuovo, si trova voce e si ritorna a guardarlo, il mondo, con altri occhi, ad ascoltarlo con altre orecchie. La poesia necessaria insegna la precisione della parola e la sua potenza di chiamare in vita, chiamare a vita, anche la morte. Ogni parola ha il suo peso leggero, la sua compattezza evocativa, la sua consistenza evanescente.

E dovremmo leggere romanzi per allenarci alla vita, in tutte le sue forme e tempi e luoghi, per imparare a giocare con le nostre presunzioni identitarie, le nostre roccaforti egoiche. Giocare, dice Marion Milner è «trovare il noto nell’ignoto». Io penso che sia vero anche il contrario, trovare l’ignoto nel noto, non dare mai scontato di sapere e di capire: imparare ogni volta a sentire. Per questo leggere romanzi è antidoto alla miopia intellettuale e sensoriale, è esercizio di vastità. A Neve Shalom Wath al Salam, villaggio di coesistenza tra ebrei e palestinesi, nella “scuola di pace” l’esercizio di avvicinamento al nemico inizia leggendo la letteratura dell’Altro (e così gli ebrei leggono letteratura palestinese e viceversa). Un grande allenamento. Anche per la scrittura.

Certo che le parole si logorano, sbiadiscono, si spengono. Certo che l’abuso di parola trova a volte sollievo solo nel silenzio e nel vuoto, di parole.

Trovare la parola viva, quella che fa sobbalzare e rallegra perché è proprio quella, giusta, nel preciso momento, anche nel dolore, è una grazia. Ma la grazia a volte scaturisce dall’esercitarsi: a tacere, a sgombrare, a lasciare che nasca, se nasce, una parola viva.

Di cosa hanno bisogno le parole scritte?

Di trovare la propria musica e il ritmo proprio, di pausa ampia e spazio di respiro, di cercare di essere fedeli nel trasmettere la precisione del sentire. E del pensare.

Hanno anche bisogno che chi scrive trovi la propria voce nei segni depositati su un foglio, la riconosca, a volte con stupore.

Le parole scritte chiedono cura speciale nel poter oscillare tra ordinario e sublime. Nascere e morire accade a tutti, è normalmente umano. Eppure per ognuno l'inizio e la fine sono le più potenti esperienze. Nascere e morire insegnano l'unicità e la tuttità di ognuno. Per questo, le parole possono giungere a semplicità e rimanere intense.

Noi che raccontiamo cosa accade nella stanza d'analisi abbiamo una responsabilità delicata, come tenendo tra le mani germogli, quando restituiamo al mondo almeno un po' di quello che incontriamo: le forme infinite del dolore, la fragilità della ricerca, le sorgenti della speranza, lo sfondo del non senso, l'affacciarsi della possibilità di creare il proprio essere al mondo.

Le parole sono una presenza, ancora prima di essere strumenti di comunicazione.

Ci sono autori, anche nell'ambito analitico, che sono per me ispiratori e istigatori positivi a una ricerca di scrittura viva. Piccolo elenco, totalmente soggettivo. Trovo respiro e fiducia nella parola leggendo Marion Milner, Yalom, Fachinelli, Lou Salomé, Bollas (i cui esperimenti letterari meriterebbero spazio più ampio di riflessione), Ogden, Pinkola Estés, Little, Eigen, Kalsched.

Ma forse per me l'esempio più intenso della capacità di trovare parole che esprimano le proprie esperienze in modo autentico, con un'aderenza forte tra scoperta e comunicazione, si collega proprio a Jung e a un suo breve, fondamentale testo: *La funzione trascendente* (2).

Mi ha sempre profondamente commosso il pensiero che mentre Jung stava vivendo intensamente e con piena e dolorosa dedizione il suo confronto con le immagini interne (che ritroviamo nel *Libro rosso*), contemporaneamente egli

2) C.G. Jung (1916/1957), «La funzione trascendente», in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1980, pp. 79-106.

cercasse di comprendere e quasi di scandire le fasi di quella sua esperienza, di ricavarne teoria e addirittura una sequenza dei passaggi utili a tutti, utili agli altri, per realizzare il confronto con l'inconscio. Vivere un'esperienza fino in fondo, tentare di comprenderla, di trovarne il senso e aprirla al mondo, scrivendo. Ecco, questa restituzione al mondo delle proprie scoperte, cercando una via praticabile anche per l'altro, mentre si sta facendo un'esperienza potente e perturbante, mi sembra un dono e un modello possibile.

Tutto l'ultimo libro di James Hillman, in dialogo con Sonu Shamdasani, (3) è percorso da una questione che lo assilla dall'inizio, che prende quasi la forma di un tormento, di una denuncia ricorrente: egli vuole dimostrare «l'enorme contrasto tra il linguaggio della psicopatologia e il modo in cui l'anima parla», nonché affermare «la necessità di trovare un altro linguaggio» (p. 83).

Ma come si può rendere con le parole la vitalità del flusso? L'esperienza interiore del trasformazione? Ricreare l'esperienza emotiva della seduta, come dice Bion, piuttosto che riprodurla? Sullo sfondo una questione ancor più basilare: che cosa permette a un individuo di vivere una vita più piena? E di trovare le parole per dirla?

Oltre all'invito a tornare agli studi letterari per comprendere la natura umana («sarebbe uno studio della vita attraverso la buona scrittura», p. 169), Hillman dà alcune indicazioni per la scrittura psicologica: dovremmo far percepire la persona in carne ed ossa, a differenza di ciò che accade con i casi clinici o nei manuali diagnostici; il linguaggio della psicologia dovrebbe comunicare emozioni e in particolare la bellezza dell'esperienza che viene descritta; il linguaggio dovrebbe essere aggettivale più che nominale, per permettere alle esperienze di riverberare ed echeggiare in chi legge. D'altra parte in queste sue ultime pagine Hillman ribadisce con forza che essere psicologo è vivere il mondo tramite l'anima, intendendo la psicologia come via e come pratica: «una via per vedere, una via per udire, una via per rispondere, una via per avvertire la presenza degli Dei nel mondo» (p.173).

3) J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento dei morti*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

4) D. Chianese, *Come le pietre e gli alberi*, Alpes, Roma, 2015.

Ho sempre pensato che la psicologia abbia luogo nella scrittura. Perciò una delle domande che mi ponevo in passato era: come si scrive la psicologia? Ebbene, va scritta in modo tale che tocchi l'anima, oppure non è psicologia. Deve avere la qualità commovente dell'esperienza, e ciò significa che deve contenere ogni genere di metafore, assurdità, cose che fanno parte della vita. Altrimenti si tratta di una descrizione accademica o scientifica, non è più psicologia (p. 177).

Anche Domenico Chianese, nel suo libro più recente (4), dedica alcune pagine alla riflessione sul linguaggio analitico, al senso di saturazione e di disagio di fronte a parole troppo spesso riduttive, svuotate di vitalità, chiuse nella ripetizione, distanti da «passioni, dolori, gioie delle vicende della vita che noi analisti abbiamo l'onore di ascoltare, percepire, sentire in analisi». Invita con passione ad avere cura del linguaggio «che si può usurare attraverso frasi gergali e cliché, prosciugando le parole del loro sangue: violenza inflitta al linguaggio, spesso in suo nome, in nome dello stesso linguaggio» (p. 83). E pone una questione cruciale, rispetto alla comunicazione, «come far parlare le immagini del sogno senza distruggerle?» (p. 49).

A questo tema: la relazione tra immagine e parola, credo sia importante dedicare una cura ancora più specifica e rispettosa e chi di noi utilizza il gioco della sabbia sa bene quanto sia delicata e difficile la restituzione in parole di ciò che accade intorno al gioco e nel gioco. La parola necessaria, il linguaggio che ne nasce, la passione che sostiene i nostri tentativi di dire l'indicibile: questa la fiducia che ci accompagna.

La scrittura analitica si colloca in un'ampia area intermedia tra ricerca euristica e conoscitiva e libertà creativa. Attraversa zone di confine. Si esprime per tentativi, certo. Oscillanti spesso tra un polo e l'altro.

Tentativi, proprio come quelli proposti da questo numero della Rivista di Psicologia Analitica, che si colloca in un'area di ricerca che viene da lontano: nel 1995 usciva per la rivista *Scritture analitiche*, a cura di Bianca Garufi, e più recente-

mente, nel 2011, *Clinica poetica*, a cura di Romano Màdera e Lella Ravasi.

Entrambi i numeri testimoniano della passione per la parola che ci accompagna, noi che siamo innanzitutto analisti, per la parola nei suoi tanti aspetti, nel rapporto con l'altro, nella solitudine della scrittura, per la parola nelle sue tante sonorità, nel suo cercare eco e consistenza, pur mantenendo l'apertura al volo (anche per questo, giocando: "scripta volant"...). Una passione che, per chi leggerà questo numero, si esprime attraverso le tante voci e riflessioni ed esperienze che ci sono giunte, che siamo felici, Clementina ed io, di presentarvi.

Pagine brevi

I due servi

Susanna Fresko

Il riferimento ai testi e alla tradizione ebraica è quello che riconosco per me come più fecondo, in grado di illuminare particolarmente le vie lungo le quali mi ritrovo a camminare, da sola o in compagnia, nella stanza analitica o altrove. Per raccontare quindi del rapporto tra lettura e scrittura in analisi e della fecondità e utilità di questo rapporto, scelgo di fare riferimento ancora una volta a questa tradizione e in particolare a questa parabola, preziosa per me in molteplici occasioni:

Una volta, mentre andavo per strada, mi venne incontro un uomo che voleva indurmi all'eresia. Egli possedeva la Scrittura, ma non la Tradizione. Mi disse: "La Scrittura ci è stata data sul monte Sinai; la Tradizione invece non ci è stata data sul monte Sinai." Gli dissi: "Figlio mio, sia la Scrittura sia la Tradizione sono state proclamate dalla bocca della Potenza! Infatti, che differenza c'è tra la Scrittura e la Tradizione? Hanno raccontato una parabola: a che cosa si può paragonare? A un re di carne e di sangue che aveva due servi, e li amava entrambi di amore perfetto. A ciascuno dei due diede la stessa misura di frumento e un fascio di lino. Il più intelligente dei due che cosa fece? Prese il lino e ne intessé una tovaglia. Poi prese il frumento e ne fece fior di farina: la tritò, la macinò, la impastò e la fece cuocere. Quindi dispose il pane sulla ta-

vola, vi stese sopra la tovaglia e li lascio così fino all'arrivo del re. Il più stupido dei due invece non fece proprio nulla. Dopo qualche giorno il re tornò a casa sua e disse loro: Figli miei, riportatemi quel che vi ho dato! Il primo gli mostrò il pane di fior di farina sulla tavola, con la tovaglia stesa sopra. L'altro gli portò il frumento in una cassetta con sopra il fascio di lino. Quanta vergogna e confusione per lui! Che dirai dunque? Quale dei due sarà il più amato?" "Colui che ha apparecchiato la tavola con sopra il pane di fior di farina!". Allora gli dissi: "Figlio mio, se ti sorprende a conoscere la Tradizione dei Sapienti, le tue parole di prima non si riveleranno forse menzognere?". Mi rispose: "Sì". Gli domandai: "Figlio mio, quando scendi di sabato davanti all'arca, quante benedizioni dici?". Mi rispose: "Sette".[...] "Quanti sono i lettori della Torah in giorno di sabato?". Mi rispose: "Sette" [...] "Figlio mio, forse che tutte queste cose ci vengono dal monte Sinai? Non derivano invece dalla Tradizione dei Sapienti? Ma quando il Santo – sia benedetto – diede la Torah a Israele, non la diede loro se non come del frumento per farne uscire fior di farina, e come del lino per farne un vestito". (Elijahu Zuta II) (1).

Ogni volta che leggo queste righe, mi chiedo che fine avrà mai fatto – in tutta questa trasmissione, di generazione in generazione – il "servo più stupido", se davvero si sia delegato, inabissandosi per la vergogna in qualche oscuro e remoto anfratto, o se piuttosto il suo fantasma non aleggi in ogni nostro fare, da allora fino a oggi. Come sfondo ineludibile.

Tante sono infatti le anime che ci abitano, le diverse voci che scandiscono i nostri moti interiori. E quante volte ci saremo trovati di fronte a una "*misura di frumento e un fascio di lino*" senza avere la minima idea di che cosa poterne fare? O meglio, senza avere la forza di operarne una seppur minima trasformazione.

Del resto, rimanendo nell'ambito della tradizione ebraica, la capacità trasformativa dell'essere umano è considerata come il suo elemento connotativo per eccellenza, ciò da cui propriamente si deve astenersi durante *Shabbat*, per astenersi così da ciò che ne contraddistingue il fare nel mondo, e dunque l'essere (2). Lo *Shabbat* come occasione, per l'essere umano, di riconoscimento e svelamento dei propri molteplici volti quotidiani.

1) J. Heinemann, *La preghiera ebraica* (1974), a cura di Alberto Mello, tr. it. Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano (BI), 1986.

2) «Le norme, uniche nel loro genere, della legge dello Shabbat servono a tenere sempre presente questa considerazione molto pratica: che ci viene impedito in questo giorno di esercitare la nostra caratteristica potenza umana di produrre e creare nel mondo della materia. Con questa inattività noi depiniamo tale potenza ai piedi di Dio che ce l'ha data», tratto da Isidor Grunfeld, *Lo Shabbat. Guida alla comprensione e all'osservanza del Sabato*, tr. it. Giuntina, Firenze, 2000, pp. 19-20.

Non far nulla quindi della “*misura di frumento*” e del “*fascio di lino*” – quando espressamente invitati a farne qualcosa... – potrebbe equivalere a una sorta di “capriccio cosmico”, un sonoro “no” rispetto a quanto si è, come specie umana, costitutivamente chiamati a essere e fare: gesto quindi di autonegazione, forma di autodistruttività, le cui tracce, peraltro, possiamo ampiamente rinvenire nella storia dell’umanità e del mondo, dall’antichità ad oggi.

E di fatto, che ne sarebbe stato del dono della *Torah* – e di qualsiasi altro dono, dal fuoco donato da Prometeo al dono della vita in sé – se non ci fosse stato, insito in noi, un movimento volto a “*farne uscire* – al di là di ogni logica legata al senso, o alla mancanza di senso – *fior di farina*”...?

Fuorviante sarebbe nondimeno pensare che, in tutta questa storia, si possa stabilire una netta distinzione tra “intelligenza” e “stupidità” – pur accogliendo la “fiabesca” e funzionale riduttività degli epiteti della parabola –, così come tra il “fare” e il “non fare”, il “bene” e il “male”, e così via: più utile e illuminante intendere queste come “due parti” fondamentali dell’animo umano, da cui ciascuno di noi è variamente attraversato, secondo diverse sfumature e intensità, nel corso della propria esistenza e quotidianità. I “*due servi*”, entrambi amati di “*amore perfetto*”, come parti allora di uno stesso “individuo”, opposte polarità cui prestare particolare attenzione – proprio in quanto tali – nell’ottica di una sempre necessaria e fondamentale integrazione tra le parti.

Testi come questi fanno per me da sfondo al lavoro nella stanza analitica, immagini utilissime a sintetizzare nel racconto – dunque in una dimensione che di per sé si muove attraverso il senso – dinamiche alle volte molto dolorose proprio per l’estrema polarizzazione da cui scaturiscono: riconoscere nel “*servo più stupido*”, ovvero nella parte in ombra, l’inevitabile rovescio della medaglia rispetto a ciò cui normalmente attribuiamo valore diventa allora occasione di svelamento di sé e di possibile “conversione” a nuove prospettive attraverso cui osservare il mondo e se stessi.

Caso clinico e frammenti di biografia analitica

Romano Màdera

Le parole e le definizioni hanno una loro storia che incomincia dall'etimologia ma non è riducibile al suo etimo: è la storia dell'uso di un termine che spesso ne modifica, o persino ne stravolge il significato. Un solo esempio: la definizione di atomo per gli atomisti antichi, prendiamo ad esempio Democrito ed Epicuro, e quella della fisica contemporanea, si riferiscono con lo stesso significante a un significato e a un referente opposto. L'indivisibilità che caratterizzava l'elemento primo di ogni forma della realtà, si è rovesciata nella articolazione di particelle subatomiche. Dunque parlando di "atomo" possiamo parlare di due realtà opposte, una indivisibile e l'altra divisa e probabilmente ancora passibile di ulteriori suddivisioni.

Che relazione ha questo esempio con la questione della scrittura di un "caso clinico"? Quel che vorrei discutere qui è proprio la storia dell'uso del termine che fa da indicatore di genere, voglio cioè interrogarmi e interrogare sulla pertinenza del termine "caso clinico", di indubbia genealogia freudiana, in psicoanalisi: quali relazioni di continuità, di discontinuità, di rovesciamento si possono indicare e ipotizzare tra l'uso che Freud fece del termine scrivendo i suoi

casi e quello che oggi viene inteso usando la stessa titolazione.

Sembra evidente la prima e più profonda ragione per rubricare come “casi clinici” gli scritti che segnano gli inizi della nuova proposta terapeutica: parlando di “caso clinico” si vuole affermare la continuità, anzi l'appartenenza della psicoanalisi nascente alla medicina, si vuole attestare il suo buon diritto di affiancarsi alle altre specialità mediche che si occupano dei disturbi “nervosi”. In particolare Freud è attento ad accreditare il suo lavoro come perfettamente congruo con i metodi propri della medicina e quindi, per proprietà transitiva, con l'aspirazione dei medici ad essere considerati parte del mondo e del metodo scientifico.

È questo contesto che spiega il significato di “caso” e di “caso clinico”.

Scrivere un “caso” è, dunque, innanzitutto, cercare di portare un contributo al metodo medico-scientifico della psicoanalisi, si tratta di cercare di accreditarla come una novità che vuole e deve essere letta dentro le pertinenze di quel campo. Dunque si scrive di un accadimento che ha certo molteplici – tendenzialmente innumerabili – particolarità, che però deve dimostrare come, al di là delle sue peculiarità contingenti, sia in atto un processo generale attribuibile a tutti i casi di quel tipo, a tutti i casi affetti da quella sindrome. Quello che è decisivo non è tanto scrivere la nosografia di Anna o di Dora, o dell'uomo dei topi o di quello dei lupi, ma spiegare, attraverso le loro storie e le loro sintomatologie, il meccanismo della nevrosi isterica o ossessiva. Scopo della scrittura diventa quello di rivelare un processo che lega cause nascoste – che la ricerca documentata dal caso ha fatto scoprire – a sintomi evidenti che, benché appaiano immediatamente propri del malato in oggetto, sono riconducibili a insiemi determinati, generalizzabili a tutti coloro che saranno soggetti al processo causale portato alla luce.

Questi sono i passaggi elementari di ogni tentativo di spiegare qualcosa. Ancora prima che tipico della scienza moderna, qualsiasi tentativo di “dare ragione” di un qualche fenomeno deve mostrare la riconducibilità del caso particolare a una realtà, sostanza o processo che sia, più

generale. Ogni logica filosofica antica contiene, in modi diversi, la formulazione di questo modo di pensare. La novità è piuttosto cercata nel modo dell'argomentazione che, nella scienza moderna, deve passare per il rapporto tra la formalizzazione concettuale ipotetica e la sua verifica sperimentale. Con tutti i limiti propri del suo operare, immensamente diverso da quello della fisica, regina e modello delle scienze moderne, la medicina prova a far suo il metodo scientifico cercando di convalidare i suoi assunti teorico-ipotetici con la "prova terapeutica". Una certa tecnica terapeutica, coerente con gli assunti della teoria, deve portare alla risoluzione dei sintomi patologici dai quali si era partiti per formulare una diagnosi. Si potrebbe obiettare che, detta così, la novità sembra essere più che altro quella dell'assunzione come riferimento del contesto-modello scientifico, quindi di tipo letterario-retorico, dato che la pratica effettuale della medicina si è sempre basata sulla "prova terapeutica". Ma la differenza rimane sostanziale e sta nel nesso a doppia direzione, vincolante e ben determinato, tra assunti teorico-ipotetici e prova terapeutica. Quegli assunti non possono più vagare imprecisabili in un cosmo-corpo animato da infinite corrispondenze, e quindi essere così inafferrabili da poter giustificare qualsiasi fallimento e l'assenza di ogni possibilità di misurazione. I progressi dell'anatomia e della fisiologia avevano liberato la medicina moderna da queste poetiche e fascinose concordanze, per cercare di assicurare imputazioni causali più circoscritte, definite e controllabili. Tornando a Freud mi sembra evidente la finalità della sua scrittura di casi: la "prova terapeutica" è il processo analitico che libera dal sintomo perché lo riconduce alla sua origine, ne svela i nessi che lo legano a pulsioni rimosse, producendo fissazioni nello sviluppo libidico che possono essere superate solo accedendo a quei ricordi o a quelle immaginazioni rimasti inconsci, facendoli rivivere e abreagire. Naturalmente dopo un secolo di interpretazioni complicate e raffinate queste righe suonano come una sorta di ipersemplicificazione. Ma forse questo esercizio di cercare di "andare all'osso della lettera", senza perderla di vista, può essere utile, almeno per incominciare a ridiscutere con ordine cosa intendiamo quando parliamo di un "caso".

Ora, questo modo di intendere i “casi” è diventato desueto. Ora, la mia questione è: “desueto” perché è stato superato in modo consapevole di tutte le conseguenze che l’abbandono di questo modello scientifico porta con sé, o è diventato desueto perché le mode del tempo lo hanno reso impopolare, non più al passo con i gusti culturali del canone del momento? Come di sovente, una risposta netta sarebbe una risposta ad effetto, poco ponderata. Direi piuttosto che il modello del medico-analista che in modo distaccato e neutro presenta i suoi casi alla comunità scientifica – con una penna capace, come per Freud, di zuccherare il palato del pubblico colto con una divulgazione che cattura il lettore come in una ben compaginata opera di narrativa – ha perso di attrattività: a) perché la scienza di una relazione – transferale e controtransferale – incapace di far entrare in gioco l’osservatore-partecipante-sperimentatore è diventata poco credibile e respingente, invece che suggestiva; b) perché il sacrificio della partecipazione analitica ritagliata nello specchio oggettivo e anaffettivo non è valso a conquistare un posto di rilievo, e neppure un riconoscimento di piena appartenenza, nel club delle “scienze serie”; c) perché la psicoanalisi è stata praticata da medici e psichiatri ma anche da molti altri che provenivano dalle discipline umanistiche e nessuna di queste categorie può vantare un accesso riconosciuto al metodo scientifico, neppure nel settore della psicofarmacologia. In mancanza di un credibile e sufficiente sapere circa la psicofisiologia del cervello persino le neuroscienze attuali sembrano assai lontane da uno standard scientifico maturo; d) perché l’autorità delle scienze, e delle tecnologie che le rendono possibili, non ha goduto, nell’arco del Novecento, di una atmosfera di consenso qualificato in una gran parte dell’opinione pubblica colta, affascinata piuttosto dalla temperie di critica e di rifiuto della “tecnica”, quando non addirittura negativamente predisposta a qualsiasi discorso che facesse valere la fredda disamina del concetto, della logica e della sperimentazione sul mondo delle emozioni e della soggettività. Si potrebbe persino aggiungere che la moda psicoanalitica stessa è stata presto arruolata nella tendenza a criticare logica e scienza, come se fossero anch’esse complici, in qualche modo, della rimozione-repressione delle possibilità

di espressione della psiche. Va naturalmente aggiunto – perché niente si può capire fuori dalla storia – che dagli esperimenti dello psichiatra Gottlieb Burkhardt, nel 1891, di chirurgia del cervello per trasformare dementi irrequieti e violenti in dementi tranquilli, fino al 1949, anno del Nobel al neurologo Edgar Moritz, teorizzatore della lobectomia per asportare cellule alterate nella parte anteriore del lobo frontale, la psichirurgia era una specializzazione scientifica accreditata in medicina. E va ricordato che solo la farmacologia degli anni Settanta del Novecento riuscì a mettere fine a queste crudeli fanfaluche.

Per questo la psicoanalisi, con tutte le sue possibili fallacie, ha sempre rappresentato, comunque, un tentativo infinitamente più intelligente, più etico e più umano rispetto a molti pretesi approcci scientifici alla malattia mentale. Tuttavia credo si debba ormai riconoscere, dopo centoventi anni, che nessuna delle varie scuole di psicoanalisi, e tantomeno il loro insieme, può superare una seria disamina critica che verifichi la presenza dei requisiti fondamentali a ogni pur larga definizione di scienza: le mancano persino un vocabolario concettuale condiviso e la possibilità di presentare i suoi casi come protocolli pubblici confrontabili. Peraltro, al di là degli usi propagandistici e ideologici del termine “scienza”, è molto difficile ascoltare presentazioni di casi scritti con l’acribia richiesta da una comunicazione scientifica. Al massimo si tratta di una più o meno grande quantità di riferimenti che citano altri testi, ritenuti un sostegno autorevole a quanto si va affermando. Già questo stile, consueto nelle discipline umanistiche, attesta il genere letterario al quale i nostri scritti clinici appartengono: la saggiistica umanistica, venata, a volte, di qualche impreciosissimo narrativo.

Oggi credo si sia stortato il bastone così tanto dalla parte del vissuto, dell’emotivo, del sentire che ragionare in modo serrato e pretendere argomentazioni ben costruite sia considerato, nella gran parte dei consessi analitici, qualcosa di intellettualistico. Al massimo, per correnti di pensiero che non amano le tonalità sentimentali, ci si troverà nell’ambito del “gergo” di quella precisa cerchia di intellettuali – ovviamente anche questa scelta retorica non ha niente a che fare con l’argomentare razionale o con le procedure scientifiche.

Ma se questa descrizione contiene qualcosa di vero, allora dobbiamo chiederci: una volta abbandonato il modello originario del caso come dimostrazione di una teoria, o almeno come punto di appoggio per formulare una teoria scientifica sulla psicopatologia, che ne è del “caso”?

È ancora il caso di parlare di casi? E a che cosa serve la nostra clinica, la nostra scrittura di casi?

Potrebbe essere consolatorio, in campo junghiano, prendere subito le distanze da tutta questa problematica, guardandola come un inevitabile derivato di una concezione scienziata che non ci riguarda. L'intuizione di Jung che il compito scientifico della psicologia sia di abolirsi come scienza, promette una messa in sicurezza rispetto alle illusioni di trovare finalmente un sapere oggettivo e misurabile, predittivo, sperimentabile e disponibile alle prove della verifica e della falsificabilità dei suoi assunti, dei suoi procedimenti e delle sue conclusioni. A me, tuttavia, sembra uno scartare di fronte all'ostacolo questo trarsi d'impaccio dichiarando che “non ci riguarda”. In un certo senso anche le modalità di Jung e di molti junghiani, nel presentare i casi, conserva un intento dimostrativo di una teoria scientifica. Innanzitutto i casi, nell'ottica junghiana, almeno quella che si pretende più vicina al fondatore, dovrebbero attestare: a) la base empirica delle nostre teorie psicologiche; b) l'esistenza di una “psiche oggettiva”, archetipica, senza la quale ogni concetto psicologico possibile rimarrebbe condizionato dalla tipologia soggettiva del ricercatore nelle sue varianti individuali. Per quanto differenziata in radici e immagini archetipiche diverse, è la caratteristica di oggettività e di generalità che legittima il passaggio da una descrizione e/o narrazione a una argomentazione che si può sottoporre a critica o, persino, a verifica e falsificazione di tipo scientifico. Prendendo per buona questa affermazione, potremmo già concludere che il campo junghiano, quanto al valore e al significato probante della scrittura o esposizione dei casi, non esiste più, se non come una corrente che potremmo chiamare tradizionale od ortodossa. Basta accennare al fatto che esiste, per esempio in Italia, un'area della psicologia analitica, che per semplificare si può far risalire a Trevi, che nega valore a ogni speculazione sugli archetipi. All'opposto, gli analisti influenzati da Hillman, si con-

centrano sulla dimensione archetipica delle immagini, ma rifuggono e criticano ogni tentativo di modellamento scientifico, optando decisamente per la dimensione immaginale-narrativa. Credo si possa ammettere che queste due opposte tendenze siano però concordi in una conclusione: abbandoniamo ogni pretesa scientifica in psicologia analitica e in psicologia archetipica, o forse ancora più nettamente: abbandoniamo ogni pretesa scientifica in psicologia. E questo abbandono è visto come una conquista critica che smantella ogni sorta di resto scienziato, letteralista e naturalista. I due estremi, l'impostazione critica di Trevisani e quella archetipica di Hillman – fino agli sviluppi critici di Giegerich – contengono ovviamente una infinità di variazioni possibili e quindi, per rimanere in questo ipotetico campo junghiano, si possono situare al loro interno i diversi modi di presentare i casi. Quel che mi pare una controprova empirica – certamente molto approssimativa – della perdita di ogni ambizione scientifica, è che i “casi” non costituiscono più, se mai lo sono stati, una base di confronto, di discussione e di possibile confutazione. Non trovo traccia di questo stile, scientifico o parascientifico, nei libri e nelle riviste di psicoanalisi e di psicologia analitica. Non ho fatto una ricerca ampia sulla letteratura, dunque si tratta dell'impressione di un lettore, rinforzata da una certa esperienza nel campo.

Sempre più il rispetto, se non l'enfasi, per la “individualità”, per l'irripetibilità dell'incontro di quell'analizzante e di quell'analista, in un preciso momento della loro storia, portano a presentare il caso non come un caso particolare di una classe di casi più generale che lo contiene, ma come quell'esperienza precisa che si è resa possibile nelle circostanze determinate da quella storia di relazione.

Che funzione svolge dunque il nostro uso di presentare un caso come esempio del nostro lavoro clinico?

Per cercare di semplificare e di generalizzare azzarderei: a) la funzione di conferma e di legittimazione dello stile analitico-relazionale proprio della clinica dell'analista che presenta il caso; b) la sottolineatura delle origini empiriche e pratico-cliniche dei concetti e delle figure psicoanalitiche; c) la descrizione-narrazione di un caso come esemplificazione di un nucleo teorico; d) il desiderio di raccogliere con-

senso intellettuale e sostegno emotivo tra i colleghi per il lavoro che si fa, così da non sentirsi troppo soli e privi di confronto; e) il desiderio di trovare spunti utili al trattamento negli interventi dei colleghi; f) un modo per farsi conoscere e apprezzare; g) la legittimazione, durante la formazione, dei ruoli di didatti e allievi: queste sono le situazioni tipiche dell'addestramento e della supervisione, ma anche dei passaggi di ammissione alle associazioni, nelle quali il "caso" viene esaminato e discusso. Una sorta di rituale di conferma o di sconfirma dell'appartenenza. In queste occasioni discutere i casi sembra parte delle pratiche di riaffermazione delle gerarchie e di conquista della legittimità analitica da parte dei nuovi.

Tutti questi buoni motivi mi sembrano però lontani dal prendere sul serio la parola-concetto di "caso" come manifestazione e prova di una teoria psicopatologica con pretese di scientificità; infatti il termine viene conservato e usato da noi quasi sempre in modo acritico.

La mia modesta proposta è quella di cambiare questo uso in due possibili direzioni. La prima: mantenere il termine consapevolmente, sapendo che designa oggi un genere comunicativo, narrativo e didattico, con la finalità di illustrare e divulgare la pratica analitica all'esterno e, all'interno del mondo analitico, con finalità di approfondimento e di addestramento.

La seconda direzione possibile è quella di cambiare termine. Roberto Cacciola, un analista di formazione junghiana italo-francese, attualmente in SABOF (società di analisi biografica a orientamento filosofico), ha proposto di chiamare le presentazioni dei "casi", "frammenti di biografie analitiche".

Queste distinzioni possono sembrare nominalistiche. E lo sono, in parte. Tuttavia a volte è necessario, o almeno utile, cambiare i nomi, come insegnava Confucio, per cominciare a vedere e a comportarsi in modo diverso.

Dunque "frammenti", a meno che non si tratti di un testo così comprensivo, lungo e complesso, da poter fare a meno di questa dichiarazione preventiva di parzialità. Nel frammento, tuttavia, è possibile scorgere la struttura dell'intero, ologrammaticamente, e la pratica analitica è la continua messa in figura e distensione in dialogo di questo

sguardo e di questo operare. “Biografia analitica” dice invece qual è il contenuto della comunicazione: un discorso che vuole partire e ritornare al lavoro dei segni (grafia) della vita (bio), dentro una relazione che tenta di inscrivere in una trama capace di possibili nuovi e più comprensivi svolgimenti – passando dalla biografia che il soggetto attribuisce a se stesso (autobiografia) a un discorso condiviso (biografia) con l’altro analitico (l’analista e il campo terzo come sistema che include i due attori quali sue punteggiature). Biografia appunto analitica, cioè tesa a decostruire, smascherare, reinterprete il materiale e la forma biografica forgiata inizialmente, solo o principalmente, dalle consapevolezze legate alla propria immagine narcisista, dalle convenzioni e dalle ideologie ricevute nella propria storia educativa e formativa, dall’uso solo delle proprie funzioni psicologiche più sviluppate. Analitica insomma perché il racconto biografico cerca di sporgersi verso un impegno per la verità, al di là e attraverso l’inesausta proliferazione dell’autoinganno.

Potremmo dire che “biografia analitica” sta per una esperienza di vita che si mette alla prova con l’“altro” per stanchezza e dolore di segni che l’hanno troppe volte ingannata su di sé, sugli altri e sul mondo, alla ricerca di un nuovo e più comprensivo e complesso orientamento.

La letteratura come cura: vita, narrativa e psicoanalisi in dialogo

Eva Ferri, Francesca Pizzuti

La letteratura come cura

L'opera letteraria offre, a chi si interessa di psicoanalisi e di una postura filosofica diretta al dialogo interiore, grandi opportunità di ricerca. La letteratura ci permette di transitare fra il mondo empirico nel quale ci troviamo e uno o più altri mondi possibili, che sono spazi in cui ci intratteniamo e in cui, però, impariamo anche a entrare in contatto con la nostra stessa realtà. I romanzi ci fanno "immaginare altrimenti" e con ciò la nostra vita si espande, si riempie di nuovi sensi. Nelle parole di Antonio Tabucchi, la «letteratura è una scoperta, nel senso che rivela qualcosa che esisteva già ma che noi non conoscevamo»; è quindi profondamente maieutica, ci aiuta a conoscere l'animo umano e quindi anche noi stessi (1).

Quella con la letteratura e con il romanzo è una vera e propria forma di relazione e in quanto tale ci fa da specchio, ci abbraccia o ci respinge, insomma ci *trasforma*. Tzvetan Todorov lo esprime chiaramente:

Fra mondo empirico e mondi narrativi è un rapporto di collaborazione. Da un lato, se possiamo attribuire un significato a ciò che un

1) A. Tabucchi, *Elogio della letteratura*, Agra, Atene, 2009.

racconto ci dice è perché facciamo uso di conoscenze che abbiamo appreso vivendo (come spiega ogni narratologo, i testi narrativi sono sempre e comunque lacunosi, e le lacune sono i destinatari a colmarle grazie alle conoscenze di cui già dispongono). Ma, dall'altro lato, parte di ciò che scopriamo nei mondi narrati retroagisce sulla nostra comprensione del mondo reale. Si tratta di un andirivieni incessante. La nostra esperienza transita fra mondo empirico e mondi narrati e si modifica attraverso questi rapporti (2).

I romanzi sono piccole finestre sulle forme e sui significati alternativi che la vita può assumere; a volte la miglior cura sta proprio nel prendere in prestito un significato diverso da una voce narrante che si incontra per caso nel nostro cammino (3).

La letteratura come cura: riconoscimento e ricreazione

È noto che nel corso del XX secolo i filosofi si sono molto interrogati sul ruolo della letteratura e in particolare sul rapporto tra autore e lettore. Vogliamo qui accennare al pensiero di Michail Bakhtin (4), filosofo e critico letterario russo vissuto tra il XIX e il XX secolo, che sarà la via maestra per entrare nel nostro campo di riflessione. Per Bakhtin la presenza dell'Altro, come polo di un atto dialogico, è responsabile di dirigere e formare il pensiero e l'azione creativa. Perciò il ruolo del lettore è necessario persino per la possibilità stessa di una creatività.

Pensiamo al famoso paradosso dell'albero: «Se un albero cade in una foresta e attorno non c'è nessuno per sentirlo, fa veramente un suono?». A nostro avviso la risposta a questo paradosso esiste ed è negativa, poiché come sostiene lo studioso ungherese Mihály Csikszentmihályi «la creatività è un fenomeno costruito precisamente sull'interazione tra il produttore e il pubblico» (5). Questa interazione è insomma fondativa: affinché la caduta dell'albero produca un suono ci dovrebbe essere almeno un testimone.

Un pubblico è sempre necessario, perfino un pubblico futuro o interno. Il concetto bakhtiniano del "superaddressee" (mal tradotto come "lettore immaginario") è ciò per cui, o meglio, *colui per il quale* l'autore scrive persino

2) T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano, 2009, p. 66.

3) Per queste riflessioni e per la selezione delle fonti citate il riferimento è a P. Jedlowski, «Il piacere del racconto», in *Imparare dalla lettura*, a cura di Simone Giusti e Federico Bantini, Loescher, Torino, 2013.

4) M. M. Bakhtin, *The dialogical imagination. Four essays*, ed. by Michael Holquist, trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, Tx. University of Texas Press, 1982.

5) M. Csikszentmihályi, «Implications of a systems perspective for the study of creativity», in *Handbook of creativity*, R. J. Sternberg (ed.), Cambridge University Press, 1999, pp. 313-335. Traduzione nostra.

6) M. M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. by Vern W. McGee. Austin, Tx. University of Texas Press, 1986, p. 126.
Traduzione nostra.

quando nessuno riconosce la sua opera. La relazionalità intrinseca a ogni forma d'arte ha ispirato gli scrittori a confrontarsi con questo pubblico interno come se stessero scrivendo per «Dio, la verità assoluta, la corte di un'oggettiva coscienza umana, la gente, la corte della storia, la scienza, ecc...» (6).

Il ruolo del pubblico non è però limitato a un passivo riconoscimento della creatività e dell'opera. Quando una persona legge un romanzo lo ricrea in un suo modo, un modo che non differisce molto da quello dello stesso autore. Anche il lettore è costretto ad associare un significato alle parole, a immaginare paesaggi, situazioni, dettagli, a entrare in risonanza con i personaggi, creando così una complessa rappresentazione della storia che è solo influenzata dal tracciato dell'autore e che è, a tutti gli effetti, *anche e contemporaneamente* una storia diversa. Riconoscimento e ricreazione ci sembrano quindi due processi necessari per la stessa esistenza dell'arte. Qualunque romanzo perde e guadagna qualcosa ogni volta che qualcuno lo legge, perché ogni persona è diversa e ha una diversa biografia. E ogni interpretazione sarà una ri-creazione unica. Sono proprio questo ponte tra autore e lettore e in definitiva questa *responsabilità* del lettore a spianare la strada alle possibilità di cura attraverso la letteratura.

La letteratura come cura: una “psicoanalisi dell'arte”

La nostra idea è che la narrativa letteraria ha la capacità di illuminarci come o forse più della letteratura scientifica, orientandoci verso dimensioni di consapevolezza e addirittura di catarsi. Ciò avviene attraverso l'immedesimazione con il testo e nella percezione di “decentramento” dal sé che nasce nel sentirsi parte di un tutto, di una storia più grande che aiuta a relativizzare il proprio vissuto. Ma, seguendo le riflessioni precedenti, il lettore ha anche una responsabilità verso il testo, che non si esaurisce nel riconoscimento passivo. Questo *movimento responsabile dell'immaginazione*, in ultima analisi piuttosto libera di prendere il testo e farci qualcosa di unico, è egualmente cruciale. A chi di noi non è capitato di aver letto un libro in uno spe-

cifico momento della propria vita e di aver pensato che quel libro sembrava parlare del proprio vissuto, facendo luce su nodi interiori e suggerendo spunti di riflessione a volte risolutivi? Il dialogo interiore con il testo è un incarnare la vita, un “fare esperienza di”. Da ciò l’importanza di un vivere la letteratura nel quotidiano come esercizio filosofico costante, anche, e soprattutto, per categorie professionali intellettualizzanti che tendono in molti casi a discriminare e relegare la narrativa a una funzione non conoscitiva ma di intrattenimento, come i filosofi più “accademici” o gli analisti più “ortodossi”.

Potremmo inserire il lavoro di alcuni ottimi narratori fra gli oggetti di quella vasta produzione scientifica che va sotto il nome di “psicoanalisi dell’arte” (7) che sostiene la capacità di questi brillanti narratori di descrivere, mediante contesti e personaggi, situazioni psicologicamente molto complesse. Come sosteneva lo stesso Freud, un buono psicoanalista è come un bravo scrittore. Rileggendo il romanzo a lui contemporaneo *Gradiva* (8) di Wilhelm Jensen, Freud rintracciava nel lavoro del romanziere una scoperta intuitiva di quanto la psicoanalisi metteva in evidenza a livello concettuale. Freud prende coscienza della grande affinità fra psicoanalisi e arte. Esse hanno in comune, afferma, il terreno dell’inconscio:

Probabilmente noi [medici] e lui [poeta] attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con un metodo diverso, e la coincidenza dei risultati sembra costituire una garanzia che abbiamo entrambi lavorato in modo corretto. Il nostro procedimento consiste nell’osservazione cosciente di processi psichici abnormi in altre persone, allo scopo di poter individuare e formulare le loro leggi. Il poeta certo procede in modo diverso: rivolge la propria attenzione all’inconscio nella propria psiche, spia le sue possibilità di sviluppo e ne dà un’espressione artistica, in luogo di reprimerle con la critica cosciente. Così egli sperimenta in sé quanto noi apprendiamo da altri, e cioè le leggi a cui deve sottostare l’attività di questo inconscio; ma non ha bisogno di enunciare queste leggi, e neppure di riconoscerle chiaramente: poiché la sua intelligenza critica non vi si ribella, esse si ritrovano contenute e incorporate nelle sue creazioni. Noi seguiamo lo sviluppo di queste leggi analizzando le sue opere po-

7) Cfr per questo tema: R. Arnhem, *Verso una psicologia dell’arte*, Einaudi, Torino, 1969 e S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

8) *Gradiva* è una novella dello scrittore tedesco Wilhelm Jensen del 1903. Cfr. W. Jensen, *Gradiva*, postfazione di Cecilia Capuana, traduzione di Anna Lucioni Dal Collo, Donzelli, Roma, 2013.

9) S. Freud, *Gradiva*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, pp. 89-90.

etiche, così come le ricaviamo dai casi di malattia reale. Ma una conclusione sembra che si imponga: o entrambi, abbiamo in egual modo frainteso l'inconscio, o entrambi lo abbiamo compreso esattamente (9).

Dal punto di vista filosofico si può quindi sostenere che l'arte, pur non essendo scienza, dia accesso a una conoscenza altrettanto valida. Pensiamo che sia necessario elaborare ulteriormente questo punto, ancorché qui non in maniera esaustiva. Un'importante differenza tra letteratura scientifica e narrativa sta nell'uso del linguaggio simbolico. Il linguaggio scientifico si deve riferire direttamente ai suoi oggetti. La letteratura fa il contrario: utilizzando i simboli dell'immaginazione per descrivere la realtà, riveste i suoi oggetti di una forma che influisce sul loro significato ma è anche altro rispetto agli oggetti stessi (l'esempio più evidente è l'uso della metafora), perché fra l'altro sollecita l'attività di riconoscimento e ricreazione del lettore.

Quando si ha l'intenzione di spiegare una teoria scientifica, nella scrittura di un saggio, essa si traduce immediatamente in qualche postulato esplicito. L'effetto, la resa della scrittura "scientifica", è cioè piuttosto omogeneo alla sua causa, cioè alla teoria che chi scrive vuole esprimere attraverso il metodo logico-deduttivo che contempla una sola verità. Il lettore si avvicina a un saggio come a un "dato di fatto" (non a caso in inglese la distinzione tra narrativa e saggistica è resa con il binomio rivelatore fiction/non fiction, finzione/non finzione). Invece, attraverso la lettura di un'opera di narrativa si può avere una conoscenza sintetica-intuitiva, simbolica. Questo perché il lettore partecipa con la sua immaginazione (quindi con il suo vissuto, l'esperienza personalissima, ecc...). L'effetto, quindi, non è omogeneo alla causa ma mediato dallo sguardo del lettore. Di fatto, mentre nella letteratura scientifica il linguaggio utilizzato è univoco, e si fonda sul principio di non contraddizione, molteplicità, ambivalenza, contraddizione sono invece consustanziali alla narrativa.

Per questo motivo la narrativa può rappresentare un essenziale strumento di cura: perché permette a chi ne fruisce di imparare a vedere e a stare nella molteplicità e nell'ambivalenza.

In fondo, la capacità di simbolizzare, fortemente veicolata dall'arte, può essere considerata l'antidoto a forme di dissociazione che non consentono, a livello profondo, di filtrare i vissuti interiori mediante "aperture" psichiche, nuove e ulteriori attribuzioni di senso. Essa impedisce, problematizzando, l'interpretazione rigidamente letterale delle proprie pulsioni psichiche profonde.

La letteratura come cura: il simbolo come ponte tra le parti scisse. Un caso (10)

Una donna settantenne, in cura farmacologica da tempo per grave depressione, mostra una chiusura emotiva estrema. Il tentativo dell'analista di farle tenere un diario sulle sue occupazioni quotidiane si rivela come la deprivazione fatta scrittura, un elenco di azioni per la donna impossibili da compiere o, se tentate, non portate a termine. L'analista propone alla paziente la lettura del testo *L'amica geniale* di Elena Ferrante (11). È stata una scelta intuitiva, se ci avesse pensato razionalmente probabilmente avrebbe desistito in quanto è un libro "rischioso", vitale, a tratti feroce, insomma agli antipodi dalle tonalità apatiche della paziente. La donna si mostra entusiasta, legge tutti e quattro i volumi con foga e, pur non parlando mai del libro esplicitamente, questo sembra aver aperto in lei un varco per entrare in contatto con la sua emotività e toccare la rabbia e la tristezza sepolte. La donna non riesce a identificarsi consapevolmente con niente e con nessuno nel racconto eppure in esso c'è qualcosa che *illumina di riflesso la sua vita andando a toccare quella vitalità oramai compromessa nella sua storia*. Di conseguenza, anche la scrittura dei diari giornalieri migliora.

Cerchiamo di ragionare sul perché questo effetto così inaspettato: sicuramente Ferrante le ha concesso una *cornice rassicurante* molto forte, un contenimento; tanti altri libri con una struttura narrativa leggermente meno lineare l'avrebbero angosciata. Eppure questo libro è molto dilagante, tende appunto a "smarginare". Vari, infatti, sono gli episodi che l'autrice stessa definisce di "smarginatura", ovvero momenti in cui le protagoniste si confrontano con la perdita

10) Il riferimento è ad un dialogo avuto con una collega psicoanalista junghiana romana in merito ad una sua paziente: il caso è solo sommariamente tratteggiato.

11) E. Ferrante, *L'amica geniale*, Ed. E/O, Roma, 2011.

12) E. Ferrante, *La frantumaglia*, nuova edizione ampliata, Ed. E/O, Roma, 2016, pag. 94.

dei confini del sé, nell'uragano del non senso, dello sconfinato, con la lacerante scissione della presunta unità identitaria. Ciò che si percepisce dalla lettura di questo romanzo «è un paesaggio instabile, una massa aerea o acquatica di rottami all'infinito che si mostra all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità» (12).

Che cos'è quindi questa esperienza "smarginante" se non il *percepire lo scarto e la differenza fra le singole parti del sé*? Gli scarti sono quei frammenti quasi insignificanti a cui nessuno di noi dà importanza perché non "luccicano" particolarmente, cioè non sono evidenti, non si palesano in modo chiaro e distinto alla coscienza. Non sembrano insomma essere parti che strutturano e definiscono il nostro "essere tali", o almeno non ai nostri occhi; sono angoli ciechi. Lo scarto è ciò che rimane fuori dal tentativo ansioso di definire e confinare, ed è ciò che c'è di più autentico perché incapace di dirsi in modo compiuto. In un certo senso lo scarto può solo farsi *sentire*, percepire nel suo essere indefinito. Gli scarti sono ciò che lo stesso Freud riteneva fondamentale nel percorso analitico, perché rivelatori del sintomo.

Raccontando *la condizione in cui avviene la percezione dello scarto*, il suo percepirsi senza tentare di definirlo, l'autrice del romanzo mette sul foglio la condizione smarginante in atto che è un'esperienza profonda sul "senso" - a partire da uno scollarsi da una centratura psichica che radica - prettamente umana e quindi universale.

Come lettori inseriamo nella "condizione smarginante in atto" i nostri personali contenuti, scorgiamo nei frammenti i nostri fantasmi. Ciò permette al lettore di riconoscersi e poi, volendo, di creare individualmente *ponti tra i frammenti di memoria emersi*. Ciò può permettere, quantomeno, una trasformazione e, quindi, una cura delle proprie parti sofferenti e scisse.

Cosa, quindi, in questo "dilagare" contiene la paziente? Sicuramente la carnalità del testo è uno degli antidoti più forti alla smarginatura, la gravità del corpo espressa dalla scrittura non cervelotica di Ferrante tende a radicare al terreno, a lenire *l'horror vacui*. Le protagoniste del libro, infatti, come sostiene anche la studiosa Tiziana De Rogatis, sono esposte totalmente alla lacerazione della smarginatura, il lettore può vivere questa esposizione, certamente, ma in

modo filtrato, mediato dalla forma contenitiva che tende alla smarginatura senza mai decomporsi del tutto (13). Il lettore si sente libero di aderire e riconoscersi in quel sentimento esistenziale: può rischiare qualcosa, senza la paura - che paralizza, bloccando l'emersione e consolidando la rimozione - di impazzire e di perdersi. Quindi può concedersi l'emersione di tali contenuti (laceranti ma assolutamente vitali) almeno nel momento circoscritto e quindi protetto della lettura del romanzo.

Si potrebbe definire la scrittura di Elena Ferrante un raccontare "simbolico" (nel senso più letterale ed etimologico del termine) (14), lì dove il simbolo è un ponte, è la medicina alla scissione, che avviene nelle menti delle protagoniste del suo romanzo. Questo linguaggio simbolico, che non definisce alcunché e che può condurre a perdersi, alla "smarginatura mentale", mette in atto la sintesi, la composizione. Diventa quindi un ponte tra gli opposti, tra l'alto e il basso, tra la spiritualità e la sessualità, diventa il processo di comunicazione di elementi altrimenti incomunicabili (15).

Non ultima è l'ipotesi di una rinnovata *fiducia* della paziente nel concetto di *relazione* che mai come nel volume de *L'amica geniale* si mostra così vitale: le due protagoniste sono capaci, nel rispecchiamento reciproco, di sconfiggere a tratti la smarginatura esistenziale e di continuare a vivere. Si tratta di una metafora molto efficace anche per il rapporto analitico in atto tra la paziente e la sua psicoanalista.

Pur non sapendo con precisione cosa di questo testo, molto stratificato e quindi dalle tantissime possibilità di lettura e interpretazione, abbia attecchito in lei, possiamo verificare che la paziente, che si trovava in un profondo stato di apatia e depressione, è stata "ricontattata" da qualcosa di altro rispetto ai meri contenuti del libro, qualcosa di più forte, qualcosa di suo.

Introdurre nel setting analitico la lettura di specifici romanzi può rappresentare, quindi, un valido aiuto per la possibile emersione dei contenuti inconsci del paziente, in una pratica che ricorda quella dell'*immaginazione attiva* junghiana. Una fase propedeutica all'accompagnamento del paziente, gestito responsabilmente, verso la "ricomposizione" dei contenuti emersi.

13) Su questi temi cfr. T. de Rogatis, «Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne *L'amore molesto, I giorni dell'abbandono e La figlia oscura* di Elena Ferrante», in *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis, C. Franco, L. Spera, Ed. Del Vecchio, Bracciano, 2016, pp. 71-92.

14) Dal greco σύμβολον, che a sua volta deriva dal tema del verbo συμβάλλω le cui radici sono σύν "insieme" e βάλλω "gettare", avente il significato di "mettere insieme" due parti distinte.

15) Junghianamente parlando si potrebbe dire che questo linguaggio simbolico va orientandosi verso un "principio di individuazione". L'individuazione è, secondo Jung, un processo di differenziazione che ha per meta lo sviluppo della personalità individuale; cfr. C. G. Jung, *Tipi psicologici*, vol. 6, Boringhieri, Torino, 1968, pp. 463-465.

Pagine brevi

Cos'è scrittura analitica

Stefania Salvadori

«Chi cattura per sé una gioia/distrugge quell'essere alato./
Ma se la bacia al volo/vive nell'alba dell'eternità» (William Blake, "Eternity"), e *L'alba dell'eternità – un modo di tenere un diario* è il titolo di un libro speciale di Marion Milner (1987) che mi è rimasto nel cuore. Quei versi, se rifletto, sono una limpida sintesi del suo messaggio.

Il libro non ha per contenuto la psicoanalisi, la insegna in tralice, è scrittura-psicoanalisi.

Dopo tanto studio e soprattutto esperienza personale, la conseguenza di un lavoro analitico che sento riuscito è il risveglio della vitalità creativa, sempre inaspettato per le vie misteriose che lo permettono. Cosa scatena il processo creativo? un senso di perdita? la spinta a trovare un modo nuovo di guardare le cose? È un momento di coesione, corpo e psiche in un accordo senza conflitti: si è se stessi, vivi e interi, uno "stato di grazia" dice la Milner.

Questo libro, nel suo stesso farsi, per come è stato scritto, dà un contributo fuori dagli schemi e del tutto originale a questo mistero. La sua materia è radicata nel corpo, e per questo è così ricca di immagini e fortemente poetica. Racconta di quattro viaggi che l'autrice ha fatto in Grecia nel corso degli anni e di come ha tenuto un diario interrogandosi quotidianamente su quale fosse l'esperienza più im-

portante nella giornata trascorsa. Lo scrive per scoprire la sua vera natura, aprire un dialogo con se stessa; in realtà descrive un modo di funzionare analitico, sa sempre di essere in due, conscio e inconscio. Solo quando rinuncia a un resoconto cronologico e affronta, in uno stato direi meditativo, la confusione dei ricordi (esiste un caos interno benigno), compaiono “i grani”, come li chiama, certi oggetti residui di luoghi visitati. Non sa cosa significhino, li riconosce per quella loro “tenue incandescenza”. Da essi gradualmente si dipanano una catena di ricordi, di esperienze visive intense e rivoli di associazioni che ne ampliano il significato.

Le descrizioni di come sperimenta il viaggio mi incantano. Si fonde con quello che di vivo la attrae: attraverso l’immedesimazione in un fenomeno piccolo in movimento prende coscienza di qualcosa di grande statico. Conservo la freschezza di alcuni esempi.

Nel grande porto di Epidauro quello che si trova a fissare dall’alto della nave è il ritmo pulsante di una piccola medusa.

A Micene, in mezzo a turisti diligenti, dopo aver girato disperatamente per le rovine senza capirci niente, mette via la mappa, si siede su una pietra calda tra il profumo dei fiori, sente il suono dell’acqua nella gola sottostante, e all’improvviso vede un brutto uccello “fagotto di inaspettata vitalità”. È grazie a lui, che siede sfrontato sulla Porta dei Leoni, e a quei suoni e odori del presente in cui si immerge, che si trova a capire la potenza che quel luogo aveva nel passato, la vastità della pianura fino al mare, e a cogliere la profondità, l’altezza e l’imponenza della fortezza.

A Istanbul l’immensità della cupola di Aghia Sofia è per lei «resa più intensa, più reale dal volo di un piccione che l’attraversa, un punto semovente; e il tempo che il piccione impiegò a compiere il volo rese più accessibile questa realtà spaziale».

Le ci vogliono quattro viaggi e molti tentativi per capire la semplice perfezione del Partenone! Finché non le si accendono per qualche via i sensi, il pensiero non nasce. Il suo cuore batte per ogni cosa che vive, è refrattaria all’intellettualizzazione.

Una vitalità sensoriale che la porta a scegliere un metodo per rispondere alla domanda: «qual’è la cosa più importante

che mi è successa oggi?». Su questo metodo lavora e lavora, ci gira intorno e ci torna, e tira fuori da quel cappello un deposito di saggezza.

Abbassa il senso del dovere, mette a tacere il rumore dei progetti quotidiani, sotterra i pensieri. È una rinuncia a volere, il sacrificio del controllo, la forza di accettare il vuoto. Lascia tutto e si sprofonda all'interno. Stare con il nulla, nessuna-cosa, il silenzio.

La "via sacra" è seguire il passaggio dell'aria che va e viene dal naso, concentrarsi sulla sensazione di essere che dà il respirare. Per avvicinare la propria sorgente, «il non-Sé che pure è in-me» la forza da cui si è vissuta.

Sintetizza con l'immagine del mare e delle onde tutto il processo:

Scendere al fondo di se stessi seguendo il respiro e poi aspettare sfidando la paura che il nuovo respiro possa non venire... Si può solo aspettare che affiori l'onda che sorge dal mare... mentre l'onda del respiro emerge spandendosi per tutto il corpo, come una marea che sale, spiana la superficie e porta una gran pace. Chi avrebbe pensato che un semplice atto di attenzione potesse fare tanto?

L'esperienza sensoriale diffusa aggrega i diversi livelli di funzionamento psichico, mente e corpo, ragione e immaginazione. È un "incarnarsi", "redimere" il corpo dalla scissione che la vita di tutti i giorni esige, una "resurrezione". La Milner ripercorre i concetti della tradizione religiosa scoprendone il loro profondo valore psichico.

Quella sensazione di consapevolezza interiore in cui ogni cellula prende vita, regala un investimento di tutto il corpo che fa riemergere rinvigoriti. Non è un rifiuto del mondo esterno, piuttosto un tipo di piacere primario che rivitalizza il sé. Le cure amorevoli bisogna ritrovarle dentro di noi. Ho da sempre sentito fondante comprendere l'importanza di ciò che nutre il narcisismo sano, di cui mancano i nostri pazienti feriti.

«... ad acque di ristoro tu mi conduci... una beatitudine che scorre verso l'interno». Perché, se l'attenzione contemplativa porta questa beatitudine, è così difficile compiere questo sforzo di concentrazione?

Milner si fa una serie di domande e offre un concentrato delle sue teorie analitiche:

È la paura di perdere i punti di riferimento conosciuti? di perdersi nello spazio infinito? di diventare niente se non c'è nessuna forma?

Suppone che queste angosce del vuoto derivino da un'assenza materna primaria: «soli nell'isola deserta del proprio io», «il vuoto - perdita - niente - un buco - una ferita - il suo dolore bruciante». Le memorie inconsce ostacolano l'accettazione del vuoto come fase del ciclo della fertilità, che «esige un suo inverno di campi vuoti incolti».

Quando si può rischiare e scendere nell'oscurità del corpo senza perdere la “fede” nell'arrivo di qualcosa, abitare il corpo come uno spazio uterino, qualcosa accade, comincia a germogliare dal vuoto una nuova tensione verso il mondo.

È la paura di trovare nel fondo aggressività o invidia?

Il bozzolo serve proprio a contenere gli stati interni oscuri. Sotto la superficie accadono molte cose, è così che si scopre un corpo che ha un interno, unico, e le parti che temiamo morte per paura di prenderne coscienza. «Conosci la lunghezza, la larghezza, e la profondità e l'altezza, scrive san Paolo». I frutti nascono dall'incontro degli opposti, maschio e femmina, sempre entrambi. Per camminare servono due gambe. Bisogna conquistare l'opposto di tutto ciò che pensiamo di essere, amare quello che non abbiamo, accettare tutti i propri poteri, sia creativi sia distruttivi. Pur di essere amato dai genitori, il bambino nega il suo gangster selvaggio e lo separa da sé. Per questo è così spietato.

Il bisogno, precoce e onnipotente, di farsi tutt'uno con chi si ama, possedere, inglobare per l'angoscia di perdere, se rifiutato, diventa colpa. Meglio non amare piuttosto che distruggere con la propria avidità, meglio non mangiare per proteggere l'oggetto.

Milner guarda alla generosità di Gesù che si dà in pasto sotto forma di pane e vino, alla possibilità di riscatto che offre la “comunione”.

È la paura, nell'immergersi in se stessi, si chiede ancora, di rivivere le perdite che straziano le viscere?

Ibsen parla dell'anatra selvatica che quando è ferita si lascia andare giù deliberatamente, più giù che può, e si ag-

grappa alle alghe del fondo per contenere la disperazione. «So trovare la sofferenza e contenerla al centro di me stessa senza dover retrocedere», scrive. «Dalle ceneri viene la resurrezione».

‘Attività di risposta’ è il nome che dà a questo processo interiore di ricerca che si avvia a partire dalla sua domanda, io e non-io insieme che spingono verso l’integrità. Nell’attenzione contemplativa, si lancia nell’ignoto e si dà il tempo perché dalla confusione si cristallizzino i ricordi. Qualcosa si apre, il respiro diventa più profondo. Guarda quello che si presenta. Compaiono immagini. È faticoso trovare le parole: «posso lasciare i pensieri irradiarsi dalla memoria, c’è una frase in agguato nell’ombra, si avvicina come un gatto, silenziosamente, poi indietreggia di nuovo per non essere vista – l’ho presa!».

La Milner riesce a baciare la gioia mentre spicca il volo.

Il linguaggio della sabbia: fantasia all'opera nella ricerca e terapia analitica

Paolo Aite

Come nasce un punto di vista capace di ordinare il carattere unico e complesso dell'esperienza vissuta in un incontro analitico?

Che ruolo ha la fantasia in questo tentativo di approfondimento?

Per comprendere più a fondo l'evento psichico condiviso con il compagno d'analisi, l'analista tenta di chiarire, decantare sensazioni, emozioni, fantasie vissute. Nelle sue riflessioni appare il suo atteggiamento teso a guardare più a fondo nella relazione e l'atto di scrivere lo aiuta.

Sigmund Freud affermava:

Non si può avanzare di un passo se non speculando, teorizzando, stavo per dire fantasticando in termini metapsicologici. E allora non c'è che la strega.

Ebbene questa strega è la metapsicologia (1).

1) S. Freud (1930/1938), in *OSF*, vol. 11, Boringhieri, Torino, 1979, p. 508.

Da questo punto di vista è necessario accorgersi, come affermava Freud, di ricorrere alla "strega", alla "metapsicologia". La denominazione "strega" sorprende ma al tempo stesso apre una prospettiva inattesa.

Mette in primo piano un personaggio tipico del mondo fantastico.

L'accento della riflessione di Freud sulla fantasia va approfondito perché sembra indicare un ruolo di fondo di questa attitudine umana sia per la ricerca che per la terapia analitica.

A proposito del ruolo della fantasia come atto mentale necessario e trasformativo nel lavoro analitico anche C.G. Jung affermava:

Questa autoillusione favorisce comunque la tranquillità e la pace dell'anima: l'ignoto ha ricevuto un nome e ciò che era remoto è ora prossimo. [...]

È una procedura magica che il primitivo esercita sulle cose e lo psicologo sull'anima (2).

La definizione di "procedura magica" di Jung riapre il discorso sul ruolo della fantasia nella comprensione in analisi. Il riflettere dell'analista, il suo narrare scrivendo, gli permette di ripercorrere la sequenza di quanto accaduto durante la seduta sia organizzando un pensiero legato alla teoria di appartenenza, che rivedendo con la fantasia alcuni momenti vissuti che l'hanno colpito. Scrivendo secondo questo doppio registro rende avvicinabile anche quanto era rimasto remoto o inquietante durante l'incontro.

Solo così si aprono le porte all'ignoto, lo si rende prossimo e più assimilabile come affermava C. G. Jung.

Nel comprendere dell'analista appare quindi l'atto mentale del rivedere fantastico che riveste un ruolo di primo piano nell'elaborare l'accaduto.

È necessario allora cercare di andare più a fondo e domandarci: come possiamo evocare la "strega", una fantasia che apra le porte alla comprensione?

Lo scopo è raggiungere un modo di vedere nuovo, capace di un'apertura di orizzonte tale da animare la comprensione.

Per quanto riguarda il mio modo di evocare la "strega", da oltre quaranta anni nell'analisi dell'adulto propongo il "Gioco della sabbia" insieme al dialogo consueto (3).

È un modo di attivare la fantasia ricorrendo a un gesto antico che è stato la via di rapporto conoscitivo col mondo vis-

2) C.G. Jung (1947/1954), «Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche», «La dinamica dell'inconscio», in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976, p. 188.

3) Il "Gioco della sabbia" è una metodica applicata in Psicologia Analitica sia nell'analisi dei bambini che degli adulti. Vedi P. Aite e L. Crozzoli, *Il gioco della sabbia*, in A. Carotenuto (a cura di), *Trattato di Psicologia Analitica*, UTET, Torino 1992, p. 609-640; e P. Aite, *Paesaggi della psiche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002. In questa direzione di ricerca si muove da tempo il gruppo di analisti dell'A.I.P.A. "Laboratorio Analitico delle Immagini", LAI, che continua a pubblicare nuove ricerche sul tema. Vedi: *Giochi antichi parole nuove*, F. Castellana e A. Malinconico (a cura di), Ed. Vivarium, Milano, 2002; *Al di là della parola: vie nuove per la terapia analitica delle psicosi*, A. Malinconico e M. Peciccia (a cura di), Ed. Magi, Roma, 2006; *Il gesto che racconta: Setting analitico e Gioco della sabbia*, A. Donfrancesco e M.A. Venier (a cura di), Ed. Magi, Roma, 2007; *Mondi in un rettangolo. Il gioco della sabbia: aperture sul limite nel setting analitico*, G. Andreetto e P. Galeazzi (a cura di), Moretti & Vitali, Bergamo, 2012; *Figure della memoria. Ricordare in analisi. Una nuova via nella terapia con il gioco della sabbia*, F. De Benedittis e P. Michelis (a cura di), Ed. Franco Angeli, 2017.

suto nella prima infanzia. Nel gesto a contatto con la materia sabbia e l'oggetto, si desta la capacità di cogliere diverse risposte legate al fondo sensibile della mente, sempre presente ed attivo sotto la soglia della coscienza vigile. Nel contatto con la materia sabbia e con l'uso dell'oggetto si raggiunge un livello d'esperienza emozionale non ancora formulabile in parole.

La scelta d'oggetto, mosso dalla "strega", esprime la dinamica, la collocazione nello spazio di gioco, il rapporto possibile con la fantasia emergente.

È in questo fondo sensibile che sono attivi e ancora inespressi dal linguaggio condiviso i contenuti emozionali dei nostri vissuti.

Il gesto mani sguardo tramite la materia sabbia e gli oggetti riesce ad evocare la possibilità di silenziare la mente discorsiva che tende a ripetere le stesse formulazioni verbali già raggiunte dalla coscienza.

È un'esperienza quella che si muove tramite la misteriosa concentrazione attivata dal gesto mani sguardo, che permette di raggiungere l'abbandono ad una percezione disarmata. Le sinestesie richiamate dal contatto con la materia e l'oggetto evocano contenuti emozionali che sfuggono alla parola.

La pulsione sottesa al gesto di gioco mette in scena, nello spazio di gioco, la struttura complessa di un vissuto.

Nel divenire spazio-temporale dei gesti, nelle scelte e collocazioni successive, appare una sequenza che si va strutturando tramite l'uso della sabbia e degli oggetti.

Il ritmo di questo accadere, le sue sospensioni e riprese accompagnate spesso da parole spontanee, sono la testimonianza di un evento comunicativo in atto da comprendere e da portare col tempo alla parola che lo esprima.

La sequenza che appare nello spazio di gioco, il fantasticare del giocatore, rivela, nella struttura di questo apparire, quello che sempre più nella mia esperienza considero un linguaggio per immagini.

È un comprendere, un fare proprio, un vissuto complesso usando la materia e l'oggetto.

La scelta d'oggetto esprime la dinamica emotiva evocata, la collocazione nello spazio, il rapporto percepito dal giocatore con la fantasia emergente in quel momento.

L'azione di gioco permette di raggiungere una percezione disarmata che rende possibile l'apparire di contenuti emozionali attivi nel profondo ancora non raggiunti dal linguaggio condiviso.

Nel misterioso contatto tra mani-sguardo, la scena che si va formando è la struttura di una fantasia agente che apre la strada alla conoscenza del mondo emotivo in atto. Trovano una possibilità d'espressione, una narrazione per immagini, stati d'animo ed emozioni che la parola non sa ancora raggiungere.

È un comprendere, un fare proprio, un vissuto. La sequenza spazio temporale che si manifesta nella costruzione di una scena, ho imparato nel tempo a vederla come la struttura di un pensiero per immagini che non riesce ad arrivare alla parola.

Il "Gioco della sabbia" apre un punto di vista nuovo sull'apparire della fantasia. Mette in evidenza nel divenire spazio temporale quella che considero la struttura linguistica di un evento immaginativo.

Michel Foucault aveva intuito ed espresso un punto di vista simile quando affermava:

Si potrebbe dire che la psicanalisi abbia dato al sogno solo lo statuto della parola; essa non ha saputo riconoscerlo nella sua peculiare realtà di linguaggio. [...] In altri termini, il linguaggio del sogno viene analizzato unicamente nella sua funzione semantica: l'analisi freudiana lascia nell'ombra la sua struttura morfologica e sintattica. La distanza tra senso ed immagine viene sempre colmata, nell'interpretazione analitica, con un'eccedenza di senso; l'immagine nella sua pienezza si determina per sovradeterminazione. Viene completamente omessa la dimensione propriamente immaginaria dell'espressione significativa. Per aver misconosciuto questa struttura di linguaggio, che avvolge necessariamente l'esperienza onirica, come ogni altra espressione, la psicanalisi non coglie mai il senso in modo comprensivo. Per essa il senso non si rivela mai attraverso il riconoscimento di una struttura di linguaggio; ma deve essere liberato, dedotto, indovinato, a partire da una parola considerata in se stessa (4).

4) M. Foucault, *Il sogno*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, p. 10.

Questo modo nuovo d'impostare la visione del sogno, questa fantasia teorica espressa da Michel Foucault, offre al-

l'analista un punto di vista nuovo che mi corrisponde. Dalle indicazioni tratte dallo studio della scena, dal suo modo di formarsi nello spazio e nel tempo che l'analista segue con attenzione, egli può cercare di comprendere il linguaggio per immagini espresso nella totalità della scena. L'analista considera ogni oggetto come la metafora fantastica di stati d'animo, affetti ed emozioni, presenti ed attivi nel soggetto nel momento costruttivo e che hanno un impatto emotivo e comunicativo agente nella relazione. Sta all'analista scavare sempre più per comprenderlo, tenendo presenti gli attributi d'ogni particolare scelta, e cogliere il legame misterioso tra la forma scelta ed il vissuto profondo vissuto nella relazione analitica. È un lavoro non facile che impone attenzione e tempo. Si tratta di provare e riprovare, paragonando il clima emotivo condiviso in analisi, alla scelta di gioco avvenuta in una scena costruita anche molto tempo prima. Si comprende solo gradualmente un gioco ed è sempre la risposta emotiva immediata o conseguente, come la risonanza verbale del momento o un sogno successivo, a indicare la corrispondenza significativa raggiunta che apre un panorama nuovo alla comprensione della situazione condivisa in analisi. L'atto dell'analista di riportare nel dialogo verbale il ricordo di una forma apparsa anche in precedenza, metterla in relazione con le atmosfere emotive condivise nella relazione analitica, può rivelare un'efficacia inattesa. Si attivano ricordi improvvisi, variazioni nel tono e nei contenuti del dialogo verbale, fantasie o sogni successivi. Quando ciò accade si è raggiunta una comunicazione autentica: un'emozione ha preso forma e comincia ad essere pensata ed espressa. Avviene nel gioco descritto lo stesso processo di raffigurazione che è caratteristico dell'attività onirica. Il gesto verbale dell'analista che associa un'atmosfera emotiva condivisa in analisi con le forme apparse nel gioco, corrisponde a un'interpretazione. Si apre così, tramite l'approfondimento di una scena di gioco, una possibilità di comprensione e d'azione nel lavoro analitico. L'osservazione finale che deriva dall'esperienza fatta è che

l'evento psichico che definiamo "immagine" è la dinamica psichica stessa che ha preso forma nella messa in scena. Questa visione dinamica dell'apparire delle parti nella costruzione di una scena di gioco è un linguaggio nuovo da arrivare ad esprimere in parole.

Il G.d.S. nel suo strutturarsi, nel suo divenire spazio temporale sulla scena, è una fantasia attiva che dà forma ad un linguaggio non ancora dicibile.

È proprio questo divenire che, spesso solo alla revisione (5), fatta a distanza di anni dall'esecuzione, mette a contatto con la struttura sintattica di un pensiero per immagini definito.

La traduzione in analisi in linguaggio condiviso dell'accaduto nel gioco, evoca un livello di comprensione trasformante dell'evento immaginativo vissuto.

È quanto si sperimenta nella "revisione" dei giochi fatta ad anni di distanza, dal momento dell'azione di gioco.

In questo giro d'orizzonte la fantasia attivata dal "Gioco della sabbia" nell'analisi dell'adulto, ha aperto un livello comunicativo del tutto nuovo.

Rivela una potenzialità narrativa della fantasia che tende a sfuggire al solo dialogo verbale.

Il misterioso gesto mani-sguardo che l'uso della materia e dell'oggetto evoca, apre una prospettiva nuova nell'analisi dell'adulto.

L'azione corporea, a lungo demonizzata come possibilità del tanto temuto "agito", offre invece nel "Gioco della sabbia" non solo una narrazione fantastica efficace del mondo interiore del giocatore, ma apre anche per la ricerca analitica un punto di vista nuovo sull'enigma della visibilità psichica.

5) Per un esempio di revisione di una scena di gioco fatta a distanza di anni, vedi: P. Aite, «Una prospettiva sulla necessità psichica di raffigurare», nel testo *Per un sapere dei sensi. Immagini ed estetica psicanalitica*, a cura di D. Chianese e A. Fontana, Ed. Alpes, Roma, 2012.

La malinconia come matrice della poesia di Georg Trakl

Eugenio Borgna

1) Sul tema cfr. il mio: *Di armonia risuona e di follia*, Feltrinelli, Milano, 2012. E: *L'ascolto gentile*, Einaudi, Torino, 2017.

2) K. Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, Piper, München, 1949.

Come si articolano, e come si intrecciano le une alle altre, esperienze psicopatologiche ed esperienze creative? (1) Sono inconciliabili fra loro, o sono possibili reciproche influenze? Le interpretazioni non sono concordi, ma, sulla scia delle straordinarie ricerche di Karl Jaspers (2), grande psichiatra prima di essere grande filosofo, non è possibile non riconoscere reciproche influenze sia nell'area delle esperienze schizofreniche sia in quella delle esperienze depressive; e di queste vorrei ora parlare. Ma non senza dire che in esse è necessario distinguere la condizione depressiva, che fa parte della vita di ogni giorno, e non ha nulla a che fare con una esperienza psicotica, da quella, psicotica, che ha radici ben più profonde; benché ci possano essere sconfinamenti tematici fra l'una e l'altra, e benché le parabole semantiche della forma di vita depressiva siano molto ampie: oscillando da depressione a malinconia, da tristezza a male oscuro, da male di vivere a pesantezza dell'anima: le une sostanzialmente analoghe alle altre.

Le premesse

La malinconia, la tristezza, il male di vivere, la depressione, tematizzata da profonde radicali oscillazioni fenomenologiche, si è costituita come la matrice della sconvolgente poesia di Georg Trakl, una delle più grandi del secolo scorso, ed è giunta a trascinare con sé la morte volontaria.

Nel confrontarsi con la poesia, con il suo background emozionale, la psichiatria non viene meno alle sue fondazioni scientifiche? In un suo libro, oggi ancora attuale, Silvano Arieti, uno dei pochi grandi psichiatri italiani, ha scritto:

Per me, la poesia è una di quelle sintesi magiche che ci fanno superare la vita quotidiana e trovare bellezze insperate e verità insospettate. Questo superamento non significa il rifiuto del mondo. La magia ci fa riscoprire il mondo, ritrovare con Thomas Gray le gemme nelle oscure inesplorate caverne dell'oceano, e dissolvere con Richard Lovelace le sbarre delle gabbie e i muri delle prigioni (3).

3) S. Arieti, *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico, Roma, 1979.

Vorrei immergere il mio discorso sulle relazioni fra esperienza creativa e psicopatologia, non negli aridi schemi della teoria ma nel rovelo ardente delle poesie del grande poeta austriaco.

Il mondo lirico ed esistenziale di Georg Trakl

Nella fulgida e tragica bellezza delle poesie di Georg Trakl si ritrovano i dolori laceranti della esistenza: le nostalgie e i rimpianti, la tristezza e l'angoscia senza nome, le speranze infrante e le rimembranze perdute, la fascinazione stregata della morte e della morte volontaria.

Come scrive Ida Porena in un suo bellissimo libro nel quale si snodano la sua intelligenza critica e la sua formazione psicodinamica (junghiana):

Quello di Trakl è un destino chiuso e solitario, ripiegato su un ossessivo autoascolto, un esistere introvertito e patologico, che va certo tenuto sotterraneamente presente da parte nostra, anche se non dobbiamo cadere nella trappola di decifrarlo traducendo *tout court* la simbolizzazione del suo linguaggio poetico. Se mettiamo

per ora tra parentesi qualsiasi riferimento biografico, per non farci trascinare dalla sua obiettiva tragicità, e ci poniamo in ascolto del testo, la prima cosa che ci colpisce è il silenzio che compenetra questi versi e li struttura. Le immagini trakliane emergono dal silenzio e noi le incontriamo a nostra volta in silenzioso ascolto. [...] Sono figure di un'umanità dolente divorate da lebbra e putredine, angeli lividi, madri, figli, sorelle, figure incerte di adolescenti. Avvertiamo la concretezza della loro epifania, ritagliata in una natura che è sempre testimone del loro apparire (4).

4) I. Porena, *La verità dell'immagine. Una lettura di Georg Trakl*, Donzelli, Roma, 1990.

Fra le poesie trakliane, segnate (tutte) da emozioni sconvolgenti e trasfigurate, e in particolare da una tristezza e da un'angoscia lancinanti che salgono ad altezze vertiginose e inenarrabili, e precipitano in abissi di disperazione, vorrei indicarne alcune, sigillate da una tristezza esistenziale stremata e indifesa, e altre, sigillate da una tristezza ardente e fiammeggiante che sconfina nella patologia. Sono poesie contrassegnate dalle dolorose ambivalenze emozionali ed esistenziali di Trakl, la sua anima folgorata e scissa, nelle quali risplendono una tenerezza e un'amarezza nostalgiche. Sono poesie che ci aiutano a riconoscere quali profonde risonanze dell'anima si muovano nella condizione umana della tristezza, della malinconia, della depressione: denominazioni che nel corso di queste mie riflessioni vorrei considerare equivalenti nella loro significazione tematica, anche se dotate di sfumature semantiche diverse che i contesti del mio discorso a mano a mano consentiranno di mettere in evidenza. Sono insomma poesie che ci confrontano con gli enigmi della depressione, della malinconia.

Le poesie che sgorgano da una dolce malinconia

La prima poesia, che vorrei citare, è *Sonja*: intessuta di una malinconia e di una grazia che lasciano nella memoria scie luminose, e che nulla hanno di patologico.

La sera torna nel giardino antico;
La vita di Sonja, azzurro silenzio.
Di selvatici uccelli migrazioni;
Albero nudo in autunno e silenzio.

Girasole, dolcemente inchinato
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 (5).

La malinconia non ha, qui, nulla di oscuro e di doloroso, e si riflette in immagini dolcissime che il bianco e il blu, due dei colori che Trakl più amava (le sue poesie vivono di questo arcobaleno di colori, di questa danza di colori), scandiscono nella loro schubertiana musicalità. Non mancano bagliori di sofferenza che la rossa ferita e l'animale morente lasciano intravedere; ma davvero lo stato d'animo, la *Stimmung*, della poesia è fra le più luminose, e le più inebrianti. Come dimenticare questa dostoevskijana figura di Sonja perduta nella vertigine del bianco?

Un'altra poesia immersa nella sfera emozionale di una dolce leopardiana malinconia è *In un vecchio album di ricordi*.

Sempre ritorni tu, malinconia,
Dolcezza dell'anima solitaria.
Ardendo si consuma un giorno d'oro.

Umile si piega al dolore il sofferente
Che d'armonie risuona e di morbida follia.
Guarda! Fa scuro ormai.

Torna ancora la notte e geme un mortale
E un altro divide la sua pena.

5) G. Trakl, *Poesie*, tr. it. di E. De Angelis, Marsilio, Venezia, 1999.

6) G. Trakl, *Poesie*, tr. it. di I. Porena, Einaudi, Torino, 1997, p. 14.

Rabbrividendo sotto stelle autunnali
Ogni anno di più si china il capo (6).

Sì, la malinconia, la dolce malinconia leopardiana, è la fonte fragile e stremata della poesia; e non lontana da questa è la *Stimmung*, che si coglie in un'altra poesia, *Nel parco*, nutrita di una malinconia e di una nostalgia elegiache.

Vagando ancora nel vecchio parco,
Oh, silenzio di fiori gialli e rossi!
Anche voi in lutto, divinità miti,
E l'oro autunnale dell'olmo.
Immobile svetta sullo stagno azzurrino
La canna, a sera ammutolisce il tordo.
Oh, china anche tu la fronte
Al marmo consunto degli avi (7).

7) *Ibidem*, p. 20.

Su questa poesia ha scritto cose bellissime Ladislao Mittner, e queste in particolare:

Trakl offre un esempio, forse non più raggiunto altrove, della sua arte armoniosa, delicata, alta e pura nella prima descrizione del "suo" parco, nella sua poesia *Im Park*. Manca in esso ogni elemento patologico o comunque ambiguo: il poeta vaga trasognato nel parco antico e china commosso il capo davanti al marmo consunto degli avi, davanti a marmi – così il lettore crede di dover questa volta comprendere – celebranti la nobiltà e la gloria degli antichi padroni del parco (8).

8) L. Mittner, «Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)», in *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, vol. II, Einaudi, Torino, 1971.

Ma ci sono altre splendide immagini che vorrei citare: «Il ritmo è di una dolce lentezza, con evidenti pause fra le singole immagini tutte ben staccate; il poeta capta il silenzio del parco, traendo - alla maniera di Webern - dall'arte delle pause un vero elemento costruttivo». Richiamandosi poi alla importanza (è la cosa che ha più interesse in questo mio discorso sulle correlazioni fra malinconia e creazione poetica), che la tristezza assume nell'articolazione del pensiero poetante di Trakl, Ladislao Mittner sostiene che tristezza sia la parola più trakliana del poeta austriaco.

Tutto si fonde e si risolve infatti in un solo sentimento, quello fondamentale di Trakl, 'nell'ardente tristezza', che è un ebro, e lento, scivolare nell'incoscienza o in una superiore coscienza ed è raffigurato dall'immagine, rappresentata con ossessiva frequenza, della barca che, staccata dalla riva del lago e abbandonata a sé, si dondola dolcemente nello stagno azzurro e quindi anche nel cielo, che nello stagno si rispecchia (9).

9) L. Mittner, *ibidem*.

La malinconia, la tristezza, il male di vivere, quando abbiano la leggerezza e la friabilità di una poesia, come questa, sono uno dei modi che consentono di giungere alla creazione estetica.

Le poesie nutrite di una dolorosa malinconia

Alle poesie nutrite di questa ardente e dolce malinconia, e di questa sfibrata tenerezza, si accompagnano poesie sigillate da una malinconia radicale e dolorosa dalla quale sembrano riemergere tracce di incrinature psicotiche. Sono poesie che testimoniano di una radicale disperazione, di un *destino* di radicale disperazione, che ci confrontano con i confini ultimi dell'umana sofferenza. Sforiamo gli abissi dell'esperienza psicotica, e forse precipitiamo in essi; e i fantasmi, che si intravedono nelle esistenze psicotiche, divorate dalla angoscia e dalla desolazione, rinascono luminosi e tenebrali in queste poesie, fra le ultime scritte da Trakl.

Fra le poesie divorate da una malinconia dolorosa, da una malinconia psicotica, vorrei citare quella che ha questo titolo, *Lamento I*, e nella quale le figure tematiche (la paura e l'incubo notturno, il giovinetto e la sorella, la stella e l'angelo, la sera e la morte) testimoniano di un indicibile dolore.

Giovinetto da bocca cristallina
Cadde il tuo sguardo d'oro nella valle;
Onda di bosco rossa e scialba
Nell'ora nera della sera.
Sì profonde ferite dà la sera!

Paura! Incubo opprimente della morte,
Spenta tomba e ormai passato

L'anno guarda da alberi e animali;
Campo deserto e zolle.
Chiama il pastore il gregge timoroso.

Sorella, le tue ciglia blu
Accennano sommesse nella notte.
Sospira l'organo e l'inferno ride,
Stringe un orrore il cuore;
Vorrebbe vedere stella e angelo.

La madre deve temere per il bimbo;
Rosso risuona nella forra il ferro,
Lussuria, lacrime, pietroso dolore,
Buie leggende dei titani.

10) G. Trakl, 1999, *op. cit.*

Malinconia! aquile solitarie si lamentano (10).

Questi colori accesi, queste immagini lacerate da associazioni tematiche folgoranti e inattese, queste figure portatrici di angoscia e di morte, questo orrore che stringe il cuore, queste profonde ferite, queste lacrime e questo dolore che ha la durezza della pietra, questa malinconia così diversa nei suoi abissi da quella che animava le sue precedenti poesie, si incidono nella memoria: ferendola e dilaniandola. Sono ferite che non è facile riscoprire nella malinconia sulla scia della semplice considerazione clinica. Anche in *Lamento II*, una delle ultime poesie di Trakl il discorso lirico sconfinava in una malinconia radicale, e straziante.

Sonno e morte, aquile fosche,
Frusciano a notte intorno a questo capo:
Il gelido flutto 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 silenziosa della notte (11).

11) G. Trakl, 1997, *op. cit.*, p. 154.

Non ci sono nemmeno frammenti di speranza in questa poesia divorata dal tema della disfatta e della morte. I versi iniziali, in particolare, sono inondati di angoscia e di gelo: nell'orizzonte di questi orridi scogli, su cui si sfracella il corpo, e di questa tristezza che è dolorosamente definita tempestosa. Le emozioni, le più diverse emozioni, la tristezza e l'angoscia, l'inquietudine dell'anima e lo sgomento, si costituiscono insomma come la cifra emblematica dei modi di essere e degli svolgimenti del fare poesia in Georg Trakl. Come dicevano Giacomo Leopardi (12) e Thomas Mann (13), non c'è poesia, non c'è immaginazione creatrice, anche nella musica, se non nell'orizzonte di una condizione di malinconia, e, nelle loro equivalenze semantiche, di tristezza, di male di vivere, di nostalgia, di pesantezza dell'animo, e di depressione tout court.

12) G. Leopardi, «Lettere», in G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano, 1977.

13) T. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, Milano, 1997.

L'ultima poesia

Vorrei citare infine quella che è stata l'ultima poesia di Trakl, *Grodek*, composta fra il settembre e l'ottobre del 1914 (moriva a Cracovia il 4 novembre dello stesso anno), e nella quale si fanno palpabili le ombre disperate di una malinconia, di una tristezza, e in fondo di una depressione, la più indicata a cogliere la natura dell'esperienza emozionale. Non si può leggere questa poesia senza un profondo smarrimento del cuore che non muore mai.

Risuonano a sera i boschi d'autunno
Di armi mortali, le pianure dorate
E i laghi azzurri, su cui più fosco
Rotola il sole; la notte abbraccia
Guerrieri morenti, il pianto selvaggio
Delle loro bocche infrante.
Ma quiete si adunano nel folto dei salici
Nuvole rosse, le abita un dio irato
Sangue versato, frescura lunare;
Tutte le strade sfociano in nera putredine.
Sotto i rami dorati della notte e le stelle

Ondeggia l'ombra della sorella per il bosco
silenzioso
A salutare gli spiriti degli eroi, le teste sanguinanti;
E piano risuonano nel canneto i cupi flauti
d'autunno.
O più superbo lutto! Voi bronzei altari,
L'ardente fiamma dello spirito nutre oggi un potente
dolore,
I nipoti non nati (14).

14) G. Trakl, 1997, *op. cit.*, p.
156.

Le immagini, che nascono sulla scia della battaglia di Grodek, lasciano presagire la morte personale e l'estinzione dei valori dello spirito. Il timbro fatale dei versi, la loro febbrile scansioni, il rullare dei tamburi, che annunciano il rifiuto della vita, sono la oscura espressione di una condizione depressiva profonda, e radicale. I "non nati nipoti" sembrano indicare la generazione di quelli che sarebbero stati i discendenti dei morti in guerra, o la loro stessa generazione, nel rovelo ardente di una metafora del vano sacrificio dell'umanità, e di ogni suo valore.

Le risonanze cliniche

Le poesie di Georg Trakl, di questo grande poeta austriaco, lasciano intravedere le tracce di una malinconia, di una tristezza, oscillante nella sua intensità, e nelle sue incandescenze tematiche. Ci sono poesie, e ne sono testimonianza le prime tre, nelle quali la tristezza (la malinconia) si manifesta come stato d'animo, come *Stimmung*, che fa riemergere il senso fragile delle cose, la loro fugacità e la loro continua dissolvenza, la loro connotazione elegiaca e nostalgica. Sono poesie che mi sembrano sgorgare da una malinconia leopardiana, da una dolce malinconia, anche se pervasa da ferite brucianti e sanguinanti che non fanno parte di questa malinconia. Ma, accanto a queste, ci sono poi le tre ultime poesie che sono inondate di una tristezza dalle spine crude e taglienti, che bruciano e annullano la vita, sconfinando nelle regioni desertiche della morte e del morire: forse desiderate come ultima speranza. Sono poe-

sie che rispecchiano l'anima torturata e lacerata dalle contraddizioni di Georg Trakl. Sono poesie che ci dicono come la condizione umana e patologica della malinconia, della tristezza, della depressione tout court, non possa essere unificata in una sola connotazione diagnostica, ma disarticolata nelle due diverse modalità di espressione clinica: quella semplicemente umana, nella quale la cura sia di matrice psicoterapeutica, e quella patologica, nella quale la cura sia farmacologica: anche se, ovviamente, accompagnata da contesti dialogici. Ma le poesie di Trakl ci dicono come nella malinconia, nella malinconia leopardiana, ma anche nella malinconia patologica, non si spengano, e anzi talora crescano di intensità le emozioni nutrite di tenerezza e di gentilezza, di sensibilità e di fragilità, che non sempre la psichiatria clinica conosce, e non sempre soprattutto rispetta. Sì, non c'è conoscenza senza sofferenza: lo dicevano Eschilo e Simone Weil.

Il suicidio

Nell'orizzonte della malinconia non manca, in misura diversa in ciascuno di noi, certo, l'inclinazione alla morte volontaria: talora improvvisa, e talora meditata, talora immotivata, e talora motivata, talora imprevedibile, e talora prevedibile; e di questo dovremmo essere consapevoli. Sì, psichiatri, e non psichiatri, siamo (tutti) chiamati a non perdere il possibile contatto dialogico con chiunque abbia a soffrire di malinconia, di depressione clinica, cercando di intuirne, cosa non facile, le intenzioni autodistruttive. Le poesie di Trakl testimoniano della sconvolgente ricchezza umana che si nasconde nella malinconia, nella buona e nella maligna, secondo la definizione di Søren Kierkegaard, confermandoci nella tesi che, in questa emozione ferita dal dolore, speranza e disperazione si intrecciano l'una all'altra; ma le sue ultime poesie, scritte nelle settimane trascorse in stretta vicinanza con le forti sofferenze, che in prima linea rinascevano nel corso di battaglie incendiate da violenze inaudite, ci parlano di risonanze interiori squarciate da dolori senza fine, contemporanei ai tentativi di suicidio, e infine al suicidio. A questo suicidio, a questa genesi di un suicidio compiuto a ventisette

15) P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano, 1998.

16) A. Pizarnjk, *La figlia dell'insonnia*, Crocetti, Milano, 2004.

17) S. Plath, «Poesie», trad. it. di A. Ravano, in *Opere*, Mondadori, Milano, 2002.

18) A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Sossella, Roma, 2010.

19) V. Woolf, *Romanzi*, Mondadori, Milano, 2001.

anni, mediato dalla malinconia come stato d'animo permanente, si è nondimeno giunti sulla scia delle insopportabili violenze trainate da una guerra atroce; ma, certo, ben diverse sono state le concause che hanno portato al suicidio Paul Celan (15) e Cesare Pavese, Alejandra Pizarnjk (16) e Sylvia Plath (17), Antonia Pozzi (18) e Virginia Woolf (19): destini folgorati da condizioni di sofferenza psichica, e da contesti ambientali non sempre capaci di ascoltare il dolore e la disperazione della loro anima, che si nascondevano nelle loro creazioni poetiche, e narrative. In ogni caso, leggere le loro opere, e riflettere su di esse, ci consente di avvicinarci alle sorgenti delle motivazioni che hanno portato al suicidio, e di tenerne conto nella cura che non può non essere, prima di tutto, ascolto e attenzione alle voci che risuonano non di rado silenziose nella malinconia.

Non dimenticare

Nel concludere questo mio viaggio fra le poesie bellissime e strazianti di Georg Trakl, vorrei citare quello che, nella introduzione alla traduzione di Enrico De Angelis, ha scritto Grazia Pulvirenti:

La pura ed ermetica lirica di Georg Trakl, fra i più alti esiti della poesia tedesca del Novecento, è, come l'opera di Hölderlin, percorsa da un'inconfessata nostalgia d'assoluto, dal sentimento di un'insanabile lacerazione, dalla percezione straziante della realtà vissuta come dolore, limite, negazione. Georg Trakl, tormentato dall'ossessiva esperienza di una vita sofferta come male ineluttabile, malattia cosmica, morte, si spinge verso regioni di incontaminata purezza e luminosità, verso un "altrove", intuito – più che effettivamente circoscritto – in "struggenti squarci di luce" (Magris). [...] La sua poesia, pur nel più totale disincanto novecentesco e nel naufragio di senso di un linguaggio deflagrato nella sua struttura, riesce, per l'inesauribile complessità del suo universo cifrato, a far emergere barlumi di luce dal viaggio nella tenebra, dalle pieghe più recondite di un'immanenza negativa (20).

20) G. Pulvirenti, «Introduzione», in G. Trakl, 1999, *op. cit.*

Non dimentichiamo queste parole quando, e non di rado, il destino ci fa incontrare esistenze ferite dalla malinconia,

dalla tristezza, dal male di vivere, dalla depressione. Scegliamo la parola che ci sembra la più idonea a contrassegnare questa emozione, questo stato d'animo, questa depressione, questa condizione psico(pato)logica, e non perdiamo di vista l'enorme importanza che essa assume nella vita e nella morte di una persona. La letteratura, la filosofia, e l'etica, consentono alla psichiatria di conoscere meglio i confini e la natura delle sofferenze che alla malinconia si accompagnano, invitano a riflettere sulla sconvolgente importanza che hanno le parole, queste creature viventi, nell'aprire, o nel chiudere, gli orizzonti della speranza.

Pagine brevi

Arrancando verso Betlemme

Silvia Lagorio

Recentemente ho potuto rileggere il caso che ha ispirato il complicato titolo di un testo a me particolarmente caro: *Slouching towards Bethlehem* di Nina Coltart. È infatti finalmente stato pubblicato per Cortina, grazie alla sapiente traduzione e cura di Sara Boffito, con il più semplice titolo *Pensare l'impensabile*. Per descrivere un paziente non più giovane, turbato da una pervicace depressione, che durante il secondo anno di trattamento pare scivolare in uno stato di silenzio minaccioso, la Coltart sceglie le parole del *Secondo Avvento* di Yeats, «una poesia sul crollo e sulla possibilità di guarigione». Come Freud provandosi a rappresentare le mute pulsioni di morte invidia la libertà dei poeti, così la Coltart ricorre alla parola poetica per esprimere un'inafferrabilità: la rozza bestia che arranca per venire alla luce non può essere tirata da una corda di parole precise, né essere esposta al chiarore dell'interpretazione. La bestia richiede all'analista la capacità negativa di stare dentro l'oscurità e i suoi "silenzi neri", tollerando di non sapere. Le ragioni per le quali questo caso mi pare esemplare riguardano l'autonomia del pensiero di Nina Coltart (la sua capacità di sostenere liberamente, per usare un concetto impor-

tante per Jung, il proprio fattore soggettivo) e la fiducia nel processo analitico. Giacchè il cuore del lavoro, contro ogni abilità tecnica, contro ogni training, contro ogni supervisione, resta misterioso, si tratta di pensare con coraggio all'ascolto analitico come a un atto di fede. Quella fede con la f minuscola cui si riferiva Bion, elemento vitale del lavoro ma al contempo sua cifra spaesante e sovente insostenibile. Una ulteriore ragione sta nella doppia immagine che il caso incarna: quella di una creatura scomposta che arranca (nel duplice senso che il verbo to slouch ha in lingua inglese, fare goffi movimenti, ma anche non tenere una buona postura ordinata) e quella di un luogo, Betlemme. Il processo analitico qui comporta una fatica che, lungi dal somigliare a uno sforzo ginnico e articolato dell'io, rimanda a un lasciarsi andare, a una perdita di tono. Per non intralciare la rozza bestia che arranca, occorre potersi fidare della potenza di Betlemme. "Stare sulla fune", trovando un possibile equilibrio e confidando in quei compagni silenziosi che sono la forza di un'attenzione *nuda* e la stabile presenza del setting dentro e fuori di sé.

Il mondo in una stanza

Rossella Andreoli, Bologna

Monica Ceccarelli, Milano

Susanna Chiesa, Milano

1) S. Zimmermann, *Fifty shrinks*,
S. Zimmermann, New York,
2014.

Qualche tempo fa ci siamo imbattute in una pubblicazione particolare che abbiamo trovato molto suggestiva. Si tratta di *Fifty shrinks* (1) di S. Zimmermann. Dalla presentazione:

La stanza dell'analista è uno spazio assolutamente privato dove molti segreti possono essere condivisi in una dimensione protetta ed emozioni profonde trovare libera espressione. Uno spazio aperto, a disposizione di quaranta o più persone che nel corso della settimana vi entrano ed escono con regolarità. [...] Che cosa ha in mente uno psicoterapeuta quando realizza il suo ambiente di lavoro? In che misura il suo orientamento teorico si esprime attraverso l'arredo e le decorazioni del suo spazio fisico e mentale?

Il libro è costituito da una galleria di ritratti: cinquanta psicoterapeuti vengono fotografati ognuno nella propria stanza, in una suggestiva panoramica di mondi e atmosfere. Variazioni sul tema della stanza di analisi.

Così abbiamo concepito questo scritto, realizzato a sei mani, in modo tale che ciascuno dei tre brani che seguono possano essere immaginati come introduttivi a una partico-

lare atmosfera di una particolare stanza di analisi. Tre stanze, tre modi del sentire e del pensare che abbiamo lasciato intatti per come sono venuti alla luce nella scrittura, così da rendere la cifra soggettiva di ciascuna di noi tre. Stanze comunicanti, così le abbiamo immaginate e vissute in un viaggio che dura da trent'anni. Trent'anni di lavoro e di affetti condivisi.

Insieme abbiamo percorso una lunga strada, iniziata negli anni '80 nel training analitico presso il CIPA di Milano.

Terminati gli anni della formazione, abbiamo sentito il bisogno di proseguire il nostro percorso formativo esplorando diverse aree e confrontandoci con nuove teorie per cercare di dare risposte ai temi che la clinica con i "nuovi pazienti" sollecitavano in noi.

Imparavamo dal lavoro nell'area infantile e con gli stati primitivi della mente nei pazienti adulti la necessità di nuovi strumenti per dare voce al sentire e ricomporlo in una narrazione.

Questi testi parlano di una ricerca costruita insieme, nel confronto quotidiano con i nostri pazienti e nell'intreccio di un dialogo iniziato da "ragazze" e continuato nell'alternanza di luci e ombre della nostra vita.

Lo scritto si compone di due parti. La prima – **Stanze** – vuole essere una rappresentazione di quelli che ciascuna di noi ha sentito come snodi fondamentali e modi del suo percorso di ricerca e di lavoro clinico.

La seconda – **Trasformazioni del (nel) controtransfert. Stagioni** – potrebbe essere pensata come la trascrizione narrativa di quanto precedentemente presentato in forma più discorsiva e teorica.

Il percorso, nel suo insieme, potrebbe anche essere descritto così: pensando sognando, giocando immaginando, pensando sognando narrando. Dove l'impiego del gerundio non è casuale. «Participio presente o gerundio sarebbero i soli tempi propri della declinazione dell'immagine. Tempi verbali coinvolgenti, contaminanti, i tempi animati del radiale vivo, della tessitura vivente della forma e della gestazione del senso» (2).

2) D. Palliccia, «Lo spazio di gioco tra teorie come spazio di pensiero», in D. Chianese, A. Fontana (a cura di), *Per un sapere dei sensi*, Alpes, Roma, 2012, p. 275.

Stanze

LE STANZE circondano il corpo –
LE STANZE sono ancora chiare –
LE STANZE gemono di gemiti –
LE STANZE si fondono con le altre –
LE STANZE – sempre loro – ci mostrano
Le scritte in bianco e nero
Delle cronache imprevedibili.
Gilly Bulloni

I. Pensando sognando i tigli della Versilia

Susanna Chiesa

I tre piani dell'anima non esistono dentro di noi.
Niente affatto! Esistono nello spazio tra noi e l'altro,
nella distanza tra la nostra bocca e l'orecchio di chi ascolta la
nostra storia. E se non c'è nessuno ad ascoltare
allora non c'è nemmeno la storia...
Eskol Nevo

3) A. Green (2010), *Illusioni e disillusioni del lavoro psicoanalitico*, Cortina, Milano, 2011.

«È il senso la vera holding, e non l'oggetto. Uno va in analisi perché il senso della sua vita è stato alterato» (3). Così scriveva André Green in uno dei suoi ultimi scritti. Se il senso è perduto, i fatti sono ricordati nella loro successione temporale, ma non raccontano nulla. Lo avverto con alcuni pazienti, in maniera quasi fisica: le parole saturano, tante, veloci, in un ritmo accelerato che mi impedisce di pensare e di immaginare. Sembra che tutto sia già stato detto, come se ogni pezzo fosse esposto nello spazio tra me e l'altro, senza sapere cosa farne. Allora è come se dovessi fare un passo indietro e osservare in silenzio, nell'intervallo tra le sedute creare uno spazio dentro di me. Tutto è stato detto, ma nulla è stato raccontato.

Non c'è narrazione, ma l'esposizione particolareggiata di eventi. La realtà sottrae il senso, copre e chiude la possibilità del sogno.

Questi pazienti hanno perso, o forse non hanno mai conosciuto la possibilità di poter pensare/sognare la propria esperienza vissuta del mondo.

Seguendo la tradizione bioniana quando utilizziamo il termine *sognare* ci riferiamo alla più profonda delle forme di pensiero. È un tipo di pensiero in cui l'individuo è capace di trascendere i limiti della logica del processo secondario senza perdere l'accesso a quella forma di logica. Sogniamo continuamente, sia durante il sonno che da svegli.

Molti pazienti non sono in grado di farlo da soli, hanno bisogno di un compagno di viaggio con cui poter *pensare/sognare* insieme.

È paradossale che perfino il racconto di un sogno possa generare la stessa sensazione di oggetto concreto, pieno di cose che non rimandano ad altro che al concreto, sovra-stando ogni possibile sviluppo simbolico. Io resto in ascolto, provo a sognare di nuovo il sogno perduto.

Devo percorrere quel sentiero che il paziente ha descritto in tutti i suoi particolari, ritornare a quella casa che compare dopo la curva, entrarci e pormi in ascolto di ciò che provo. Sono tranquilla o inquieta? Il luogo mi è familiare o estraneo? Che genere di *film* si sta girando nel sogno?

È una commedia o un thriller, dove l'atmosfera rassicurante serve solo ad accentuare il contrasto con ciò che emergerà in seguito?

Ho bisogno di restare viva, di non farmi annientare. È importante che resista al rischio di essere trascinata dalla domanda di risposte concrete, di indicazioni, di consigli che il paziente sollecita.

«Cosa devo fare?... Che compiti mi dà?...».

Al paziente so che devo riservare un'attenzione precisa, *nuda attenzione* la definiva Nina Coltart (4), non dare nulla per scontato, come se tutto fosse già noto e già detto.

Questo è quanto posso offrire all'altro, la curiosità che nasce dal non sapere e il desiderio di conoscere, di provare a cercare insieme.

Osservo il gioco di un bambino di un anno.

Nella stanza con lui, seduto in poltrona, c'è il nonno, ha ap-

4) N. Coltart (2000), *Pensare l'impensabile*, Cortina, Milano, 2017.

poggiato il bastone che usa per camminare lontano da sé, in un altro punto del locale.

Il piccolo nei mesi precedenti aveva paura del bastone, intimorito, lo osservava a distanza.

Ora il bambino osserva il nonno e gli viene in mente il bastone. Esplora la stanza con lo sguardo per cercarlo e lo trova.

Gattona veloce verso l'oggetto, lo afferra e lo maneggia abilmente, mi fa pensare ad una majorette con l'asta.

Man mano che riesce a padroneggiarne l'uso, ne scopre le possibilità: può servire ad avvicinare o allontanare i giochi che sono sul pavimento. Si ferma un attimo, capisco che riflette. Nella stanza c'è anche il fratellino di quattro anni con i suoi giochi. Il piccolo ha un'illuminazione: scopre che il bastone può diventare uno strumento di potere, si avvicina al fratello tenendolo in mano, e quando l'altro rifiuta di dargli un gioco, agita il bastone, un po' a caso forse, ma scoprendo che funziona ad allontanare il rivale e a permettergli di trafugare l'oggetto ambito.

Il bambino ha potuto *sognare* il bastone, trasformandolo nella sequenza di gioco, da oggetto temuto, associato ad una persona grande e potente, a strumento del suo potere.

Il lavoro del sogno è quel lavoro psicologico attraverso cui creiamo un significato personale, simbolico, così si diventa sé stessi. In mancanza del sogno non potremmo apprendere dalla nostra esperienza vissuta e di conseguenza rimarremmo intrappolati in un presente infinito e immutabile (5).

5) T.H. Ogden (2016), *Vite non vissute*, Cortina, Milano, 2016, p. 96.

Il paziente ci presenta la sua storia, un'esistenza di cui non riesce a rintracciare il senso.

È come se fosse *murato* nel suo presente, in trappola, senza sapere come uscirne.

Il sintomo può essere uno stato depressivo che mostra il blocco dell'iniziativa, la perdita di ogni progettualità, la sensazione di affogare nella vita quotidiana.

Frequentemente oggi è l'attacco di panico, la sintomatologia scatenante.

Durante l'attacco il soggetto ha la sensazione di morire, il corpo entra in uno stato diffuso di allarme, il battito cardiaco accelera, il respiro sembra fermarsi.

Può accadere in un momento qualsiasi della giornata, senza apparente correlazione con la situazione o con i pensieri che semplicemente svaniscono, azzerati dall'impellente senso di morte. Il pronto soccorso di un ospedale sembra l'unico rifugio possibile.

Accogliere questi pazienti significa comprendere il *terrore senza nome* che li assale e provare a ridare parola al grido di aiuto. Non è un percorso facile perché il soggetto spesso non ha vissuto l'esperienza di un contenitore che possa restituire un senso ai suoi vissuti, si aggrappa e cerca strategie di comportamento, farmaci che sedino l'ansia.

Di frequente è necessario un lavoro preliminare di holding che insegni la fiducia.

Poi iniziano ad affiorare i ricordi, talvolta *le parole sotterrate vive* che raccontano gli eventi traumatici, le esperienze che il bambino nell'adulto custodisce dentro di sé senza sapere di farlo.

Non di rado è proprio un'esperienza traumatica che affiora, seppellita nella memoria o ricordata ma scissa dal suo significato, come una foto di cui abbiamo scordato il contesto e i soggetti, pur avendola sotto gli occhi da sempre.

Situazioni che la vergogna ha escluso dalla narrazione della vita, murate in una stanza ma mai dimenticate.

Angela, quarantatré anni, racconta un sogno:

Sono in una casa che so di conoscere ma non ricordo. Mi accorgo che nel muro c'è una porta mimetizzata dalla tappezzeria. La apro e mi trovo in una stanza murata. Dentro c'è una bambina piccola, di due o tre anni, ma i suoi capelli sono bianchi e lunghi, come quelli di una vecchia. So che mi aspettava e che era stata rinchiusa dal padre.

Questo sogno permise ad Angela di ritrovare una parte sequestrata, sepolta dallo sviluppo di un Falso Sé compiacente che amputava la sua personalità.

Come in questo sogno, è la possibilità di ritrovare le parole del bambino nell'adulto, a ridare senso alla vita, scoprendo, attraverso il dolore, la strada di casa.

Quando nella terapia comincio ad individuare i contorni del bambino che il paziente è stato, si delinea una possibile via di sviluppo.

Come dice Bollas, lasciandosi permeare dal racconto del paziente, possiamo essere là dove il paziente è stato, intravedere frammenti della sua infanzia.

Le ombre dei genitori, il loro modo di vedere – o non vedere – quel bambino, spesso agiscono ancora intatte nel presente e rappresentano una modalità di visione che il paziente ha di se stesso.

Sognare nella supervisione

Anche nelle supervisioni la capacità di *sognare* non solo il paziente, ma la coppia terapeuta/paziente, diventa un passaggio fondamentale che consente nuove aperture di senso.

Lo spazio della supervisione è un campo affollato, un crocevia di storie: del paziente, del candidato, del supervisore e dell'istituzione di cui il supervisore rappresenta un membro delegato alla formazione dei nuovi analisti, un punto di trasmissione di conoscenze, regole, elementi affettivi ed esperienziali.

Gli spazi trasformativi della supervisione si creano quando il supervisore favorisce nell'allievo una modalità di rêverie intesa come il lasciar fluire pensieri quotidiani, sentimenti, fantasie, sogni ad occhi aperti, sensazioni fisiche.

È ciò che Jung definiva come un «abbassamento del livello mentale», una modalità di coscienza che permette di accedere ai contenuti più inconsci e che arriva talvolta a cogliere elementi predittivi sull'evoluzione della terapia.

In una supervisione la terapeuta espone con chiarezza il contenuto di una seduta, mostrando di saper contenere e comprendere il paziente. La sua competenza mi consente di ritirarmi in uno spazio di autorêverie, colpita da alcune parole del paziente.

È come se potessi sognare ciò che il paziente non sta dicendo, ma che affiora nella mia immaginazione e che si riferisce ad un livello molto più inconscio, con contenuti

drammatici relativi a fantasie sulla relazione tra i genitori. Comunicando la mia fantasia alla terapeuta le permetto di intravedere un piano più profondo, non ancora affrontabile, ma già presente nel paziente, che si dipanerà nel corso della terapia.

L'anticipazione delineata dal "sogno della veglia" del supervisore non disturba il lavoro della terapeuta perché già sotteso nel testo del paziente, da cui la fantasia del supervisore, libero di sognare perché in presenza del buon lavoro dell'analista, ha preso il via.

È questo lo spazio trasformativo, sia nella relazione paziente/analista, che nella relazione supervisore/terapeuta. Il supervisore rappresenta un terzo occhio, che permette la visione del campo guardando anche là dove il terapeuta, troppo preso dal processo secondario nella presentazione del materiale, non può guardare.

Perché questo sia possibile, il supervisore deve saper attingere alla sua storia, al suo lavoro analitico, alle esperienze formative con chi lo ha aiutato a "sognare" i suoi pazienti.

Se è fondamentale come il candidato ha potuto elaborare le proprie tematiche narcisistiche nella sua analisi, come ha sostenuto i passaggi dai processi di idealizzazione dell'associazione di cui fa parte, fino alla comprensione e accettazione di una realtà più autentica, compito del supervisore, specie con i candidati più giovani, diviene allora sostenere la speranza, insegnare l'amore per il "mestiere di analista" che dovrebbe comprendere umiltà e non superbia, senso del limite e non onnipotenza, e soprattutto una passione per la ricerca.

I candidati spesso si colpevolizzano quando in seduta con il paziente sono attraversati da altri pensieri, da ricordi o riferimenti a momenti della loro vita. Il senso di colpa impedisce di chiedersi perché proprio in quel momento della seduta emerga quella fantasia, quel ricordo o pensiero, perché, se si era in piena forma fino a poco prima, subentra ora uno stato di disagio, anche fisico.

L'allievo è assillato dal problema di maneggiare la teoria e cerca di mostrare la sua competenza, appiattendolo la capacità di sintonizzazione.

Da anni lavoriamo nelle supervisioni individuali o di gruppo, chiedendo la presentazione di un protocollo della seduta,

dove si dia spazio ai vissuti fisici e psichici del terapeuta, invitandolo ad approfondire l'emergere di queste perturbazioni, ad accoglierle e comprenderle, invece di censurarle. Ricordo lo stupore del gruppo quando un'allieva presentò un protocollo dettagliato della seduta, dove le parole del paziente e della terapeuta erano riportate per intero. Chiedendo come fosse stato possibile, scoprimmo che era la trascrizione puntuale della registrazione di una seduta. Nessuno aveva capito niente! Il gruppo non riusciva a lavorare sul materiale, bloccato dall'inondazione di elementi concreti che obliteravano la mente e impedivano ogni capacità evocativa.

Sono più di trent'anni che lavoro come analista. Tutti gli incontri della mia vita hanno lasciato un segno. Ricordo ogni paziente con cui ho lavorato, un giorno dopo l'altro, mentre la mia vita accadeva: l'autonomia, il matrimonio, la nascita dei figli, giorni di luce e di buio si alternavano, nascite e separazioni.

Il tempo passava, trent'anni sono molti, tutta la vita adulta. Cambiavano i luoghi: tre studi nel corso del tempo, che scandivano le fasi della vita.

Quando i figli, ormai grandi, hanno preso la loro strada, ho spostato lo studio nella mia casa, un luogo più caldo e confortevole per me.

Da qualche tempo accade che pazienti di molti anni fa mi contattino, oggi non è difficile grazie ad internet.

Talvolta sono gli auguri per il nuovo anno, una mail in cui mi mandano un saluto o mi aggiornano su elementi salienti della loro esistenza, alcuni arrivano a chiedermi un incontro.

Curiosamente mi capita di avere loro notizie proprio in un periodo in cui sto pensando a loro, quasi per un fenomeno di telepatia. Ci ho riflettuto a lungo, arrivando a pensare che il legame che si crea in una terapia, continua a far parte di noi, come un profumo.

Nella mia infanzia, il profumo dei tigli della Versilia, inondava le prime giornate di vacanza in giugno. Un profumo che ancora oggi sa dischiudere sentimenti e ricordi: posso sentire il sole e il vento sulla pelle con la libertà delle prime corse in bicicletta nelle estati di allora.

Mi piace immaginare che l'esperienza dell'analisi possa sprigionare il profumo della possibilità di essere se stessi.

II. Narrando tra poesia e gioco

Monica Ceccarelli

In effetti ogni poesia
potrebbe intitolarsi "Attimo"
Basta una frase
al presente
al passato o perfino al futuro:
basta che qualsiasi cosa
portata dalle parole
stormisca, risplenda,
voli nell'aria, guizzi nell'acqua,
o anche conservi
un'apparente immutabilità,
ma con una mutevole ombra ...

che nero su bianco,
o almeno per supposizione
per una ragione importante o futile,
vengano messi punti interrogativi,
e in risposta –
i due punti:
W. Szymborska

Raccontami una storia

Accadeva per lo più all'inizio dell'inverno, ai primi freddi, di solito iniziava con un'otite o una faringite, la febbre che sveltava, incontrovertibile prova che mi ero ammalata. Eppure, strano a dirsi, l'arrivo del malessere fisico, generava in me anche un'insolita onda di benessere.

Improvvisamente il mondo cominciava a ruotare intorno a me, respiravo un'atmosfera di sollecitudine e di accorata preoccupazione nei miei confronti.

Il medico di famiglia, dott. M., accorreva a snocciolare l'elenco delle medicine e le debite prescrizioni, ma allo stesso tempo prendevano vita anche una serie di azioni volte a ricompense ed eccezioni alle regole.

La presenza di mia madre era il premio più atteso.

Durante la giornata passava nella mia camera solo per piccole rapide incursioni, tesoro come stai?, poi nel tardo pomeriggio, ultimate le faccende, sedeva finalmente sul letto in cui ero sdraiata, per controllare la temperatura, appoggiando la sua mano calda sulla mia fronte.

Io la osservavo, attenta a ogni segnale sul suo viso, guardavo i suoi occhi sempre un po' stanchi, sentivo il suo odore, un misto di profumo di colonia e di aromi di cucina, e poi le chiedevo, Raccontami una storia.

La voce di mia madre cominciava allora a carezzarmi tiepida, col suo familiare accento toscano, e nell'ascoltare le storie che pescava dalla sua memoria infantile, interpretandole ogni volta in modo differente, a seconda del momento e della situazione, mi sembrava che la febbre scendesse, che il dolore si mitigasse e alla fine del suo raccontare bisbigliavo piena di meraviglia, sono guarita!

L'ascoltavo guardandola a intermittenza, mi piaceva qua e là chiudere gli occhi mentre raccontava e sognare quei mondi immaginari: li disegnavo con i miei occhi, li ambientavo in luoghi e paesaggi di mia invenzione, e creavo con lei una mia storia.

Credo di aver fatto lì per la prima volta esperienza di un processo creativo.

Quel giocare con mia madre mi suscitava un conforto benefico, le storie, i personaggi e le loro vicende, raccontate insieme, parlavano delle mie paure, rabbie, e davano una forma alle mie sensazioni confuse. E alla fine mi ritrovavo col senso pacato di un ordine, di una continuità, dato dal tempo che scandisce il narrare, in un prima, un durante e un dopo. Quel senso della storia che dà ancoraggio e spessore all'esistenza umana.

Che intreccia i fili della memoria.

Punto, Punto cieco, Due punti:

Le storie, la letteratura, sono rimaste compagne care della mia vita, fedeli presenze negli snodi di crescita, e nel tempo sono confluiti nel mio mestiere di psicoanalista, come una sorta di bagaglio integrativo, per quella proprietà che accomuna arte e psicoanalisi.

La creazione di un pensare trasformativo.

Individui bloccati in una concretezza di logica e di immaginazione, profondamente scollati dai fondali dell'inconscio. Privi del potenziale simbolico del pensiero. Pensiero che smette di pensarsi. Soggetti scissi. Senza storia e senza memoria.

Sono questi i pazienti che gli analisti per lo più incontrano oggi.

Senza radici, sull'orlo di un precipizio. Tuttocorpo, senza corpo. Solo pensiero, senza un senso. Senza confini. Senza pelle. Così vuoto, così finto. Solo.

Sono queste le parole con cui i pazienti, adulti, bambini, ragazzi, bussano alle nostre porte.

Isole sperdute, spaccate da eruzioni vulcaniche. Isole desertiche.

Non è facile raggiungere isole così lontane. Occorrono mezzi e strumentazioni adeguate, e spesso le vecchie mappe, con le rotte note, pur tracciate da menti sapienti sembrano oggi non funzionare più. Non è semplice avvicinarli, raggiungerli, agguantarli perché non cadano.

Con soggetti senza storia e senza memoria occorre creare una lingua che viene prima della parola e del simbolo, una lingua che non espliciti, ma che accenni, che narri. Parole di cose.

Una lingua che ha radici nella poesia e nel gioco.

Come la lingua madre-bambina, con una bambina che ancora non sa parlare e una madre che parla per lei un linguaggio che la piccola possa comprendere.

È così che è cambiata la stanza di analisi e con essa il suo analista, una stanza che si è trasformata sempre più da grotta oracolare in quotidiano luogo di incontro tra due persone.

«Due persone che si incontrano per una conversazione», dice Odgen della psicoanalisi.

Due persone che si incontrano per raccontare storie, o per imparare a raccontare.

Per giocare. O creare. Due persone in gioco, in una stanza dei giochi. Lì e in quel momento.

Abbandonata l'impresa di una taumaturgica decifrazione dell'inconscio, giacché abbiamo a che fare con soggetti

6) C.G. Jung, «Pratica della psicoterapia», in *Opere*, vol.16, Boringhieri, Torino, 1981.

senza inconscio, l'analista è diventato più simile a quell'artista di bottega che lavora col proprio aiutante maneggiando materie prime per trasformarle in opere e manufatti. Che si adopera a ritessere le maglie di trame sfilacciate, bucate, rotte da antiche esperienze traumatiche. Vicino all'alchimista, diceva Jung (6), impegnato col suo adepto nella trasformazione del metallo in oro.

Trasformazione qui di sensazioni ed emozioni non avvicinabili in giochi di immagini e parole.

Artisti/artigiani che, temporaneamente silenziato il necessario bagaglio di strumentazione tecnica, si dispongono ad uno sguardo creativo simile al giocare/narrare della madre con la sua bambina, attingendo alle proprie memorie corporee, ogni volta diverse, a seconda del paziente che si ha davanti. Prossimo all'esperienza del narratore, che richiede grande libertà interiore, notevole dose di sensibilità, creatività.

La creatività del produrre immagini.

La psicoanalisi come arte, scriveva Odgen. La psicoanalisi come gioco, raccontava Winnicott.

Si comincia ad ascoltare, raccontare storie e a giocare fin da piccoli, come qualcosa di naturale presente nel Dna psichico dell'uomo, ed è nel corso della crescita che questa ricchezza tende a naufragare a favore della costruzione di un pensiero indirizzato, come lo chiamava Jung, se non la si convoglia in una espressione artistica, come bene ci ha indicato Winnicott.

F. O'Connor, a proposito del suo mestiere, scrive:

Per lo scrittore di narrativa tutto trova verifica nell'occhio, organo che, alla fin fine, implica l'intera personalità, [...] la narrativa opera tramite i sensi [...] Se non gli è dato di vivere la storia, di toccarla con mano, il lettore non crederà a niente di quel che il narratore si limita a riferirgli [...]. E questa è una cosa che non si può imparare solo con la testa, va appresa [...]. A tutte queste cose bisogna dare corpo (7).

7) F. O'Connor (1969), *Nel territorio del diavolo: sul mistero di scrivere*, Minimum Fax, Roma 2003, p. 59.

Come per gli scrittori di narrativa, di fronte a pazienti senza storia e senza linguaggio l'analista è reclamato nella relazione sempre più con tutta la sua intelligenza e soggettività, mente e corpo, conscio e inconscio. Pena il fallimento dell'incontro.

Esserci con la mente e con lo sguardo, la voce, il respiro.
Come la voce di una madre quando racconta...
Come con M.:

la paziente che per tutta una prima parte della terapia diceva di aver trovato rassicurazione più nell'ascolto del suono della mia voce che nelle mie parole, più nel calore della stretta finale della mia mano, che in qualsiasi mio esercizio di interpretazione.

Creare insieme al paziente. Quando l'analista si apre ad ascoltare le comunicazioni che il paziente è in grado di inviargli, nella forma di racconti somatici, quale sorta di sogni mancati, prima che linguaggio di parola. Quando si lascia contaminare/infettare (come bene raccomanda Jung) dall'inconscio del paziente, e si mette in ascolto del proprio controtransfert e delle risonanze che apportano i movimenti inconsci dell'altro, in una comunicazione tra inconsci. In un'opera di trasformazione.
Come con S.:

la giovane adolescente con la quale in una seduta avevo provato una sensazione di sprofondamento in un sonno letargico, quasi mortifero. Ascoltando a fatica il suo racconto monocorde di un film che aveva visto a scuola, che non le era piaciuto, mi ero sforzata di chiederle di dirmi qualcosa di più sulla trama, e S. mi aveva risposto che parlava del suicidio di un'adolescente. Risvegliandomi lentamente, come sopravvissuta a una narcolessia, le avevo chiesto se lei avesse mai provato un senso di morte o desiderio di morte e per la prima volta, dopo due anni di terapia, era riuscita a raccontare un suo drammatico tentativo di suicidio.

In questa attitudine creativa acquistano importanza aspetti avulsi dal pensare organizzato, il movimento delle interferenze che ci attraversano la mente, le fantasie e le ruminazioni, che scorrono nello spazio di dialogo col paziente. Financo le distrazioni che sembrerebbero scarti privi di significato. Le rêverie in tutte le loro forme, sensoriali, immaginative. Lasciar fluttuare le comunicazioni nella mente e nel corpo, in modo che, evocate in noi altre fantasie, queste concorrono alla costruzione di un micro-racconto, che potrà essere espanso a sua volta dal paziente, così che ogni seduta

possa diventare luogo di scrittura condivisa, di creatività della coppia, e come tale di trasformazione. Come le storie co-raccontate tra la madre e la bambina.

Trasformazione dall'impensabile a una narrazione possibile. Ecco che allora siamo pronti ad entrare nel cuore dello scambio analitico con una disposizione al gioco condiviso e all'improvvisazione, più che all'interpretazione delle fantasie del paziente, in quella dimensione che Odgen chiama *talking and dreaming*, che affonda appunto le radici nella propensione artistica alla creatività.

Come uno scrittore di romanzi che, come scrive O'Connor, deve spiegare il meno possibile, in modo che il lettore giunga a collegare le cose grazie a quanto gli viene rivelato, allo stesso modo l'analista che prova ad accostarsi alle aree non accessibili del paziente, lascerà che i suoi interventi siano allusivi, più che delucidativi, interrogativi più che definitivi. Lavorerà sul terreno dell'insaturo e del paradosso, con una rispettosa distanza. Per riattivare piccoli bagliori di pensiero.

Per O'Connor «un racconto è riuscito se puoi vederci sempre qualcosa di più, se continua a sfuggirti di mano. Nella narrativa due più due fa sempre più di quattro» (8).

Cinque sono le qualità proprie della narrazione, afferma Calvino nelle *Lezioni Americane* (9), la *leggerezza* (come sguardo indiretto), la *rapidità* (come immediatezza, intuizione spontanea), l'*esattezza* (come capacità di linguaggio preciso che sappia rendere le sfumature del pensiero e dell'immaginazione), la *visibilità* (come capacità di pensare per immagini) e la *molteplicità* (come sguardo per cogliere il groviglio della realtà).

Cinque qualità, preziosi strumenti per noi analisti quando cerchiamo di accostarci alle zone traumatiche dei pazienti senza storia e senza linguaggio, cercando di lavorare sulle piccole brecce, sulle intuizioni rapide, su una parola o un'immagine. Sulle miniature di un discorso.

In una costruzione narrativa condivisa quale ricerca della verità diventa possibile? La ricerca storica della verità viene meno, forse è addirittura fuorviante. Il lavoro di bottega si occupa della ricerca delle piccole verità, delle verità possibili, nell'*hic et nunc* di quella seduta. Per Cercas, se da un lato l'obbligo dello scrittore di un romanzo è quello di am-

8) *Ibidem*, p. 67.

9) I. Calvino, *Lezioni Americane*, Mondadori, Torino, 2002.

pliare la nostra conoscenza di ciò che è umano, dall'altro però: «scrivere un romanzo consiste nell'immergersi in un enigma per farlo diventare irresolubile, non per decifrarlo. L'enigma è il punto cieco, e il meglio che un romanzo ha da dire lo dice attraverso di esso [...]» (10) e ancora, «al centro del romanzo c'è perciò una domanda senza risposta, un enigma irrisolto, un punto cieco» (11).

Il punto cieco corrisponde a quel paradosso, per cui una volta formulata una domanda, il resto del romanzo consiste in tentativi di risposta, ma alla fine non c'è risposta, o se c'è essa è solo ambigua, come a dire che la risposta ultima è un'utopia. Il punto cieco, per esempio, nel romanzo di Melville, *Moby Dick*, scrive Cercas, sta nella domanda senza soluzione di risposta che corre per tutto il libro, *Moby Dick* incarna il bene o il male? *Moby Dick* incarna entrambi e in questa contraddizione, in questo punto cieco, dove si mantiene aperto un dubbio, che contempla l'uno e l'altro, che pone domande, sta il significato profondo della storia. È ciò che rende un romanzo vivo. Più aperture lascia, più consente di creare un proprio senso al lettore.

Allo stesso modo la verità analitica viene a rivelarsi un'utopia. Il senso ultimo delle verità è quell'ambiguità per cui, come ci raccomanda Winnicott, il paradosso va abitato e mai sciolto (12).

Come quando con i pazienti facciamo esperienza che si può essere lontani ma allo stesso tempo vicini. Ci si può sentire soli, ma insieme a qualcuno. Si può essere buoni ma cattivi.

Ecco: le parole possono creare se nominando rimangono mobili nel gioco, ma possono uccidere se si stringono a chiudere e a designarci.

Le parole di W. Szymborska:

..che...

vengano messi punti interrogativi,

e in risposta –

i due punti:

10) J. Cercas (2016), *Il punto cieco*, Guanda, Milano, 2016, p. 22.

11) *Ibidem*, p. 58.

12) A. Clancier, J. Kalmanovitch, *Il paradosso di Winnicott*, Unicopli, Milano, 1986.

La gioia di scrivere

La scrittura fa parte, a piene mani, del lavoro dello psicoanalista, nelle sue diverse forme.

Può essere lo spazio privato della riscrittura di una seduta, una volta congedato il paziente, luogo prezioso per l'analista in cui rielaborare passaggi critici, o impasse. Una sorta di setting personale in cui cogliere elementi non compresi, vedere passaggi non visti, grazie all'introduzione di un terzo, di fronte alla coppia analitica. Il segno della scrittura. Può essere il lavoro di scrittura di materiale clinico che l'analista presenterà a colleghi o allievi, al fine di trasmettere la sua esperienza, in un ambito didattico o scientifico.

Si dice che le narrazioni analitiche possano considerarsi un vero e proprio genere letterario inaugurato senza dubbio da Freud, con le narrazioni dei suoi affascinanti casi clinici.

Ma come narrare di un incontro analitico?

Quando iniziamo a scrivere di clinica, pur con l'intento di rendere più fedele possibile ciò che accade nella stanza di analisi, siamo ben consapevoli che non riusciremo mai a ricostruire il clima emotivo, i toni e le modulazioni della voce, la particolare sintassi di una frase di quella coppia analitica, impegnata nel gioco della relazione.

L'esperienza del rapporto analitico è per sua natura non riproducibile. Anche il sogno raccontato abolisce il sogno sognato.

La scrittura analitica, per Pontalis (13), si fonda su un paradosso, non è registrazione dei fatti, né storia inventata. È *un inventare quello che è*. La scrittura di un caso clinico è sempre un'esperienza, anche se altra dall'esperienza dell'analisi. È l'esperienza della ri-scrittura che trasforma i dati letterali di una seduta in una storia.

Ed è l'analista che, con la sua soggettività e con la sua personalità, ri-scrivendo ri-narra la narrazione della seduta. Ancora una volta come un artista.

Se la narrazione di un percorso analitico, o di un frammento di seduta, si scontra con l'impossibilità di riprodurre l'habitat di un setting, ci chiediamo: ha senso ricercare la verità dell'incontro nella ricostruzione di ricordi dettagliati, nella "registrazione" puntuale degli scambi comunicativi? O conviene assumere il paradosso che l'analista-scrittore andrà

13) J.P. Pontalis (2000), *Finestre*, Edizioni e/o, Roma, 2001.

a costruire una narrazione altra dall'esperienza analitica primigenia, ma altrettanto vera, così come opera la mente di uno scrittore di fiction?

Qualunque racconto analitico fa i conti poi con due variabili. Il costrutto teorico di riferimento, poiché non esiste alcuna clinica oggettiva neutra, ogni scritto analitico ha registrata nel suo farsi una teoria dello scrivente. E lo stile personale dell'analista.

Nell'intento di narrare una storia analitica, sia essa l'intero processo della coppia o anche solo il frammento di una seduta, l'analista scrittore che fonda la sua clinica su una teoria della relazione, sulla figura di un analista narratore in gioco, cercherà di rievocare, più che ricostruire il clima emotivo. Di attingere a un linguaggio evocativo, che accenni alle conversazioni inconsce della coppia. Alludendo più che spiegando. Attingendo alla lingua della poesia e dell'arte.

Il racconto del caso clinico prenderà allora la forma di una narrazione insatura, di un testo aperto. Partendo da un dettaglio, un sogno, un'immagine, del paziente o dell'analista stesso, una parola che tocca, attraverso il paradosso di rendere con parole scritte l'impalpabile affettività sperimentata, lascerà sempre uno spazio potenziale – non saturo – al lettore.

Infine lo stile personale. Ogden sottolinea che nel processo del diventare analisti la scoperta di quello che si è e si pensa avviene attraverso l'esperienza della scrittura (14).

Scrivere è mezzo di trasformazione per colui che scrive. Partecipa al lavoro di autoanalisi.

Ciò che dovrebbe comparire nella scrittura di uno psicoanalista è allora il modo in cui egli fa uso di ciò che proprio e unico nella sua personalità. Scrivere del suo lavoro analitico sarebbe occasione per trovare la propria unica e personale voce analitica.

La propria equazione personale.

Mi capita a volte, alla fine di una giornata di lavoro, di uscire dallo studio, chiudere la porta con l'idea di lasciare dentro la stanza angosce e patimenti, a decantarsi nella notte. Quindi infilo la chiave nella serratura e al primo giro, *clack*, penso

14) T.H. Ogden (2005), *L'arte della psicoanalisi*, Cortina, Milano, 2008.

sarà poi vero che, una volta uscita, tutte le pene restano depositate in questa stanza, staccandosi dalla mia pelle... O alla lunga il contagio del dolore a cui siamo così profondamente esposti non potrà farci ammalare, in qualche modo, un giorno, proprio nel corpo... Ma, mi convinco, è pur vero che molti sono e sono stati gli analisti longevi...

Allora ruotando la chiave per il secondo giro, *clack*, mi dico

è comunque certo che questo mestiere è pur anche una sorta di ostetricia, ha a che fare con nascite e parti, a volte meravigliosi a volte travagliati, e forse è proprio questa sua natura che consente anche a noi, artigiani della mente, di conservarci vivi, nonostante le rughe e il tempo che passa.

Di mantenere in vita i bambini che siamo stati.

III. Dar corpo alle parole per via di immaginare

Rossella Andreoli

Quando il silenzio è
non avere parole
ma esprimere.
Quando guardare
è vedere.
R. Andreoli

Per reperire parole che curano
è necessario avere cura delle parole,
conoscerle,
distinguere la specificità di ognuna di esse,
viverne la trama affettiva.
A. Racalbutto

15) M. Milner, *An experiment in leisure*, London, Chatto and Windus, 1937.

Un'autrice che amo molto, Marion Milner (15), per rendere il senso della sua ricerca nello sforzo di aderire il più fedelmente possibile all'esperienza vissuta, utilizza un'espressione che è "mettere carne e sangue sullo scheletro della teoria". Questo "carne e sangue" mi sembra essere il senso del riferimento alla clinica per come è vissuta nell'incontro terapeutico e per come cercheremo di

rappresentarla evocandola, nell'intento di *fare a voi ciò che è stato fatto a noi* (16).

Dar corpo alle parole. Con questo spirito descrivo in apertura, un frammento tratto dalla stanza di terapia e in particolare dal gioco con una bambina di 9 anni che seguo da diverso tempo. È un esempio di narrazione che, nata nella mente del terapeuta, viene condivisa in forma di gioco partecipato con la piccola paziente. È un gioco che nasce da un momento di *impasse* dove sembrerebbe che la comunicazione si arresti in un'esperienza di stallo. Come si avrà modo di vedere, il viraggio da un certo modo del pensiero, un pensiero performativo e finalizzato a un ottenimento specifico, inoltrandosi in una dimensione simbolica e simbolizzante per il tramite del giocare a giocarsi, apre possibilità di comprensioni inedite e inaspettate. Le sorprese sicure di cui parla Bromberg (17).

Elisa è una bambina onnipotente e ingestibile dagli adulti, li tiene in scacco refrattaria a ogni regola. Dopo un ennesimo violento scontro con la madre, questa, apostrofandola, le ingiunge: «Di alla dottoressa cosa hai fatto a scuola questa mattina...». Decido di farle entrare insieme nella stanza. Elisa resta muta, testa bassa, resistenza passiva. Nessuna risposta alle mie sollecitazioni. Insisto in un registro familiare: «Raccontami, a me puoi dire...». Passano interminabili i minuti nel silenzio della bambina e nella rabbia della madre. «Giochiamo?» – dico io prendendo i personaggi della famiglia. Animo i personaggi sul tavolo e cerco di dare parole senza sapere bene cosa dirò. Cosa mi verrà di dire. Decido di mettere in scena il terzo, il padre. «Cosa è successo? Ho sentito che tu e la mamma gridavate forte...». La bambina nelle mani della piccola Elisa viene piazzata in alto, altrove e lontana, su una pila di libri a lato del tavolo. Ancora silenzio e mutismo tenace. «Cosa è successo?». Insisto sentendomi molto in difficoltà e pensando che non so se ce la faremo. Lascio che il silenzio sia, nel disagio di tutt'e tre. A un tratto la bambina dalla cima della sua pila di libri, un po' piagnucolosa: «Non ho le parole...». È in quel momento che, inaspettatamente, prende forma un gioco che non so dove ci porterà. Ed è proprio questo l'aspetto che sto cercando di illustrare. Il registro della conversazione, quello ordinario – io ti faccio una domanda e tu mi rispondi – non è praticabile e io devo accettare di prescindere-

16) T.H. Ogden (2005), *op.cit.*

17) Ph. Bromberg (2006), *Destare il sognatore*, Cortina, Milano, 2009.

ne, facendo un atto di rinuncia per consegnarmi a una logica altra che non so quali vie prenderà. E questo viraggio mi consegna a un dire che ha l'effetto di sorprendermi. Nasce spontanea una domanda che prende la forma del raccontare: «Non hai parole? Le hai perdute? Andiamo a cercarle...». E il padre inizia un cammino che lo porterà insieme alla sua bambina muta in un bosco lontano – lontano dalla pesantezza concreta del reale e del conflitto. Altrove. «Cammina cammina, ma dove saranno queste parole?» – si domanda e domanda il padre. «Che fine avranno fatto? E chi le avrà prese?». E questo raccontare che emerge spontaneo, mi conduce altrove, silenziando quella me che poco prima insistente chiedeva seccata, irritata come la madre, incastrata nella sua stessa impotenza. Mi sposto, in un vero e proprio decentramento. Emergendo dallo scacco e dall'immobilità che lo caratterizza, riprendo a muovermi. A questo movimento – del (nel) controtransfert – corrisponde il movimento letterale della bambina che decide di lasciare la postazione-rifugio della pila di libri per raggiungermi sul piano del tavolo. Scende al mio livello, cosicché ci troviamo ora sullo stesso piano, per cominciare a muoversi al mio fianco. Camminiamo insieme. Cammina cammina... cerca, cerca... «Eccole! Sono qui, proprio dietro a questo cespuglio!» – esclama trionfante – «Ma che fortuna!» – esclamo io sollevata – «Le abbiamo trovate le parole...E che parole sono?» – oso chiederle, rilanciando in altra forma e a partire da un'altra dimensione, la stessa domanda dell'inizio. Il silenzio che segue al ritrovamento dà corpo alla trepidazione, alla curiosità, allo stupore. Un silenzio che mi sembra duri moltissimo, ma un silenzio diverso questo, di attesa e di speranza e non più di impotenza. E alla fine la parola prende forma e precipita in una dichiarazione sorprendente, potente: «Io ci sono!» – risponde seria – «Io ci sono» – ripeto rispecchiandola io. L'ostinazione del sintomo come una dichiarazione di esistenza, nel tentativo disperato di essere vista da adulti che non guardano e dunque non vedono.

Quanto ho imparato a vivere e a pensare nella clinica, proviene in gran parte dalla mia esperienza di psicoterapeuta infantile, nel senso che sento di dovere riconoscere proprio ai bambini e al loro particolare modo di stare nella stanza, una trasformazione essenziale del mio modo di concepire la relazione terapeutica e dunque anche del mio modo di accompagnare i pazienti adulti.

Incontrare il bambino è innanzitutto incontrare l'agire e dunque il corpo. Nella stanza il bambino non si dispone a offrire comunicazioni al terapeuta perché queste vengano decifrate in qualche modo. Il bambino si limita a fare quello che solitamente fa: gioca (o non gioca, nei casi più gravi) e si aspetta che l'adulto partecipi o presenzi al suo gioco rispettandolo per quello che è. L'adulto si trova in tal senso immediatamente de-centrato rispetto al linguaggio che solitamente è abituato a impiegare per comunicare e per pensare. Si trova anch'egli ad agire e sovente ad agire immedesimandosi talmente in ciò che fa, da perdere la distanza necessaria al pensare, o meglio, a un certo modo del pensare.

Cambia la temporalità – «facciamo che... tu eri questo e io ero quello...» – istituendo un altrove in virtù del quale la stanza diventa contenitore di luoghi potenziali, interni o esterni e l'identità perde i suoi contorni certi – «tu sei me e io sono te...».

L'analista, il terapeuta, si troverà a essere compagno di gioco, di tanto in tanto “fuori gioco”, per trovare parole su misura a rispecchiare ciò che è in gioco. Rispecchiamento che lascia intatta la forma rappresentativa del materiale emergente. In tal modo, rispettato nella forma letterale del suo accadere, il gioco può agire al livello del sogno e per tale via, passo passo, seduta dopo seduta, “accompagnare ad essere” un soggetto che fino a quel punto non era. Non era ancora.

Nel gioco il bambino istituisce l'onirico. Per come lo intendendo, il gioco implica una dimensione di significazione potenziale che prende vita, si anima, a partire dal registro della sensorialità pre-rappresentativa. Sorta di matrice originaria che richiede per incontrarla parole speciali, parole che conservino il riverbero del corpo da cui sono generate e la qualità dell'angoscia da cui sono scaturite. Giocare è *dare corpo alle parole*.

È lì che il terapeuta è condotto a sostare, sperimentando al proprio interno un'esperienza complessa, e talvolta frustrante per la dimensione di “silenziamento” che la caratterizza, percepita sovente come una sorta di spaesamento. La lingua del bambino, in virtù della sua prossimità

all'originario di cui conserva il riverbero, costringe l'adulto che la avvicina con l'intento di comprenderla, a misurarsi con l'informe, il vuoto e la mancanza, tollerando l'angoscia che ciò può procurare. Si potrebbe dire, utilizzando un'espressione di Deleuze, che il bambino *minora* il linguaggio strutturale e segnico dell'adulto, il linguaggio che ha potere di senso, di pensiero e di dottrina. Minorare la lingua significa metterla in variazione continua sottraendole tutti gli elementi interni, fonologici, sintattici e semantici. Alla lingua e alla parola dell'adulto il bambino sottrae la struttura, che è «l'insieme di rapporti tra le invarianti e le costanti, gli elementi stabili o stabilizzati» (18).

18) Cfr. L. Russo, *Esperienze*, Borla, Roma, 2013, p. 156.

In questo assetto la parola emergente è una parola poetica, da *poiesis*, e il pensare procede per immagini, come accade nelle creazioni artistiche, in una sorta di primato della visione. *Vedere voci sentire colori*, scrivevo tempo fa, in accordo con quanto osservano Chianese e Fontana che, disegnando idealmente un *fil rouge* di pensiero tra autori diversi, da Bachelard a Merleau-Ponty, da Aulagner ai Botella, giungono a riconoscere proprio alla dimensione del visivo il primato nel processo della costruzione del senso. «Nella 'co-appartenenza' carnale tra soggetto e oggetto, la percezione si compie nell'indistinzione di percepire ed essere percepiti, nella reversibilità tra vedere ed essere visti [...]». E citando Merleau-Ponty:

il genio di Freud non è quello dell'espressione filosofica esauriente. Esso consiste nel contatto con le cose, nella percezione polimorfa di parole, di atti, di sogni, del loro flusso e riflusso, di contraccolpi, di echi e di sostituzioni, di metamorfosi. Freud è sovrano di questo dominio dove si ascoltano i rumori della vita [...] questa prodigiosa intuizione di scambi, scambio dell'anima e del corpo, dell'immaginario e del reale, questo universo di promiscuità (19).

19) Cfr. D. Chianese, A. Fontana, *Immaginando*, Franco Angeli, Milano, 2010, p. 158.

In questo senso P. Aulagner parla di primato del *raffigurabile* sull'*interpretabile*. Nella dimensione dell'originario, soggetto e oggetto, prima di ritrovarsi differenziati, si troverebbero indistinti. Quest'originario, matrice fondativa dell'esperienza, antecedente del "primario" e del "secondo"

dario”, si manifesterebbe nel *pittogramma*. Ma pensiamo anche alla concezione che Jung ha del simbolo come processo dinamico, *ymballein*, un tenere insieme, e al suo modo di pensare al sogno come a un’attività essenziale per la vita mentale, come un modo per “processare” e trasformare l’esperienza vissuta nella veglia, in una concezione dell’inconscio che da deposito diviene piuttosto matrice generativa di significazione.

Questo processo condurrà l’analista a porsi come “dietro” i propri occhi a osservare il corpo da dentro e permettere al silenzio di affiorare, finché dal vuoto e dall’oscurità non prendano forma visioni e immagini (20). Un sentire e un vedere nuovi che rendano accessibili ambiti della mente e della relazione analitica altrimenti insondabili e muti. Questo lavoro, il cinema mentale dell’immaginazione (21), giunge a offrire alla coppia di analista e paziente soluzioni visive determinanti e che, inattese, finiscono per decidere di situazioni che né le congetture di pensiero né le risorse del linguaggio riuscirebbero a risolvere (22).

Potremmo pensare come a una processualità che procede primariamente dal *contenimento immediato*, quello dell’urgenza, attraverso l’allestimento di un contenitore sufficientemente ampio e capace di accogliere chiunque e qualunque cosa preme per *venire ad essere*.

Per molto tempo unica operazione possibile, un *holding* elementare, l’offerta di uno spazio fisico, una stanza, come condizione materiale del semplice incontrarsi. L’ascolto, la particolare qualità di ascolto che cerchiamo di descrivere qui, potrà gradualmente, *deo concedente*, trasformarlo in uno spazio mentale, inizialmente ed eventualmente anche solo dell’analista.

È così che prenderà forma uno *stare* che, in un processo ideale, per il tramite del *rispecchiamento* da parte dell’analista – «io ti sono testimone nel tuo esperire te stesso», «ti ascolto e ti restituisco ciò che ho visto di te qui e ora, cosicché tu ti senta visto da me che ti vedo» – e del suo lavoro di *figurazione* – «restituisco a te le tue parole immaginate da me e trasformate nelle mie» – possa precipitare in una vera e propria *narrazione*. In tal modo, la bidimensionalità dei fatti di cronaca presentati potrà assume-

20) M. Milner (1950), *Non poter dipingere*, Borla, Roma, 2010.

21) I. Calvino, *op.cit.*

22) R. Andreoli, M. Ceccarelli, *Archetypal, Primary, Early. Considerations regarding the ability to recover for trauma and the recognisability of “the child-in-the adult”*, New Science Publishers, Inc., New York, 2009.

23) Cfr. D. Chianese, A. Fontana, *Immaginando*, Franco Angeli, Milano, 2010, p. 158.

24) D. Chianese, A. Fontana, (a cura di), *Per un sapere dei sensi*, Alpes, Roma, 2012.

25) M. Ceccarelli, *Parent-Child consultation and the Art of Miniature*, New Science Publishers, Inc., New York, 2009.

26) C. Botella, S. Botella (2001), *La raffigurabilità psichica*, Borla, Roma, 2004.

re lo spessore di una storia con una diversa profondità cosicché l'immagine si faccia immaginare (23). «La storia è un mondo che ti tiene», nell'espressione di una mia paziente.

La psicoanalisi, nella sua praticabilità di psicoterapia, mi pare sempre più pensabile come una sorta di *fenomenologia dell'accadere*, una sorta di *estetica*, qui alla lettera come sentire per mezzo dei sensi, resa possibile dal congiungimento espressivo di transfert e controtransfert, che da *cura delle parole* la trasformi in *musica della comunicazione*. Un *sapere dei sensi* (24). Allora, prima che di interpretazione potremmo parlare di *trascrizione figurativa*, all'insegna dell'arte del tratteggio (25) che, come forma specifica di attenzione, rispecchi al paziente il suo mondo interno trasfigurato dalla nostra percezione. *Holding*, *rispecchiamento*, *figurazione*, *narrazione* come scansioni progressive del lavoro di *rêverie* dell'analista nel suo *funzionare in doppio* (26), tempi solo ipotetici di una processualità psichica potenziale, mai lineare e conseguente, e soprattutto mai scontata. Non sempre con i nostri pazienti possiamo compiere l'intero processo. A volte, l'unica possibilità è proprio quella di sostare. *So-stare*.

Con Elisa non parlo il linguaggio dell'interpretazione. Mi rivolgo a un linguaggio che lascia intatta l'immagine e la fa essere nel rispetto di un sé privato. Un sé che ha bisogno innanzitutto di rispetto, in quanto già sin troppo violato e intruso. Forse anche di un sé che, alla lettera, «non ha parole per dirlo». La struttura simbolica deficitaria mette in scena azioni e forze a ottenere soddisfacenti più immediati e appaganti. «Ti faccio fare quello che voglio io...», sembra dire Elisa a tutti quanti. Logica di bisogno imperioso che non ha avuto ancora accesso alla dimensione desiderante di un vuoto trasformabile. Il vuoto, infatti, è trasformabile solo per il tramite di un contenimento e di un rispecchiamento. Qui, in questa storia, mancante.

Qui, in questa situazione, attraverso la mia sospensione del sapere, a partire dal mio non-sapere, si sono create le premesse perché prendesse forma, in immagine e racconto, qualcosa di comunicabile, qualcosa che abbiamo potu-

to mettere in comune, Elisa e io, proprio a partire dal ristabilirsi di una relazione affettiva di contenimento. Sono io che vengo a bussare alla tua porta e non pretendo che tu mi raggiunga. In tal senso il gioco lanciato nella sua qualità simbolica e metaforica, desituante rispetto all'opacità del reale incomunicabile, offre quella dimensione di potenzialità capace di generare un senso condivisibile prima del suo significato comprensibile. Un senso condiviso nell'agire metaforico. Il processo di significazione prende forme per via emozionale. Il senso nasce dall'affetto condiviso, in un contatto che precede la parola e la genera. Parole che, generate dall'essere toccati, toccano (27).

27) D. Quinodoz (2002), *Le parole che toccano*, Borla, Roma, 2004.

La nascita di forme di comunicazione a partire dall'informe non ha luogo, però, una volta per tutte. Il venire alla luce di nuove forme comunicative avviene continuamente, senza che vi sia un luogo privilegiato e separato da cui esse sono generate. Quando è possibile creare uno stato di attesa empatica – sono qui per accogliere il tuo gesto spontaneo e lo significo con te e per te lo ricreo – la comunicazione che prende forma non riguarda la presentazione di qualcosa che è già formato, già presente alla mente del terapeuta – non so cosa sto per dire e mi trovo a dire parole che scopro lì per lì di parlare, come se mi accadessero nell'istante in cui le pronuncio. La rinuncia al sapere precostituito trasforma l'assetto interno e predispone ad apprendere dall'esperienza, mentre si vive l'esperienza stessa.

Tale sottrazione di sapere si otterrebbe rendendo ignoto ciò che appare troppo noto, consentendo alla parola di ritrovare la sua presa di senso e al soggetto di riprendere il posto perduto.

Bion ci ha permesso di cogliere in modo esemplare che il processo psicoanalitico e il sapere che vi si fonda, non riguarda né quello che è successo né quello che succederà ma quello che sta succedendo. Questo è *dare corpo alle parole per via di immaginare*.

Trasformazioni del (nel) controtransfert

Rossella Andreoli, Monica Ceccarelli, Susanna Chiesa

Il nome: 'margine, bordo, zona di confine'
come mi si confà! Non mettersi al centro,
tenendo in questo modo tutto il resto a
distanza, non credersi il centro, rimanere ai
margini, muoversi ai confini andando da
un'incertezza all'altra, con la sola certezza, e
anche questa può vacillare, che qualcosa di
se stessi, pur nella sua fragilità tiene duro.

J.B. Pontalis

Nel corso degli anni ci siamo sempre più convinte che la finalità della supervisione, sia individuale che di gruppo, non fosse tanto quella di accompagnare gli allievi a un *supposto sapere* intorno al paziente, o a una presunta verità clinica, quanto piuttosto di favorire l'esperienza di *sognare sogni non sognati*, cosicché si aprisse la strada a una più profonda comprensione emotiva dell'incontro terapeutico. E questo proprio a partire dall'ascolto delle emozioni controtransferali sperimentate nell'impatto con il materiale presentato al gruppo che chiedevamo nella forma della vignetta o del protocollo, il più possibile scarso, privo di dati anamnestici e di considerazioni parallele. Come un entrare nella stanza di analisi, essere lì da qualche parte e indossare i panni di qualcuno, o anche più d'uno, dei personaggi presenti nel campo.

Pensiamo, infatti, che l'esperienza della supervisione debba innanzitutto sollecitare *momenti di essere* così da riconoscere la matrice emotiva di quelle codificazioni che sono le teorie di riferimento, proprio in quanto esse stesse scaturite da momenti di essere. Pensiero come coagulo di emozioni e affetti, laddove il pensiero-della-teoria, altrove *pensiero forte*, si generi come "precipitato" del pensiero onirico della veglia. In tal senso riteniamo, con Ogden, che insegnare psicoanalisi e fare supervisione coincida con una forma di *sogno guidato*. Compito del gruppo di supervisione diventerebbe sognare il paziente la cui analisi viene discussa, e questo paziente, così presen-

tato, non sarebbe un qualche paziente in una supposta oggettività – quella persona che siede di fronte all'analista o sta sdraiato sul divano con le cose che racconta e agisce. Questo paziente coinciderebbe con una narrativa. Nella provocazione di Ogden, è una narrativa.

In tal modo l'accento si sposta sempre più sull'ascolto del processo e dello scambio relazionale in atto nella coppia paziente-terapeuta, rendendo possibili esperienze di incroci molto produttivi, come l'affrontare il caso di pazienti adulti, o anche anziani, in ambiti inizialmente dedicati alla clinica infantile. Da questo è nato il progetto di un vero e proprio corso di formazione, il Corso di Formazione per Psicologi Analisti dell'Età Evolutiva del Cipa, rivolto sia a psicoterapeuti infantili che a psicoterapeuti che lavorano con adulti interessati a raggiungere il "bambino nell'adulto".

Proprio per sollecitare l'incontro con questa dimensione, il bambino nell'adulto e più in generale per consentire di sperimentare il *vivo dell'infantile*, nei nostri seminari clinici ci facciamo aiutare da materiale narrativo, sia esso tratto da film, da romanzi o da opere poetiche. Ci accade di sceglierlo, nel senso di cercarlo appositamente ad affiancare una particolare storia clinica, o di trovarlo come già pronto nelle nostre rêverie e di impiegarlo così in una formafunzione di interpretazione. È un *addestrare l'orecchio*. Leggere poesia o narrativa in un seminario analitico permette di raffinare la capacità di essere consapevoli degli, e sensibili agli, effetti propri del linguaggio per i modi in cui questo viene usato. In tal modo, il proprio orecchio si educerebbe a cogliere i suoni e i sovrasuoni delle parole, facendosi ricettivo di tutte le fughe di senso che la polifonia della poetica della stanza di analisi ci regala ogni giorno. È questo il motivo per cui riteniamo che essere psicoanalisti significhi anche un po' esser poeti, poiché il nostro compito non sarebbe soltanto il comprendere qualcosa che risulti oscuro, ma anche il narrarlo, cantandolo nelle parole che rendano una musica che tocchi.

28) R. Queneau (1947), *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino, 1963.

29) M. Manica, *La musica della psicoanalisi*, Borla, Roma, 2007.

Con questo spirito presentiamo i nostri racconti brevi, una sorta di ipertesto costruito dall'intrecciarsi di tre diverse narrazioni che abbiamo intitolato *Stagioni*.

Brevi narrazioni come esercizi di stile. Alludiamo a Raymond Queneau che partendo dal suo *Notazioni* lo trascriveva in 99 codici differenti, con il risultato di creare 99 differenti testi (28). Vero e proprio elogio del potere della parola, le narrazioni di Queneau possono essere immaginate come narrazioni della stanza di analisi, in cui ogni singolo testo può rappresentare un diverso modo per dire la stessa cosa, a trasmettere emozioni differenti o a toccare differenti aspetti dell'esperienza soggettiva, e dunque differenti stati del Sé. Oppure anche come modi dell'incontro dello stesso terapeuta con pazienti diversi: a dire che è il singolo paziente ad attivare con la sua soggettività particolari modi dell'essere soggettivo del terapeuta. Il linguaggio è coppia-specifico e ogni incontro si fa unico nel processo di quella particolare coppia al lavoro. In tal senso la teoria, nel suo essere cornice e musica di fondo, si presta nell'interpretazione di quel particolare terapeuta con quel particolare paziente a produrre musicalità originali e irripetibili, sonorità nuove e inedite ogni volta. È la *musica della psicoanalisi* (29).

All'interno di questa cornice – sullo sfondo l'eco della proposizione winnicottiana: *non esiste bambino senza la madre* – la concezione della soggettività come risultante di un processo dialettico, come emergenza dall'indifferenziato per il tramite di una presenza rispecchiante. In altre parole: non esiste significato senza l'azione rispecchiante di una mente che lo faccia essere. Il due viene prima dell'uno. E questo in una circolarità infinita, momento dopo momento nel corso di una seduta, seduta dopo seduta nell'arco dell'intero processo.

Presentate nella forma stilistica del racconto breve, come una sorta di precipitato controtransferale della rêverie del terapeuta nell'incontro con il suo paziente, le narrazioni che seguono mostrano tre differenti situazioni cliniche di tre pazienti impegnati nello snodo individuativo dell'uscita dalla pubertà, per il transito dell'iniziazione alla sessualità fino alle soglie dell'adulthood, in un volo verso l'ipotesi dell'adulto che

sarà. Anziché presentarli nella forma consueta del resoconto del caso, abbiamo scelto di proporne l'esperienza attraverso *la narrazione del (nel) controtransfert*, come a cogliere più da vicino quei movimenti *di carne e sangue* che il terapeuta vive accompagnando il proprio paziente.

Nati nella mente dell'analista questi testi non verranno condivisi con il paziente ma, in quanto tali, in qualità di *visioni dell'analista* (30) e generati dall'alchimia del suo controtransfert, essi avranno l'importante funzione di "fare ambiente", di creare il contenitore capace di accogliere le turbolenze del campo. Brevi narrazioni, come pennellate di colore volte a trasmettere da un lato il clima emotivo dell'istante di emergenza, dall'altro a orientare l'attenzione sulla dimensione dell'In-fans, in quel laborioso travaglio che è il dare parole a chi non le ha ancora, per raggiungere *il bambino dormiente nell'adulto*.

30) Cfr. G. Riefolo, *Le visioni di uno psicoanalista*, Borla, Roma, 2006.

Stagioni

E se tutti noi fossimo sogni che qualcuno sogna,
pensieri che qualcuno pensa?
Fernando Pessoa

Uno.

Inverno

Rossella Andreoli

La luce in strada è accecante. Rumori. Troppi. Da quanto tempo non esco di casa? Non me lo ricordo, non lo so. Lo sguardo della gente brucia la pelle. La strada è lunga. Troppo. Alla fine ci vado e loro la smetteranno di bussare alla mia porta. Mi lasceranno in pace finalmente. Ci vado dalla dottoressa del cazzo. Ci vado da quella là. Ci vado. Ci vado e non ci penso più. Coraggio, respira, respira piano, cinque minuti ancora, forse dieci. Un secolo. Non so più quando sono partito e quanto ancora dovrò camminare. Non so cosa mi aspetterà. Là.

Lei apre una piccola porta e mi accompagna nella stanza bianca. È una stanza troppo bianca. Lei non può sapere

quanto terrore c'è in un viaggio di venti minuti in mezzo alla gente che ti guarda e ai rumori che non riesci a spegnere. Non sa che sono sfinito. Che non ho parole. Che le parole sono finite. Lei che mi invita tranquillamente a dire.

Niente. Non c'è niente da dire. È che stamattina era di nuovo mattina. Un'altra mattina. La sveglia suonava ma la testa non ne voleva sapere e rimaneva lontana. La *dub* nelle orecchie come un massaggio alla pancia. Forte. La melodia ti prende e poi, quando non te l'aspetti, lo strappo. E allora sì che mi lascio andare. Finalmente in pace senza il rumore dei miei pensieri.

Lo sai dott. che mi calma? Se vuoi, te la faccio sentire.

Niente. È che c'era ancora la voce della mamma. C'era ancora la scuola. Non voglio. Forse sì voglio. Cazzo... non posso. Il cuore mi buca il petto, la gola si stringe. Vattene. Vattene via prima che ti prenda a calci. La odio. Non la sopporto più con quella vocetta finta. Perché non mi lasciano in pace? Anche mio padre, quello stronzo. Figlio di puttana. L'altro giorno c'è mancato poco. Avrei proprio voluto fargliela vedere io. Dargliela di santa ragione finché quel suo ghigno non spariva dalla sua faccia di merda. Mi sono fermato. La stronza piangeva.

Niente. Non c'è niente da dire. Lasciatemi in pace. Non oggi. Forse domani. Sì domani ci vado. Sicuro. Domani. Lo schermo mi guarda. È un attimo. Ci scivolo senza fatica. Finalmente sicuro. So cosa fare lì dentro. Due mosse e li frego tutti. *Hackerare* meglio ancora di giocare. La musica nelle orecchie. Adesso sì. Adesso sì che va. Dietro la porta ben chiusa. Fuori, tutto come sempre. La casa vuota. Il silenzio del lavoro degli altri. Finalmente solo. Solo finalmente. E così per l'eternità. Un'ora dopo l'altra. Un giorno dopo l'altro. Non c'è un tempo. Non c'è tempo. Buio luce ancora buio ancora luce.

Niente. Non c'è niente da dire. È che di nuovo bussano. Di nuovo chiedono. Di nuovo supplicano. La scuola? Domani. Sicuro domani. Musica forte nelle orecchie. Ancora più forte. Sono un eroe e nelle vene mi scorre sangue di drago.

Come quella volta che ho provato quella roba. Forse funziona anche per la scuola.

Niente. Non c'è niente da dire. A chi lo dico poi? Chi ascolta questo niente?

Niente. Non c'è niente da dire. Ho freddo. Ho fame. Ho paura.

Lei lo guardava stupita. Era entrato grande e grosso. Un colosso. Per un attimo aveva anche temuto. E poi, l'inverosimile di una metamorfosi sorprendente. Lui, il gigante, era diventato piccolo. Piccolo come Pollicino e come Pollicino gettava in qua e in là i suoi sassolini bianchi. Ne aveva manciate nelle tasche. Chissà come faceva a camminare con tutto quel peso. E aveva camminato tanto per arrivare fin lì, lo si vedeva dalle scarpe consumate. Allora lei si era chinata, e, senza farsi troppo notare, a uno a uno aveva cominciato a raccogliarli. Ne era nato un gioco. Uno scambio. Una briciola di pane per ogni sassolino ritrovato.

Hai ragione, piccolo. Non c'è niente da dire. Facciamo silenzio. Facciamo silenzio insieme. Vuoi?

Due.

Primavera

Monica Ceccarelli

...quel verde che spacca la scorza
che pure stanotte non c'era.
S. Quasimodo

Stanotte ho fatto un sogno, strano, mi sono detta.
Incontravo Luca, quel giovane paziente col quale avevo terminato il lavoro qualche tempo fa, un buon lavoro in cui l'avevo accompagnato nel suo debutto al mondo.
Incontravo Luca e nasceva tra di noi una sottile attrazione, una vibrazione di sguardi, come accade tra un uomo e una donna.

Attendo Claudio.

Claudio, così alto e sottile,
sorridente e malinconico,
pensieri sperduti alla ricerca di orizzonti,
corpo ondivago, ancora implume,
grano in erba: ma questa barba quando crescerà?

- Ah, davvero, davvero impegnativo, questo week end...
si ricorderà, Giulia doveva venire da me, era la prima volta
che trascorrevamo due notti insieme e lei immaginerà con
quanta ansia la attendevo, al ricordo dell'ultima notte
d'amore, nonché la mia prima notte d'amore, quando, due
anni fa, proprio nel momento più intenso, parti l'attacco di
panico e il terrore della follia.

Aspettavo Giulia e avevo paura, paura della mia inespere-
rienza, della sua sicurezza, del mio corpo, del suo corpo,
della mia mente, paura della mia paura. La desideravo e
ne ero atterrito. Eppure, con mio grande stupore, siamo
stati bene; ero soddisfatto, ho pensato, come un paraca-
dutista in volo al suo primo lancio.

Poi, chissà come, chissà perché, ho chiesto a Giulia di
parlarmi del suo ultimo ex, e da lì il precipizio nell'inferno.
Giulia mi ha accennato al rapporto con un uomo più gran-
de di lei, un uomo sposato, con figli, militante nella Lega.
Basta: di colpo un sibilo alle orecchie, una rabbia acce-
cante, una gelosia omicida, e subito dopo una caduta
libera, uno schianto a terra, non l'attacco di panico ma
una tristezza paralizzante. Mi sono sentito impotente, ina-
deguito, piccolo, ridicolo... solo un giocattolo con cui una
donna può dilettersi...

Claudio parla,
scorre la pellicola del sogno della notte,
poi una scorza legnosa, scricchiolante
e, sotto, cautamente,
l'accendersi di un calore, un rigoglio,
la sensualità di un uomo farsi corpo.

- Ti sei ritrovato inerme di fronte ad un adulto, a confron-
to con un uomo.

- Sì, ed è stato terribile... io che sono sempre stato in

mezzo ad adulti! Certo non mi sono mai potuto confrontare direttamente con mio padre, essendo morto così presto, se mai col suo mito, ma sono sempre stato a mio agio con i grandi. Ma... qui era diverso, sul terreno della sessualità mi sono sentito fuori gioco.

- Ma com'è questo confronto, chi è questo Claudio venutene a fronte del mito di un uomo adulto, ricco di esperienze sessuali e sentimentali? Chi è il giovane Claudio, sotto la scorza delle sue paure, pronto a lanciarsi col paracadute, col cuore vibrante dei vent'anni, e l'irruenza che gli scorre nelle vene?

- Già, i miei vent'anni, io l'esperienza non ce l'ho, però è vero, oggi posso dire qualcosa di me; ho una passione viva per i miei studi di filosofia, e in questo sono certamente più colto di quel leghista di merda; mi scusi, ma quei beceri proprio non li sopporto col loro 'celodurismo'. A volte mi chiedo che cosa è mio e che cosa è mera eredità dei miei, quando mi dicono «hai le mani di tuo padre, gli occhi di tua madre, l'intelligenza di tuo nonno», eppure io ho 'cose mie', per esempio il coraggio, il coraggio è mio, lo rivendico in tutta la durezza della mia vita, e la curiosità altrettanto. Non sarò l'eccellenza, che è sempre stato lo stampo della mia famiglia, perché sono diverso. È strano, è una cosa bella e triste. E poi è mio il vigore, è mia la forza di questi vent'anni, la freschezza della mia giovinezza, e tutte le potenzialità ancora aperte... queste cose lui non le può avere, il mio corpo giovane, forte... lui non l'avrà mai più.

- È proprio così, Claudio: ecco il giovane adulto che parla, che oggi comincia a sapere chi è e cosa potrà diventare, da dove viene e dove vorrà andare, che col vigore dei vent'anni può osare competere a tutto campo con gli adulti che incontrerà, lui giovane combattente in armi.

- Sto meglio, mi sento meglio, adesso, forse mi sento soltanto più 'Claudio', grazie, a lunedì.

Claudio, così alto e sottile,
sorridente e malinconico,
giovane Lancillotto al cospetto dei suoi futuri Artù,
quante battaglie lo attendono, quante ferite,
ma oggi è giorno di primavera,

l'aria è frizzante, le membra vibrano,
i sensi si risvegliano.
Qua e là giovani puledri scalpitano,
ai primi bagliori dell'alba.

Tre.

Estate

Susanna Chiesa

Settembre, mattina luminosa, ancora calda d'estate.
Siedo al computer per leggere la posta prima di iniziare la
nuova giornata di lavoro.

Una mail: oggetto – «Eccomi qui!» –

A scrivere è Ella, la giovane con cui in dicembre, prima delle
vacanze invernali, abbiamo concluso una lunga terapia.

Buongiorno dottoressa! Io tutto bene, ho terminato il dottorato e
sto inviando curricula ovunque, anche se con la crisi non è faci-
le trovare lavoro. Non mi perdo d'animo e intanto lavoro come
educatrice, qualche soldo riesco a portarlo a casa...

Con il mio compagno la convivenza procede bene, ho imparato
che non può esserci sempre il sole e che la pioggia serve...
(anche se qualche volta diventa burrasca...). Talvolta affiora la
paura che il destino possa portarmelo via come si è portato via
mio padre. Forse dipende dalla paura di essere felice, sensazio-
ne così preziosa da temere che possa finire da un momento
all'altro.

Poi prevale la fiducia nella nostra progettualità, la voglia di cre-
scere insieme.

La mia nuova vita mi emoziona: è come aver abbandonato una
soffocante corazza e poter ricominciare a respirare. Vivere una
relazione, senza rinunciare a me stessa, non mi sembra vero.

La dolcezza e l'autenticità sono tornate a farla da padroni.

La ricordo sempre con affetto e riconoscenza e le auguro il
meglio,

Ella.

Mentre leggo la mail, affiorano ricordi e vissuti, istantanee
di sei anni di lavoro insieme: Ella ragazzina scarmigliata e
supponente che vuole dettare legge con prepotenza.

Bugie e messe in scena suicidarie. L'incapacità di contenimento di una famiglia attraversata da rancori e tensioni celate in rappresentazioni grandiose. Accessi di collera narcisistica che le fanno abbandonare la terapia sbattendola la porta, quando non ottiene da me ciò che vuole.

La ripresa timorosa qualche mese dopo, nell'alternarsi di dolore e paura, il rompersi delle difese narcisistiche che lascia intravedere una ragazzina fragile e terrorizzata di fronte alla vita.

Scoprire la morte in una mattina di sole: il padre uscito di casa per andare al lavoro, non vi farà mai più ritorno.

Anche questa è la vita, Ella, anche se nessuno aveva avuto il coraggio di dirtelo.

Salire insieme, la strada faticosa dei primi giorni di lavoro, l'umiliazione del capo che ti corteggia volgarmente, la pazienza di chiudere silenziosamente la porta sugli amori che «dovevano essere per sempre»...

Un passo dopo l'altro, imparando a tornare indietro, a riparare l'errore, a tollerare confusione e incertezza, a sciogliere la tua rabbia di bambina delusa da una madre che credevi adulta ma che gareggiava con te per chi era più in forma.

Faceva freddo a dicembre, quando ci siamo salutate.

Hai accarezzato il mio cane, sorridendo mi hai detto "grazie" e sei uscita nella strada, ti ho visto allontanarti, la grande borsa a tracolla, una lunga sciarpa circondava le tue spalle, il passo agile di una giovane donna.

Pagine brevi

Leggere tracce.

La scrittura viva di Lou Andreas Salomé

Andrée Bella

Doni ricevesti da me, vennero accettati.
Ma non sai che pensare di ciò che è morto.
Il profumo delle mele invernali, della brina e del lino.
Non ci sono che doni su questa povera, povera terra.
Czeslaw Milosz, *The Separate Notebooks*

Nel 1931, in occasione del suo settantacinquesimo compleanno, Freud riceve da Lou Andreas Salomé, da lui soprannominata la poetessa della psicoanalisi, uno scritto in forma di lettera di ringraziamento destinato alla pubblicazione e volto a celebrare e descrivere il suo incontro con Freud e il metodo analitico. Ecco un frammento della risposta freudiana:

Non mi è certo capitato spesso di ammirare un lavoro di psicoanalisi, invece di sottoporlo a critica. Ma questa volta sono costretto a farlo [...] Si tratta di un'autentica sintesi: non quella insipida e meramente terapeutica dei nostri avversari, ma una vera e propria sintesi scientifica della quale ci si può fidare, capace di trasformare in un organismo vivente quest'insieme di nervi, muscoli, tendini e vasi sanguigni a cui il corpo umano è

stato ridotto dal bisturi analitico. Se solo si riuscisse, con un ingrandimento semplificatorio, a rendere concreto ciò che Lei ci disegna con pennellate finissime raggiungeremo forse conoscenze definitive (1).

Freud attribuisce alla scrittura di Lou una capacità di creare nessi accurati in grado di rianimare, ridare letteralmente vita e unità, a un corpo sezionato. Le sue parole sono descritte come pennellate di un quadro complessivo foriero di una comprensione contemporaneamente lucida e vivificante.

Curioso è che questa stessa capacità costituirebbe secondo Lou il cuore pulsante del procedere di Freud, la qualità che gli avrebbe permesso di giungere alle sue scoperte:

Se dovessi tentare di descrivere che cosa esattamente nel suo pensiero lo portò alle sue scoperte [...] sarebbe altrettanto difficile che voler fissare la specificità delle doti innate in una mano che dipinge o nelle dita di uno scultore. Infatti anche le sue scoperte agivano su qualcosa, e cioè su un'espressione istantanea di un soggetto vivo. Al posto di lunghe, ma spesso inutili riflessioni su un fenomeno, fossero anche le più acute e intelligenti, Freud possedeva la disposizione di sottomettersi alla percezione esatta (2) del minimo particolare su cui poggia ogni individuo, determinato dal suo essere finito per arrivare a una sintesi capace di coglierne i tratti essenziali,

scrive nella sua autobiografia (3).

Annota nel suo diario, ricordando quando nel 1912, dopo essere stata folgorata dal congresso di Weimar, si era recata a Vienna per seguire gli incontri del Mercoledì:

Freud disse nell'introduzione che bisognava dibattere gli argomenti del giorno con assoluta franchezza e senza reticenze, anche se erano sgradevoli o scabrosi [...]. Nei momenti in cui anche Freud era preso da un certo disgusto, si soleva stupire del mio crescente interesse per la psicoanalisi poiché "dopo tutto non insegnava altro che lavare la biancheria sporca degli altri". Già prima di lui in effetti si sapeva riportare la biancheria pulita e stirata negli appositi cassetti. Ma ciò che si poteva [ora] apprendere dai singoli capi di biancheria, anche i più logori e sporchi,

1) Tratto da una lettera di Sigmund Freud a Lou Andreas Salomé del 10 luglio 1931 in *Eros e conoscenza. Lettere 1912-1936*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2010, pp. 192-193.

2) Scrivendo di una "disposizione a sottomettersi alla percezione esatta" dei fenomeni Lou sembra voler sottolineare l'importanza dell'elemento ricettivo e aperto ad una dimensione eccedente, pur ravvisabile in ogni dettaglio apparentemente insignificante, dell'ascolto analitico. Riprende quest'attitudine con gratitudine in numerosi passaggi anche Elvio Fachinelli nel suo testo *Su Freud*: "[...] Freud rinuncia ad ogni strumento di intervento diretto, apparentemente risolutore, si fa quasi passivo e distante, ascoltatore paziente di una natura 'che parla incessantemente con noi'..." in E. Fachinelli, *Su Freud*, Adelphi, Milano, 2012, pp. 41-42. Non a caso Fachinelli privilegia nella descrizione dell'impresa freudiana, esattamente come Salomé, il coraggio di «farsi ascoltatore di se stesso» nella pionieristica avventura della prima autoanalisi.

3) In L.A. Salomé, (1968) *Il mito di una donna*, Ed. Pgreco, Milano, 2011, pp. 138-139. Sul Freud interessato a dare "artisticamente forma al vissuto" nel racconto dei suoi casi e sulle sue considerazioni circa il fatto che una rappresentazione approfondita dei processi psichici quale quella

che si può ricavare dagli scrittori fosse da ritenere assai più efficace rispetto alla diagnostica locale, si veda l'introduzione di Mario Lavagetto a S. Freud, *Racconti analitici*, Einaudi, Torino, 2011. In tale introduzione Lavagetto ricostruisce le ambivalenze e difficoltà che Freud ha incontrato nel cercare per tutta la vita il modo migliore per scrivere di casi analitici. Poiché sul rapporto tra scrittura psicoanalitica e letteratura esiste una bibliografia immensa, non posso entrare qui nel pur interessante argomento. Il rapporto tra creazione letteraria e psicoanalisi fu un tema approfondito per tutta la vita da Lou Salomé stessa. Se è vero che lei scongiurò a Rilke a più riprese una psicoanalisi temendo che il processo analitico potesse arrivare a privarlo delle fonti della sua ispirazione (si veda l'episodio in cui dopo un comune processo di associazioni libere che lei e Rilke avevano iniziato per gioco, quest'ultimo, a seguito di un'interpretazione di Lou, si trovò a non avere più ragione di scrivere un romanzo già progettato, raccontato in H. F. Peters, 1962, *Lou Andreas Salomé. Mia sorella, mia sposa*, Odoya Editore, Bologna, 2011, p. 355) è altrettanto vero che non si può ricondurre a questa opinione, che lei riteneva vera in particolare per Rilke, il suo pensiero in proposito. Non è possibile presentare in questa nota l'architettura della mole delle sue riflessioni in merito, operazione che sarebbe tuttavia di grandissimo interesse teorico non solo in una prospet-

era la loro trasformazione mediante l'esperienza, che li sottraeva alla classificazione e alla valutazione di semplice pezzo (4).

L'attenzione alla singolarità idiosincratca dei viventi, nel tentativo rigoroso e paradossale mai determinabile né terminabile di conoscerli, e con una vigile consapevolezza, per dirla in termini epistemologici batesoniani, della non sovrapponibilità di mappe e territori, di parole e corpi, era per Salomé il prezioso luogo di confine che Freud aveva reso frequentabile con il sapere analitico.

Un luogo che nella scrittura di Salomé diviene un giardino accogliente in cui pensiero e vita si mostrano inseparabili e in cui possono crescere splendide immagini come alberi verdi ed aggirarsi grigie o seducenti teorie tra nidi di paradossali contraddizioni e dissetanti fontane. (5)

«Per quanto mi riguarda», scrive alla fine di *Anale e sessuale* a proposito dell'importante delimitazione di campo che la psicoanalisi aveva tracciato collocando se stessa a pari distanza dalla sfera della scienza biologica e da quella della pura speculazione intellettuale del pensiero filosofico moderno, «la differenza sta forse solo nel fatto che per me non rimase una fredda, morta pietra di demarcazione, ma divenne la mia esperienza interiore, un albero da cui colgo i frutti che vanno ad arricchire il giardino di casa mia» (6).

Salomé in effetti nella sua scrittura non tentò mai di scindere le tracce del proprio cammino biografico dal suo pensiero, né di nascondere il carattere soggettivo che fondava la costruzione delle sue teorie. Anzi, proprio nella peculiare natura di ogni frammento individuale che la psicoanalisi non poteva tradire se non a prezzo della perdita della sua specificità e del suo valore terapeutico, Salomé ritrovava, immergendosi in essa in pratica e in teoria, l'universalità intesa come la viva uguaglianza ultima degli esseri umani e il respiro comune del tutto, piante, animali, terriccio, polvere cosmica. Scrive nella sua lettera di ringraziamento:

Un suo corso di lezioni tenuto nel semestre invernale del 1912 in particolare mi ricorda come Lei, dopo averci chiarito alcune volte a ritroso un caso di nevrosi, come sfogliandolo strato dopo strato, d'un tratto ce l'abbia con mano leggera reso visibile di colpo

nella sua interezza, quasi come una torta che venga capovolta in uno stampo. In quell'istante a colpirmi fu la sensazione, la certezza ineluttabile – che si impose senza che Lei 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. Siamo ben lontani dal vecchio motivo di “rendere la propria vita un’opera d’arte” (da tale autocompiacimento è solo la psicoanalisi a poterci guarire nel modo più sicuro) poiché noi non siamo la nostra opera d’arte (7).

Questo innamoramento verso l’ambivalenza dell’esistente, questa lucida apertura a qualcosa che, fuori e dentro di noi, ci eccede, di cui secondo Salomé sarebbe imbevuta qualunque buona forma d’arte, di religione, di analisi o di relazione d’amore, da cui sarebbe generato ogni processo creativo, è il cuore da cui si diramano tutti gli scritti della poetessa della psicoanalisi. Possiamo chiamarla area transizionale con Winnicott, sacro con Bateson, dimensione estatica con Fachinelli.

Amo leggere Salomé perché questo centro gravitazionale, che per me rappresenta la radice più importante dell’albero della psicoanalisi, mi sembra dare impulso al mutare delle sue riflessioni sia a livello di contenuto che a livello di forma, di stile.

A livello di contenuto infatti tutti i suoi scritti in fondo nascono da una domanda sulla natura simbolica delle forme della (sua) esperienza psichica pur mutandosi poi nei più vari interrogativi specifici (le modalità possibili di libertà femminile, i meccanismi di creazione artistica, la fenomenologia delle fede, l’analisi come processo creativo di relazione fra viventi per fare solo alcuni esempi importanti). A livello di forma parimenti, nonostante la vertiginosa eterogeneità della sua produzione, che comprende romanzi, diari, lettere, saggi di critica letteraria o filosofica, così come gli articoli strettamente analitici degli ultimi anni, Lou mantiene, nel mutare dei registri stilistici, una qualità peculiare per cui indissolubilmente impastati nel lievito del proprio soggettivo intensissimo interesse biografico, troviamo immagini, concetti ed episodi tratti dalla vita concreta che si nutrono a vicenda. In questo senso

tiva storica ma per il presente e il futuro.

4) L.A. Salomé (1968), *op. cit.*, p. 139.

5) Il suggerimento che la scrittura di Salomé possa essere paragonata a un giardino mi viene dall’introduzione di Jutta Prasse a *La materia erotica. Scritti di psicoanalisi*, J. Prasse (a cura di), Edizioni delle donne, Milano, 1977, p. 11-12. Il fatto di aver unito all’interno del metaforico giardino della sua scrittura, fenomeni naturali e concetti astratti allude alla sua prosa che quasi sempre unisce, grazie ad immagini esemplificative, questi elementi. Inoltre le figure della fontana e dell’albero ricorrono nella scrittura di Lou come emblemi di concetti chiave che si ripetono, con infinite variazioni, nelle diverse opere.

6) In L.A. Salomé, «Anale e sessuale», (1915), in *La materia erotica. Scritti di psicoanalisi*, J. Prasse (a cura di), Edizioni delle donne, Milano, 1977, p. 97.

7) In L.A. Salomé (1931), *Il mio ringraziamento a Freud*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2006, p. 33.

penso che la sua scrittura, che si fa sempre nella sua vivida forma eco dei suoi stessi contenuti, possa essere definita felicemente analitica.

La chiamo appunto analitica in quanto in grado di riconoscere e portare alla luce il suo inscindibile legame con il vissuto biografico dell'autrice ed in quanto interessata ad indagare, con un intento conoscitivo imbevuto di attenzione e rispetto, la qualità simbolica del vissuto. Si tratta, come ben scrive Jutta Prasse di

poter accedere alla realtà, all'obiettività, attraverso un sapere che include, tematizzandola, l'esperienza umana (definita da lei già molto presto come essenzialmente erotica), superando così le convenzionali barriere tra soggettivo e oggettivo in una sintesi conscia della propria tendenza desiderante e resa possibile paradossalmente dalla consapevolezza dell'irrazionale che vi è implicato e dovrebbe negarla in partenza. [...] "Ciò che il discorso analitico apporta – ed è forse, dopo tutto, questa la ragione per cui esso è sorto a un certo punto dal discorso scientifico – è che parlare d'amore è in sé un godimento", scrisse Lacan. Questo è il sapere diverso della psicoanalisi che si è costituito e fa nodo... (8).

8) Introduzione di Jutta Prasse a *La materia erotica. Scritti di psicoanalisi, op. cit.*, p. 11. Sulla peculiarità simbolica della scrittura di Salomé si può vedere anche la mia introduzione al suo saggio *L'eroticismo* in L.A. Salomé, *L'umano come donna. L'eroticismo*, Ipcoc, Milano, 2012.

9) Si può vedere per questo, come punto di partenza e per una formulazione del problema la mia introduzione a *L'umano come donna, op. cit.*

Che poi questa caratteristica così spesso sparisca in libri o articoli analitici è argomento di estremo interesse quanto impossibile da approfondire qui, pur essendo un tema senz'altro collegato all'esclusione del pensiero di Salomé dal corpus delle più importanti teorie che costituiscono la storia della psicoanalisi (9). Torno però a sottolineare come nella scrittura della poetessa della psicoanalisi si possa piacevolmente accorgersi di quanto questo tuffo nell'individuale e nel soggettivo possa ricondurre, laddove proprio con un percorso analitico si sia riusciti a spogliarsi in parte dei tronfi e spesso difensivi compiacimenti egoici, all'universale.

È nel riuscire ad illuminare questo crinale che per me risiede il valore di una buona scrittura psicoanalitica, lì dove nel parlare di un effimero singolare moto d'animo si può riflettere, con un appassionato e lucido coinvolgimento non privo di una gratitudine disarmante, sul mondo, vale a dire sull'interdipendenza cosmica. E credo che questo territorio di pratica, pensiero e scrittura ritagliato dall'analisi

alluda chiaramente, per necessità, ad una posizione etica. È infatti un luogo di con-fine. Un luogo di transito che come il corpo, dona “mondo all’interiore e interiorità al mondo” (10). Un luogo in cui si possono seguire le tracce delle ricerche esistenziali dei diversi autori e riflettere in modo delicato e fecondo sulle esperienze di analisti e pazienti in qualità di uomini e donne. Come scrive Domenico Chianese:

la relazione analitica è un incontro tra due viventi che concorrono a loro volta una coproduzione del vivente: un dialogo tra viventi, pertanto fatto non solo di parole ma anche di sensi, immagini, ritmi, paure e gioie, speranza, passato e futuro. Sono temporaneamente approdato a quanto fin qui esposto attraverso la mia pratica analitica, e la mia stessa vita, arricchita dall’arte, dalla cultura e dalle ricerche di campi limitrofi alla psicoanalisi degli ultimi decenni verso le quali lo psicoanalista non può chiudere gli occhi. Questi aspetti e queste ricerche hanno retroagito sul mio pensiero psicoanalitico e questa circolarità mi ha fatto approdare ad una mia visione della psicoanalisi e della sua pratica. Non chiedo a nessuno di aderirmi, chiedo solo che non si affronti il tema astrattamente e ideologicamente; la mia non è solo una testimonianza esistenziale, ma una ricerca che non crea prove ma cerca di mostrare delle ‘tracce’. Chiedo, a chi fosse interessato, solo di seguire queste tracce, ognuno poi troverà il suo approdo (11).

10) In R. Madera, *La carta del senso. Psicologia del profondo e vita filosofica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012, p. XXIX. Non potevo esimermi dal citare questo testo in cui il territorio di con-fine cui faccio riferimento è a mio avviso magistralmente mappato e raccontato.

11) In D. Chianese, *Come le pietre e gli alberi*, Alpes, Roma, 2015, p.180. Anche Chianese con questo suo bel libro mi sembra cartografare il medesimo luogo. Ovviamente non posso elencare tutti gli scritti di psicoanalisi che credo descrivano questa regione e che dunque amo, oltre Salomé. Spero tuttavia di essere riuscita a tracciare quelli che considero i contorni epistemici, concreti ed immaginari del tipo di scrittura analitica che amo leggere. Non è rimasto spazio per entrare nel giardino della scrittura di Lou citando qualcuno tra i tanti incantevoli passaggi della sua prosa; spero questa assenza possa essere considerata con curiosità come un invito ad entrarvi o rientrarvi a partire dai propri interessi nel momento presente.

Clinica e scrittura

Clementina Pavoni

È degli altri che canta, è degli altri che canta,
è per me che canta. Sa di me, si rivolge a me!
Poeta! Tu, poeta, col tuo incarico di cogliere
il dolore degli altri e di esprimerlo come se
fosse lo stesso dolore, a esprimersi...
Il destino continua oltre ciò che il destino
riserva. Io ascolto ciò che è al di là del mio
destino.

Pier Paolo Pasolini, *Edipo re*

Freud osservava che i suoi casi clinici si potevano leggere come racconti, e viceversa - da novant'anni a questa parte - racconti e romanzi si possono leggere come casi clinici.
Johannes Cremerius, *Freud e gli scrittori*

1) «Può apparire strano che uno dei libri più proibiti e più sequestrati, nei lunghi anni dell'Inquisizione, sia stata proprio la Bibbia. La Bibbia tradotta nelle varie lingue nazionali, naturalmente, o i commenti alla Bibbia fatti in volgare». W. Siti «Il romanzo sotto accusa» in *Il romanzo*, vol. I, Einaudi, Torino, 2001, p. 129.

Premessa

La scrittura letteraria, in particolar modo il romanzo, rappresenta qualcosa di minaccioso. Il romanzo ha un potere che fa paura a ogni regime totalitario. Leggere narrazioni può risultare pericoloso, persino la Bibbia è stata posta all'Indice dall'Inquisizione (1). C'è sempre stato anche un

forte legame tra romanzi e donne (2), quasi che le donne che leggono romanzi possano sottrarsi alla dura accettazione della realtà. La realtà del potere, del dominio della classe dirigente, del dittatore, della verità unica del totalitarismo.

Nel romanzo memoir *Leggere Lolita a Teheran* Azar Nafisi ci porta nel salotto di una casa accogliente dove alcune giovani donne con la loro professoressa, dopo essersi tolte le pesanti palandrane nere imposte dal regime di Khomeini, leggono e commentano romanzi messi all'indice sapendo di fare qualcosa di proibito anche dai loro padri, fratelli e mariti, non solo dal regime.

Persino Jane Austen in *Northanger Abbey* pronuncia una serrata critica dei romanzi gotici di Ann Radcliffe, di cui la protagonista del romanzo è un'appassionata lettrice, ritenendoli responsabili delle sue avventate fantasie. Come non pensare alla povera e tragica Emma Bovary e al suo disperato desiderio di rivivere le emozioni della lettura nella sua normale e piccola quotidianità.

L'importante è saper mantenere, come la Catherine di Jane Austen, la distanza tra il mondo emotivo della lettura e la concretezza della realtà.

Ciò a cui il romanzo permette di accedere è il mondo vasto e grande delle emozioni e del loro confuso intrecciarsi, insomma è il mondo psichico nel suo più completo e caotico dispiegarsi. La lettura romanzesca agisce sui sentimenti ampliando a dismisura le esperienze affettive attraverso la relazione intima e profonda, anche se non reale, con tanti altri. Il lettore viene portato in un altrove solo apparentemente lontano: le avventure, la vita, i dolori dei personaggi del romanzo interagiscono profondamente nell'animo di chi legge. Si aprono le porte all'altro che è in noi.

Il romanzo è libertà. È conoscenza del nostro 'altro' sconosciuto, a volte non tanto bello: il terribile moralista, come l'assassino (3). In qualche modo e con percorsi tutti suoi il romanzo può rappresentare una via al processo individuativo: «A differenza del teatro, i romanzi prevedono generalmente una fruizione in solitudine, un 'a tu per tu' col testo che inclina alla introspezione e alla proiezione immaginaria» (4). E forse proprio per questo è tanto

2) Persino in una società fortemente caratterizzata in senso maschile, come quella giapponese, l'apporto femminile allo sviluppo della letteratura è stato decisivo, come sottolinea Maria Teresa Orsi: «La standardizzazione del linguaggio: il caso giapponese». *Ibidem*.

3) Basti pensare alla capacità di uno scrittore come Carrère di entrare nell'animo di personaggi estremi: il pluri-omicida protagonista dell'*Avversario* o il politico scrittore russo *Limonov*.

4) W. Siti, *op. cit.*

osteggiato dai regimi totalitari che si fondano su una massa indifferenziata e non pensante di uomini e donne consenzienti (5). Non liberi.

5) La massa è straordinariamente influenzabile, e credula, è acritica, per essa non esiste l'inverosimile. [...] Poiché riguardo al vero e al falso la massa non conosce dubbi ed è però consapevole della propria grande forza, essa è al tempo stesso intollerante e pronta a credere all'autorità. S. Freud (1921), «Psicologia delle masse e analisi dell'io», in *Opere*, vol. 9, Boringhieri, Torino, 1977, p. 268.

Scrittura letteraria e stanza dell'analisi

Nell'avvincente e profonda introduzione ai *Racconti analitici*, Mario Lavagetto traccia il complesso e tormentato rapporto di Freud con la scrittura letteraria.

Il titolo del volume *Racconti analitici* (in luogo della definizione più convenzionale *Casi clinici*) esprime già in modo estremamente succinto l'intreccio tra regole e strutture narrative da un lato e trascrizione del percorso di cura dall'altro. L'ambizione di fondare la psicoanalisi, la nuova scoperta, su basi scientifiche, nonostante la passione e versatilità per la scrittura letteraria, hanno portato Freud a diffidare del territorio delle narrazioni. La psicoanalisi doveva stare nell'ambito della scienza, della verità, della realtà, non della finzione.

Da allora [in seguito a uno sprezzante giudizio sulla relazione di Freud presso la cattedra di psichiatria e neurologia di Vienna: «Ha tutta l'apparenza di una favola scientifica»] il riconoscimento delle sue doti letterarie, del suo stile elegante e della sua chiarezza espositiva gli erano apparse, in diverse occasioni, come una delle formule più subdole e più difficili da debellare di «resistenza all'analisi»: riconoscendogli il ruolo, le doti, il prestigio di uno scrittore significava ai suoi occhi un tentativo di metterlo al bando, di confinare le sue scoperte o di relegarle nei liberi territori dell'immaginazione, là dove non avrebbero potuto turbare i sonni del mondo. Di qui il tentativo, in molteplici circostanze, di segnare nettamente i confini, di fare le parti e di respingere una parentela che poteva risultare imbarazzante e rendere più problematico il riconoscimento dello statuto scientifico a cui aspirava la nuova disciplina (6).

6) M. Lavagetto, «Introduzione», in S. Freud, *Racconti analitici*, Einaudi, Torino, 2011, p. VIII.

Ma oggi, a più di cento anni dai primi passi della psicoanalisi e dopo la lettura e la scrittura di tanti e diversi 'casi clinici', possiamo portare un po' di attenzione e osservazione a quella forma particolare di scrittura che è il reso-

conto della relazione analitica. Cesare Segre, nel suo scritto sul caso clinico di Dora, svolge un'analisi delle forme narratologiche utilizzate da Freud, giungendo alla conclusione:

Questo continuo deviare dalla comunicazione scientifica verso il romanzo, dal romanzo verso la comunicazione scientifica, potrebbe suggerire che Freud abbia fondato un nuovo genere letterario, intermedio fra romanzo e trattato. Una conclusione forse accettabile, ma da approfondire. La teoria fondata da Freud ha come oggetto l'individuo. Non appena questi è messo al centro non solo dell'analisi, ma di un'interpretazione compiuta, che l'emittente-terapeuta comunica al destinatario-studioso, i codici e le strutture del romanzo si presentano come schemi già collaudati e quasi inevitabili. Il genere romanzo non si disgrega sotto un trattamento così energico, anzi viene arricchito di nuove potenzialità (7).

Che cosa avviene e come si struttura il racconto di un caso? Pratica con cui ogni allievo in formazione è tenuto a cimentarsi, se non altro nel seminario finale del training.

Il confronto con la scrittura letteraria, il ricorso alle sue regole formali, fa ancora paura? Anche presso gli istituti di formazione il romanzo è considerato qualcosa di pericoloso? Come dare voce all'incontro di emozioni, affetti, sentimenti, che avviene nella stanza dell'analisi, soprattutto con il passaggio dal modello energetico al modello relazionale, senza fare ricorso, anche involontariamente, alle regole della forma racconto? Non si tratta di esportare certezze basate su prove certe di laboratorio, ma vissuti personali e spesso complessi, a volte inestricabili.

Vediamo da cosa è costituito strutturalmente il 'caso clinico'.

Innanzitutto da due personaggi 'reali': l'analizzante e il terapeuta, sullo sfondo i personaggi evocati dalle rispettive biografie. Pensiamo a un dipinto rinascimentale con l'apertura verso lo sfondo di spaccati di vita quotidiana. L'esempio porta in luce il tema della prospettiva: l'autore del 'caso', che è anche il co-protagonista, da quale punto di vista si narra? Ovviamente non dovrà fare proprio una pessima figura, ma sappiamo che spesso accoglie, ascol-

7) C. Segre, «Il caso di Dora: anamnesi e romanzo», in *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 132, 134.

ta, vive esperienze affettive che non decifra, non capisce, può, nel corso della seduta, venirne sommerso.

Due riferimenti a due diverse modalità del punto di vista da parte dell'autore mi sembrano interessanti: prendo il primo esempio da Antonio Alberto Semi. Una giovane donna guarda a lungo un uomo seduto di fronte a lei su un vaporetto veneziano. Non succede nulla, poi lei scende:

Tutta la scena era durata poco, un quarto d'ora. Ma evidentemente la vecchietta veneziana seduta accanto a me l'aveva osservata e seguita. Con la confidenza indiscreta che queste vecchiette si permettono, mi aveva messo una mano sul ginocchio a lei vicino e mi aveva detto: ' Ghe xe de le volte che se pol farse voler ben' (8).

8) A.A. Semi, «Supervisione», in *Psicoanalisi della vita quotidiana. L'umanità è in pericolo?*, Cortina, Milano, 2014, p. 183.

Qui il compito per lo scrittore del caso è abbastanza semplice: ha visto qualcosa che sfuggiva ai due personaggi, diventa l'occhio attento della vecchietta – supervisore. L'autore scrive il caso dalla posizione privilegiata del supervisore della relazione, narra se stesso e l'analizzante da un vertice esterno. Ma è precisamente la relazione dello scrittore con i suoi personaggi. Come dice Manzoni:

Ho visto più volte un caro fanciullo [...] affaccendato sul far della sera a mandare al coperto un suo gregge di porcellini d'India che aveva lasciato scorrere liberi il giorno in un giardinetto. Avrebbe voluto farli andare tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno si sbandava a destra e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne uscivano a sinistra, da ogni parte. Dimodoché [...] spingeva prima dentro quelli più vicini all'uscio, poi andava a prendere gli altri, a uno, a due, a tre, come gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia, siam corsi a Don Rodrigo, e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevamo perduto di vista (9).

9) A. Manzoni, *I promessi sposi*, capitolo XI.

L'analista scrittore osserva e dà parola ai due personaggi della scena principale e poi illumina i personaggi che entrano nella scena evocati dalle associazioni, dai ricordi, dalle metafore e dalle metonimie: li insegue, ma non a casaccio come il pastorello, ha in mente una trama, un percorso. Come il Manzoni, ovviamente.

Questo è principalmente lo stile di Freud sul grande canovaccio del complesso di Edipo.

Ma era precisamente in quel momento che prendeva forma la teoria delle pulsioni, nel contatto vivo e toccante con la storia umana e tragica dell'uomo dei lupi e dell'uomo dei topi, e di Irma e di Dora e di tutte le altre.

C'è anche un altro punto di vista da cui narrare le vicende che si svolgono nella stanza d'analisi, questa volta è un punto di vista orizzontale, nessun vertice, nessun vaporetto veneziano.

Faccio riferimento a una metafora che mi accompagna nel lavoro quotidiano e nei tentativi di dare forma e comunicazione a quella materia, a volte incandescente, che può costituire l'intricato dialogo analitico. Scrive Giuseppe Maffei a proposito del lavoro di svelamento di una 'verità' sulla propria struttura inconscia con pazienti gravi:

Non ha senso con questi pazienti andare alla ricerca della loro "verità" come se questa consistesse in un contenuto psichico nascosto, ma ha senso invece [...] una "verità" relazionale (fragile filo d'erba) per la quale, in quel momento il soggetto si riconosce appunto in una propria intenzionalità, in quel particolare momento storico della sua vita, puntuale ed effettiva (10).

Nessun vertice qui, lo sguardo è rasoterra, con l'attenzione ai fragili fili d'erba (11), a tutte le piccole cose: ai silenzi, agli sguardi, ai sospiri, alle proprie emozioni... quelle indotte dalla relazione e quelle specifiche della nostra configurazione psichica, perché:

appartiene all'essenza della nostra professione impossibile il fatto che, in modo molto particolare, noi non sappiamo che cosa stiamo facendo. [...] Non sto sminuendo la nostra formazione [...] dobbiamo perseverare nel lavoro su noi stessi, nello studio della nostra letteratura scientifica e nel confronto clinico con i colleghi. Queste operazioni quotidiane sono gli strumenti efficaci, utili e pensabili con cui avviciniamo costantemente il cuore del nostro lavoro, che rimane un mistero (12).

Ma come dar forma a questo *mistero*? La scrittura del caso non ha a sua disposizione gli spazi bianchi, le asso-

10) G. Maffei, «Il destino della verità», in *La ginestra. Quaderni di cultura psicoanalitica*, vol. 1 dicembre 1991, Edizioni Associate, Roma.

11) «La mia arma contro l'atomica è un filo d'erba». È l'esergo di Tancredi Parmegiani che Elena Caramazza ha scelto per il suo libro *Silenzio a Praga*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2017. Ed è anche il titolo della mostra retrospettiva del pittore che si è svolta a Venezia nel 2016.

12) N. Coltart (2000), *Pensare l'impensabile e altre esplorazioni psicoanalitiche*, Raffaello Cortina, Milano, 2017, p. 2.

ciazioni d'immagini, i salti logici, la polisemia e le altre modalità della scrittura poetica.

Usa la prosa e il discorso logico consequenziale. Come riuscire a dar conto di tante e tante cose che accadono nel medesimo istante? Ci sono più piani che si intersecano contemporaneamente nel dialogo analitico: il piano letterale (quello che si dicono i due protagonisti), i pensieri attivati dal discorso nella mente dell'analista (anche nella mente dell'analizzante, ovviamente, ma se non vengono esplicitati rimangono sconosciuti all'autore del caso), le emozioni, gli affetti che il discorso suscita nell'animo dell'analista (con la conseguente domanda: è un'identificazione proiettiva o è tutta 'roba' mia?), il sentimento di fondo della seduta e delle sedute, il sentimento generale verso quella persona (può essere anche di antipatia, di fastidio), i ricordi personali che a tutto questo vengono associati, anche le percezioni puramente sensoriali (freddo, caldo, cattivo odore, noia, sonno...), pezzi di teoria che si affacciano alla mente, ma ancora molto di più.

Quindi come dare conto di tutto questo? Il racconto diaristico, come dice Lavagetto, "è cieco", cioè non vede, diventa uno sterile elenco su base cronologica di fatti senza luce (13). Soprattutto se il nostro sguardo è sullo stesso piano di tutti i dati in gioco nella relazione, se prestiamo attenzione ai 'piccoli fili d'erba' che incontriamo nei nostri passi incerti. Come districarsi nella scrittura che ha come obiettivo quello di dar conto del nostro lavoro?

Nella scrittura letteraria a un certo punto, è testimonianza di tanti scrittori, i personaggi prendono vita autonoma e conducono per mano l'autore della narrazione. Credo che qualcosa di questo genere possa, o forse debba, accadere anche nella scrittura analitica. È nel crogiuolo interno dell'analista-scrittore che, lasciando libero il campo ai tanti e caotici dati, questi a un certo punto prendono una forma, un ordine proprio, trovano un asse intorno al quale organizzarsi in un discorso chiaro e compiuto. Cioè a un certo punto, mettendo insieme tanti dati diversi (l'esperienza analitica, come analista e come paziente, l'esperienza concreta con quella persona, la teoria, le letture, ogni tipo di lettura, la propria vita, ecc.), sapendo stare in ascolto di tutti gli elementi, questo coacervo a un certo

13) Nella sua scansione giorno per giorno il diario è cieco: davanti a sé ha uno spazio buio, procede a tentoni, sulle tracce di quanto accade e che non può essere previsto; non segue un piano e quindi è fortemente condizionato anche nell'esercizio della ricapitolazione e dell'eventuale messa in intreccio di quanto è venuto progressivamente affiorando. M. Lavagetto, *op. cit.*, p. XXXVIII.

punto può riuscire a prendere forma sotto le mani, nella penna o sulla tastiera, in uno scritto compiuto. Ma questo è precisamente un lavoro creativo, incredibilmente vicino al lavoro letterario.

Lo scrittore-analista ha trovato la sua prospettiva, con le linee di fuga ben ordinate su cui costruire la sua narrazione. Questa è finzione? Forse, ma è narrazione, con la sua dose di verità, piccola sicuramente, ma quella che è stata trovata per avvicinarsi il più possibile al limite del *mistero*, non solo del nostro lavoro, ma di ogni esperienza umana significativa.

È su questa strada che la pagina scritta comunica bellezza, perché è in grado di accedere a quel luogo dell'anima dove si coniugano conoscenza e sentimento: la scoperta di un nuovo pensiero, di una nuova idea che vanno ad arricchire e nutrire il nostro mondo interno.

Là dove c'è chiarezza e scoperta di un senso c'è bellezza, in una formula matematica, in una legge fisica, in un romanzo e ... in un "racconto analitico". Ovviamente in un quadro. È la bellezza di una piccola verità che accresce la conoscenza del mondo intorno a noi e di quello dentro di noi. Riguarda piccole scoperte di verità. Piccoli fili d'erba. Il punto profondo di contatto tra scrittura artistica del romanzo e scrittura analitica concerne una comune materia: la complessità dei sentimenti della psiche in tutto il loro dispiegarsi. Attraverso queste scritture si sviluppa la trasformazione delle emozioni confuse e travolgenti in affetti e poi in sentimenti (14). A differenza delle scienze pure, qui la scrittura si cimenta con una materia invisibile, ma non meno reale, la realtà psichica. Una realtà che si appoggia su immagini, spezzoni di ricordi, memorie dimenticate ma vive. "Pensieri non pensati", o "l'impensabile".

Come rendere intellegibile l'impensabile? Il romanzo segue le peripezie dei personaggi, ma con la rottura di schemi rigidi, la scrittura letteraria si avvicina sempre più allo scandaglio nell'animo umano che la psicoanalisi ha portato alla luce. Dalla fine dell'ottocento si è verificata una coincidenza molto significativa: il romanzo si è distaccato dalle regole strutturali codificate per accedere sempre più diffusamente all'indiretto libero e al flusso di coscienza. Freud amava la letteratura e l'arte classica,

14) La denominazione 'emozione' racchiude in sé il senso di un moto generalizzato della psiche, dominato da reazioni corporee automatiche, scatenate da una causa esterna o interna. L'affetto va differenziato dall'emozione: [...] è collegato a una forma, a una rappresentazione mentale, intesa sia come organizzazione di percezioni previste, sia come forma visibile, di cosa o di parola, distinta dallo sfondo [...] fino ad arrivare al sentimento, inteso come funzione cognitiva che dà valore e permette all'individuo di rispondere consapevolmente all'esperienza e di agire con capacità riflessive. P. Aite, *Paesaggi della psiche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 153.

non le sperimentazioni artistiche, ma il suo contributo alla rottura degli schemi è stato decisivo e fondamentale, come peraltro la sua scrittura è influenzata dalle tecniche moderne.

Queste tecniche permettono di trasporre sulla pagina la contaminazione con i pensieri e le parole dell'altro, e il cammino contorto delle libere associazioni. Preziosi strumenti narratologici per seguire ed esprimere la musica sotterranea del ritmo della relazione analitica, non solo nella sua dimensione esplicita, ma soprattutto nel gioco sotterraneo delle emozioni e delle immagini evocate. L'indiretto libero, in particolare, non permette soltanto di inserire nella narrazione il punto di vista del personaggio: per questo il discorso diretto e i dialoghi funzionano altrettanto bene. L'indiretto libero fa entrare nel discorso del narratore alcuni elementi linguistici di pertinenza del personaggio: crea una contaminazione, per l'appunto (15). Ed è una contaminazione efficacissima, per non dire fondamentale, proprio nella scrittura di un caso clinico mettendo in contatto verbale sulla pagina analista e paziente.

15) Perché Freud non ha premesso a queste parti rashomonizzate [i piccoli particolari del racconto di Dora sulle relazioni del padre, della madre, e del signor K e signora K] un 'Dora diceva', 'il padre diceva', ecc. Evidentemente egli vuole partire dal punto esatto a cui stanno le cose per i protagonisti, rinviando ad approfondita analisi le sue interpretazioni. Ma questo procedimento, di identificazione, è appunto quello dei romanzieri. Il punto massimo di questa identificazione tra punto di vista del personaggio e del narratore si ha nell'adozione del Discorso Indiretto Libero. C. Segre, *op. cit.*, p. 131.

Lo stile del caso clinico

Ciò che accade e passa nella stanza dell'analisi è una vicenda d'amore: transfert e controtransfert non sono altro. Una vicenda d'amore modulata sull'incredibile e variegata fenomenologia di ogni vicenda d'amore. È una storia d'amore reale, ma non concreta, che non significa non vissuta, anzi. Il sentimento, tutti i sentimenti sono attraversati in un'intimità profonda senza intimità. E questo ne segna e ne costituisce il valore. È su questa strada che i fantasmi peggiori, le emozioni più profonde e mai attraversate possono trovare una via di comunicazione e svelarsi nella confidenza sicura dell'intimità analitica. È in questo luogo che ci si può avvicinare al mistero della propria esistenza e trovarne un significato possibile. Laddove la realtà concreta viene meno, prende spazio la realtà psichica. Trova il terreno sicuro per svelarsi, almeno in parte, e farsi comunicazione in una relazione sicura e affettiva.

È nelle parole di un uomo di lettere che trovo la descrizione

ne e una definizione pregnante del lavoro di emersione dell'oscurità psichica, esperienza non esclusivamente analitica, ma certamente parte integrante del lavoro analitico:

Cogliere quel che c'è di fisiologico nel movimento del pensiero, quando le altre funzioni si attenuano, il corpo si rilassa, i sensi resi ottusi, si retroflettono: quest'occhio interno è, nella sua essenza *pura biologia*. [...] Ma quanto più si ritira o s'affonda, tanto più registra e descrive soltanto ciò che esso è: si avvicina, pur senza raggiungerla mai, alla individuazione degli elementi oltre i quali non c'è nulla di ulteriormente scomponibile, e lo sguardo comincia ad affondare nel buio. Diventa cioè un resoconto, anzi *un racconto* della nostra propria conformazione materiale, racconta la vita è la vita. [...]

Io del resto penso a una biologia colta, beneducata, resa matura ed accorta dall'esperienza: a una *biologia dei sentimenti e della conoscenza*. [...] Tesori di cultura si sono introiettati nel funzionamento di questo meccanismo e, lì depositati, sono scomparsi, cancellati dalla memoria storica umana: ma ci sono, basterebbe cercarli (16).

E qualche pagina dopo, ecco un'altra espressione particolarmente significativa:

Avverto in giro il bisogno di piantare una trivella in questo universo verbale sottostante, che, come un'immensa galassia sconosciuta, ci trasporta verso un mondo altrettanto incognito, anche soltanto per cavarne frammenti di parole, spezzoni di significato e di sensazioni, una vera e propria *mineralogia del pensiero*. [...] L'attività dell'uomo riposa su un *mare di cose* che non sappiamo come chiamare: e come tutti i mari, è un mare ribollente, infido, ribelle (17).

Ho sottolineato io le espressioni *pura biologia*, *biologia dei sentimenti e della conoscenza*, *mineralogia del pensiero* e *mare di cose*.

Mettere ordine, dare ordine al "mare ribollente, infido, ribelle" di cose che emergono nella stanza dell'analisi è davvero qualcosa di complesso da mettere nella scrittura; in ogni caso è un'operazione artistica. Quindi creativa.

16) A. Asor Rosa, *L'ultimo paradiso*, Einaudi, Torino, 1985, p. VI.

17) *Ibidem*, p. 86.

Purché il peso della teoria non soffochi il movimento autonomo del farsi ordine nel guazzabuglio di immagini, emozioni, pensieri. La teoria ha il suo fondamentale spazio, ma rimane silenziosa nella testa di chi scrive.

Trovo molto significativo che Alberto Asor Rosa ricorra ai termini “biologia”, “mineralogia”, termini scientifici per dare conto degli strumenti atti a trasformare in parole il “mare ribollente di cose” che si muove nei territori sotterranei della psiche. La grande aspirazione di Freud sarebbe stata quella di poter fondare la sua scoperta su prove scientifiche incontestabili, pensando in particolar modo alla biologia.

Ma qui si tratta di “biologia dei sentimenti” e lo strumento di conoscenza è proprio il racconto.

Anche, e direi soprattutto, il “racconto analitico”.

Il signor Z.

Nel 1979 esce negli Stati Uniti *The two analyses of Mr Z.* Heinz Kohut non titola il suo scritto “Il caso del signor Z.”, bensì “Le due analisi del signor Z.”. Il signor Z, sappiamo da Charles B. Strozier (18), è Kohut, quindi Kohut parla di se stesso tracciando un’autobiografia ‘analitica’. Le vicende biografiche dell’autore vengono attribuite al signor Z., che funge da personaggio e al medesimo tempo da maschera di Kohut stesso.

Ma non basta. In questo breve e intenso scritto, che esce in Italia nel 1989, si intrecciano altri piani (19). Le analisi sono due, la prima condotta da uno psicoanalista che segue fedelmente la teoria e la tecnica classica freudiana, la seconda analisi condotta da uno psicoanalista che approfondisce gli stessi passaggi avendo come riferimento teorico la psicologia del Sé.

Dietro la figura del primo medico si profila l’immagine di un analista fedele al modello freudiano classico, mentre nella seconda analisi medico e analizzante sono due parti di Kohut stesso (il Kohut analista e teorico e il Kohut con le proprie vicende biografiche). Le figure parentali subiscono una totale trasformazione: l’attenzione si sposta verso il ruolo assunto dalla madre, l’interpretazione di un

18) C.B. Strozier (2001), *Heinz Kohut. Biografia di uno psicoanalista*, Astrolabio, Roma, 2005.

19) H. Kohut (1979), *Le due analisi del Signor Z.*, Astrolabio, Roma, 1989.

sogno viene modificata, ma soprattutto il signor Z. non è più soltanto il ragazzino edipico innamorato della madre, ma il bimbo che subisce lo stretto controllo da parte di una madre disturbata. L'asse si sposta dall'uomo colpevole all'uomo tragico.

Trovo interessante notare come l'autore racconti se stesso attraverso uno sdoppiamento (20). Non solo utilizza la scrittura di un caso per esemplificare il radicale cambiamento di paradigma clinico apportato dai propri studi, ma lascia, senza svelarla, una testimonianza della propria biografia.

I diversi piani, quello teorico e quello biografico, si appoggiano sulla scrittura clinica. È come dire che la scrittura analitica è un genere che può esprimere al contempo due piani diversi utilizzando però la potenzialità della finzione letteraria.

Se pensiamo a Lavagetto siamo di fronte a un autentico 'racconto analitico', dove però la forma 'caso clinico' si offre come strumento di una narrazione che fino ad allora competeva alla tradizione letteraria della biografia.

20) Un'operazione più complessa di quella operata da Italo Svevo nella *Coscienza di Zeno*, dove Svevo si finge il proprio analista solo nella breve prefazione al romanzo: «Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere», per poi cedere la parola al paziente del *Dottor S.* per tutto il romanzo.



Luca Ghirardosi, *Verso sera*, inchiostro su carta.

Conversazioni parallele. Ieri oggi domani

Luca Ghirardosi, Nicole Janigro

...ciascun paziente è una singolarità, uno stile specifico, un sesso a parte, insomma una poesia. È questo il genio che la cura psicoanalitica rivela...

J. Kristeva, *La vita, altrove*.

Autobiografia come un viaggio.

Conversazione con Samuel Dock

NJ: All'inizio di questo lavoro mi capitava di fantasticare su chi sarebbe potuto capitare nel mio studio. A volte, quando ero seduta nel metro, fissavo le persone di fronte a me, compilavo una classifica immaginaria e mi dicevo, ecco, mi piacerebbe che proprio questa persona varcasse la soglia. A muovermi era la curiosità di poter conoscere l'invisibile che scorreva sotto il visibile del volto dell'altro. Nel periodo in cui ho conosciuto LG era venuta da me una giovane donna, dopo i primi colloqui aveva deciso di non intraprendere il percorso. L'avevo presa malissimo, avevo avuto una reazione sproporzionata, l'intensità dell'incontro mi aveva lasciato il desiderio che si potesse proseguire. Un'intensità che, poco dopo, ho conosciuto con LG. E a distanza di anni, dopo traversate scavalcamenti superamenti, il no-

stro incontro produce ancora sorpresa, conserva una sua enigmatica, come se anche alla autoriflessione analitica sfuggisse la possibilità di catturare ogni significato. Perché la trasparenza della vita è tale solo nei romanzi. Intanto LG e NJ sono ancora qui, alla ricerca, in una conversazione attuale.

LG: *Il momento difficile aveva prodotto uno smarrimento profondo, l'unica consapevolezza era la necessità di un aiuto. Cercavo un compagno, meglio una compagna, che mi stesse accanto in un viaggio complicato. Una serie di contatti mi avevano portato all'incontro con NJ, il primo appuntamento in un pomeriggio di fine inverno. Un volto amichevole mi ha accolto alla porta e mi ha accompagnato attraverso scaffali colmi di libri nello studio, uno spazio molto connotato, quasi domestico e subito familiare. Due poltrone una di fronte all'altra, ci siamo accomodati, uno sguardo incoraggiante ha dato il via al racconto, non ricordo imbarazzo o timori, l'urgenza e l'attitudine di NJ a un ascolto partecipato hanno preparato il terreno.*

NJ: Gli appunti, che prendo sempre, lievitavano, la riproduzione del discorso orale si accumulava in pagine dove il materiale degli incontri entrava in dialogo con testi clinici e raccolte poetiche, fiabe e romanzi. Una "necessità interiore" di comunicare con l'altro, in assenza, scrivere per riuscire a pensare, per trovare un proprio stile analitico. Un'attivazione forte dove "la scrittura e l'analisi si abbandonano, si affidano entrambe, ognuna a modo proprio, alla corrente della lingua", come ci dice Pontalis (1). Da un certo momento in poi, questi resoconti hanno cambiato forma, si sono trasformati in un testo altro: *Il terzo gemello* (2).

LG: *Nel tempo, al dialogo fitto delle sedute, si è accompagnato un altrettanto fitto scambio di libri, estratti di testi, immagini e musica, affiancato alla produzione di disegni e piccole sculture. Erano testimonianza del mio stato d'animo e oggetti feticcio per marcare il territorio dello studio – esserci anche in mia assenza.*

1) J.-B. Pontalis (2000), *Finestre*, (trad. di L. Ferri), Ed. E/O, Roma, 2001, p. 55.

2) N. Janigro, *Il terzo gemello*, con la collaborazione di L. Ghirardosi, Antigone, Torino, 2010.

NJ: Un botta e risposta: da Calvino a Roth, da Erri De Luca a Benjamin, da Isherwood a Leavitt, da Sokurov a Hillman, da Jung a Bergman, da Cunningham e Barenboim, da Oz...

LG: *Una sera, al termine della seduta, NJ mi porge una busta gialla, non mi è stato subito chiaro che cosa mi stesse offrendo. A casa, con grande sorpresa, ho scoperto essere il manoscritto che raccoglieva la memoria delle nostre sedute arricchita da appunti e note personali. La prima lettura, affannata e immersa nelle più diverse emozioni, mi ha fatto riconoscere il dono come il più prezioso che avessi mai ricevuto, in realtà lo è. Mi ha permesso nel tempo di riconoscermi uguale e diverso, è stata testimonianza vivida del cambiamento operato dal rapporto analitico, dalla consapevolezza e dal tempo. Per alcuni aspetti anche prova tangibile del feroce attaccamento alle proprie origini e fissazioni.*

NJ: Qualcosa di così prezioso che appartiene a un altro, permettersi qualcosa che il patto prevede rimanga segreto. Un consegnare tradire. Correre il rischio: di tradurre la lingua dell'altro, di trasporre la sua storia.

LG: *Il dono ha operato anche in modo distruttivo, quando la comune decisione di proporlo a un editore lo trasforma da privato in qualcosa che sarebbe diventato pubblico. Dapprima lo sforzo di scrivere una mia parte per definire le immagini inserite nel testo, la fatica di rileggere le bozze, e poi la consapevolezza della perdita dell'intimità. Io stavo distruggendo il mio poco per concedermi il molto. Un atto istitutivo di qualcosa che cambiava, la modalità del non esporsi riprendeva campo, perché si rimane affezionati a quello che c'è. Mentre il terzo gemello era un fatto esplicito, un atto creativo di entrambi, esposto alla luce, al nostro e a molteplici sguardi. Fissava fasi dolorose ed emozioni negative destinate in parte a perdersi nell'oblio.*

NJ: Non mi è ancora del tutto chiaro, come mai mi fossi così "fissata", come mai io abbia anche lottato, diciamo così, perché fosse possibile la pubblicazione. Un'uscita allo sco-

perto che immaginavo a quattro mani e a parità di firma, entrambi con nome e cognome. Insomma, *Il contrario di uno*, per citare il titolo di una raccolta di racconti di Erri De Luca, intervenuta in modo significativo nelle nostre conversazioni.

LG: Il terzo gemello *non è stata l'unica occasione per uscire dalla coreografia del setting, per conoscere il terapeuta fuori dal territorio stabilito e farsi sorprendere dalla diversità dei gesti e dei toni meno composti, dalle risate sonore, da un certo stato di ansia e irrequietezza. Non è stato immediato tenere insieme il terapeuta e la persona, il ruolo e le emozioni, l'ascolto e l'ascoltare. L'analista conosce moltissimo dell'analizzato, ma non è consuetudine il contrario. Scoprire la biografia e riconoscere sincronicità e parallelismi. La memoria tornava all'infanzia e all'adolescenza per ricostruire i rapporti familiari, con mia madre in particolare. Nello stesso tempo NJ stava vivendo come madre il medesimo passaggio.*

NJ: Pensavamo potesse rappresentare un compimento e invece ha prodotto la rottura della relazione. Il dispositivo insegna a gestire le paure reciproche, a sopportare di essere fraintesi, rifiutati. Contiene l'insostenibilità della dimensione psichica. Fuori dal setting i reciproci fantasmi hanno inseguito la coppia analitica. Per me è stata un'esperienza di smottamento, qualcosa ha investito la mia "matrice relazionale". Forse ha davvero ragione Money Kyrle: "quando siamo intenti alla riparazione, e invece veniamo accusati di essere distruttivi, la nostra formazione reattiva professionale viene sfidata in un modo che può generare un'angoscia straordinaria" (3).

LG: *Nel tempo questa conoscenza ha contribuito a liberare e amplificare il mio sentire. Ieri, e ancora oggi, si sono moltiplicate le opportunità di reciproco scambio, nell'incontro analitico, nel lavoro a quattro mani, nel semplice conversare. È stato necessario un tempo, anche lungo, di sedimentazione. Chi sapeva cogliere da uno sguardo un'intera gamma di sensazioni ed emozioni, mia madre, non c'era più. Con grande sofferenza era finita la relazione con il mio compa-*

3) In AA.VV., *La psicoanalisi e i suoi confini*, G. Leo (a cura di), Astrolabio, Roma, 2009, p. 61.

gno. Ho dovuto distruggere anche qualcosa di me, diventava ormai un obbligo definirsi, ero il protagonista, non che non lo fossi mai stato, ma il paesaggio ora era infinito. L'analisi ha offerto la chiave per distruggere e gradualmente recuperare e rinnovare. Vivo la memoria dei miei genitori con grande serenità e affetto, oggi il mio ex compagno è come un fratello, e NJ un'amica che frequento non solo nella stanza d'analisi.

NJ: Il tempo, Grande Trasformatore. Il tempo cronologico, il tempo delle sedute, quello interiore, il tempo vissuto, il tempo della scrittura. L'insieme di tutti questi tempi è l'inter-tempo delle esistenze e del tempo che scorre. Come trasferire sulla pagina tutti questi tempi, come montare il passato/presente/futuro? Anche perché la scrittura di un caso storicizza il presente, in qualche modo cristallizza il materiale biografico. Da un lato, come scrive Lavagetto in conclusione del suo saggio sui casi clinici di Freud:

Così come l'analisi è, di per se stessa, infinibile e ogni sua costruzione è necessariamente preliminare, infinibile e necessariamente preliminare sarà anche la scrittura dei casi clinici che non possono sfuggire, grazie a Freud ma in parte anche contro Freud, alla necessità di essere "assolutamente contemporanei" (4).

4) S. Freud, *Racconti analitici*, introduzione di M. Lavagetto, (trad. di G. Agabio), Einaudi, Torino, 2012, p. LXVI.

Dall'altro, come scrive Fachinelli:

Questa relazione condensa in sé, ad ogni istante, passato, presente (e futuro... fino a un certo punto) di evenienze personali variamente stratificate e innestate tra loro, che emergono con una forza cieca, quasi a tastoni. Nello stesso tempo, esse possono sembrare evanescenti, perché nascono da una *pratique de bavardage*, come dice Lacan, vale a dire da una chiacchierata – ma quanto speciale! A tempi spostati e risposte differite, per sincopi, senza un vero dialogo. In definitiva, l'essenziale dell'analisi è qui, in questo curioso dispositivo, e passa attraverso le parole scambiate e i silenzi dei due interlocutori (5).

5) E. Fachinelli, *Su Freud*, L. Boni (a cura di), Adelphi, Milano, 2012, p. 77.

LG: *Il tempo chiama ovviamente il tema della memoria. L'analisi è un enorme lavoro sulla memoria, raccontare la propria storia, gli avvenimenti nella ricerca di dettagli ed emozioni, gioie e turbamenti che si sostanziano nell'ascolto e nella memoria del terapeuta.*

NJ: Se la relazione continua e si sviluppa anche fuori dal setting, anche il terapeuta-testimone può sperimentare il risucchio del tempo, mentre il tempo dell'analisi può diventare il "paradiso perduto" della coppia analitica, quando si era solo in due. Ed è interessante verificare gli slittamenti della memoria: chi si ricorda chi e cosa...

LG: *Mi sono spesso stupito di quanto fosse straordinaria la memoria di NJ, credo di essere riuscito a fare mia quell'attitudine costituita, penso, da attenzione, interesse e curiosità.*

NJ: In che modo la pubblicazione de *Il terzo gemello* ha avuto a che fare con il nostro, il mio e il tuo narcisismo?

LG: *Moltissimo! Il narcisismo in una forma intima e privata era già presente nelle sedute. Chi mi stava seduto di fronte dedicava il suo tempo e il suo ascolto, mettendo in atto quel meccanismo di rispecchiamento che permette di vedersi attraverso l'altro e scoprirsi sconosciuti, proprio come racconta il mito, stare di fronte a sé e non saperlo. Ho avuto spesso la sensazione che le sedute si collocassero in un tempo sospeso, immerso in un'altra dimensione, annullando tutto quello che c'era fuori. Alla consegna del manoscritto, ma ancora di più nel momento della pubblicazione, si è manifestato il narcisismo inteso come vanità. Lo scoprire soggetto preferito, scelto per un progetto che prevedeva una mia esplicita partecipazione, sosteneva l'idea narcisistica dell'essere unico.*

Oggi sento meno forte il tema del rispecchiamento e del narcisismo, in virtù del processo di evoluzione, la relazione è più spostata sul confronto, sullo scambio e sul dialogo.

NJ: Per me, il desiderio di espormi/ritrarmi insieme. Forse, l'abitudine a un narcisismo, diciamo così, differito. Il tema del gemello come tema analitico in quel momento mi appassionava, anche dal punto di vista teorico.

LG: *Tra i molti temi affrontati nella mia analisi l'omosessualità è stata molto presente, ne Il terzo gemello ci sono considerazioni e interpretazioni sull'argomento, quanto l'argomento interessava anche a te?*

NJ: Il tema dell'altro diventa un po' anche il nostro tema. Per cercare di capire ho fatto quello che mi viene spontaneo: mi sono messa a leggere. È stata anche una scusa per legittimarmi la lettura di numerosi romanzi! Data anche la pochezza – e diciamo pure arretratezza, parliamo di quindici anni fa – della riflessione psicoanalitica sul tema. C'è stata anche una forma di identificazione. Per la mia generazione, donna nata a metà del Novecento, la sessualità è stata una forma di emancipazione, una lotta di liberazione: mi ricordo che cosa vuol dire essere insultati perché ci si bacia per strada, il dover controllare le proprie mosse.

LG: *Le suggestioni offerte da NJ attraverso saggi e romanzi sull'argomento mi hanno permesso di approfondire e affrontare più concretamente la questione. Una modalità conosciuta, spesso capitava con mia madre di scambiare opinioni e sensazioni su libri o film, ricordo di quanto avessimo condiviso la sensibilità e la lievità di Gabriele, interpretato da Mastroianni in "Una giornata particolare". Una modalità che ci ha permesso di stare in contatto senza entrare mai nello specifico e nel personale, una forma di sospensione, un'assenza di definizione. Ho continuato ad essere il bravo figlio che non dà pensieri e lei una donna senza rivali. Ogni tanto mi chiedo: ma Il terzo gemello può essere un manuale?*

NJ: Molti mi/ci hanno detto: è stato un libro importante. Per chi ha fatto l'analisi, per chi, forse, vorrebbe farla, per chi è in formazione, ma non può rappresentare un modello, per-

ché è l'unicità dell'incontro a produrre anche l'unicità della forma sulla pagina. Il caso è un caso. Certo, il rapporto tra la parola detta trasformata in un testo accompagnato dalle tue immagini può essere una fonte stimolante.

LG: Benché l'analisi si nutra della parola, spesso nelle sedute avevo avvertito il suo limite, a volte sentivo il parlare come ambiguo oppure inefficace: inconsapevolmente ho scelto un'immagine, l'uovo, diventato il simbolo che mi ha permesso di interpretare e testimoniare pensieri e vissuti. È stata la consuetudine professionale al disegno e alla rappresentazione delle idee a proporre un altro piano di comunicazione.

NJ: Ma c'era anche un'interrogazione attenta alle tematiche analitiche.

LG: Per carattere e per educazione penso di avere coltivato da sempre un interesse all'introspezione. La sfera onirica mi ha sempre affascinato e in famiglia spesso condividevamo e commentavamo i nostri sogni. Ho cominciato a trascrivere i miei in un taccuino, questo mi ha permesso di leggere, in una delle prime sedute, un sogno fatto anni prima, ma che ben si addiceva al presente. E i sogni si sono susseguiti generosamente a testimonianza di un inconscio evidentemente (!) dotato di grande efficacia terapeutica. A questo aspetto più esperienziale si è poi affiancato un interesse più teorico, domande e confronti con NJ e letture specifiche.

NJ: Una creatività psichica che avvicina al "creatore interno". E che è stata un fattore di generatività per entrambi. Nella mia esperienza è lo stato febbricitante della creatività che produce un ritmo estatico che fa musica, porta fuori dal tempo, pare poterlo eternizzare – fino all'annullamento. Si sperimenta la forza del desiderio inconscio che attira verso l'atemporalità.

LG: Ci siamo spesso confrontati sulla creatività, oggi ancora di più. In teoria osservando lo stato nascente della nostra

creatività o attraverso comuni esempi di riferimento, artisti come Kentrige, Hockney o Bacon, e scrittori come C. Woolf, M. Cunningham, concretamente raccontando le nostre idee e progetti, alla ricerca di un parere, un riscontro, un suggerimento. Recentemente, tra pensieri e letture di biografie, mi è apparso chiaro quanto la creatività sia un processo individuale, ma che non può evolversi senza uno scambio, contagioso e trascinante. L'incontro con NJ ha avuto, tra i tanti effetti, anche quello di attivare la mia creatività, e la nostalgia che mi ha portato a rifrequentare nuovamente il suo studio nasce dal bisogno di ritrovare quella spinta, quel contagio.

NJ e LG: Per finire due citazioni.

Conversazione è una parola in cui risuona un coro di significati che si sono conservati e accumulati nel tempo, i quali rimandano sia all'esperienza della spaccatura del terreno che deve essere seminato/fecondato sia all'esperienza di accesso al linguaggio per comunicare con noi stessi e gli altri. *Conversazione*, pertanto, è l'atto di partecipare con un'altra persona all'opera di creazione di righe fatte dall'uomo, righe di terra corrugata che riflettono l'incessante sforzo di sopravvivenza che l'umanità compie addomesticando e liberando la terra e la natura. Contemporaneamente, la conversazione è un atto che riflette lo sforzo altrettanto incessante dell'uomo di addomesticare e liberare se stesso (la sua natura umana), trasformando l'esperienza grezza in parole e gesti allo scopo di comunicare con sé e gli altri. Non c'è niente di più fondamentale e più tipicamente umano del bisogno di conversare. Come hanno dimostrato numerosissimi studi basati sull'osservazione dei neonati, la nostra vita dipende dalla conversazione (in termini sia di sopravvivenza fisica sia di sviluppo come esseri umani) (6).

6) T. H. Ogden (2001), *Conversazioni al confine del sogno*, Astrolabio, Roma, 2003, pp. 7-8.

Eppure, come dobbiamo regolarci con questa storia, questa storia così importante, la storia degli *altri*, che si rivela prima del significato che secondo noi dovrebbe avere e che assume invece un significato grottesco, tanto siamo male attrezzati per discernere l'intimo lavoro e gli scopi invisibili degli altri? Devono, tutti, andarsene e chiudere la porta e vivere isolati come fanno gli scrittori so-

litari, in una cella insonorizzata, creando i loro personaggi con le parole e poi suggerendo che questi personaggi di parole siano più vicini alla realtà delle persone vere che ogni giorno noi mutiliamo con la nostra ignoranza? Rimane il fatto che, in ogni modo, capire bene la gente non è vivere. Vivere è capirla male, capirla male e male e poi male e, dopo un attento riesame, ancora male. Ecco come sappiamo di essere vivi: sbagliando. Forse la cosa migliore sarebbe dimenticare di avere ragione o torto sulla gente e godersi semplicemente la gita. Ma se ci riuscite... Beh, siete fortunati (7).

7) P. Roth (1997), *Pastorale americana*, (trad. di V. Mantovani), Einaudi, Torino, 1998, pp. 40-41.

Pagine brevi

La spirale di Jung

Elena Caramazza

(1) «Le conferenze di Basilea» sono state pubblicate da Roland Cahen Salabelle nel libro: *L'homme à la découverte de son âme – Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Ginevra, Edition du Mont-Blanc, 1943 e riedite a Parigi, Edition Albin Michèle, 1987. Le Conferenze sono state da me tradotte e rielaborate con la collaborazione di Sara Boschetti e Silvia di Marzo nel libro: *Introduzione alla Psicologia Analitica. Le conferenze di Basilea (1934) di C.G. Jung. Trascritte da Roland Cahen*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2015 (Edizione privata). Il contenuto del mio commento è tratto dalla versione italiana. Ringrazio Clementina Pavoni per la sua attenta opera di editing.

Dall'elaborazione di un sogno emerge con chiarezza il particolare stile di lavoro e di scrittura di Jung. Sappiamo tutti per esperienza che un sogno può farci entrare nel mistero di una persona più dei suoi tanti racconti. Rievocherò un sogno descritto da Jung a Basilea nel corso delle sue conferenze (1). Il sogno è il seguente:

Il sognatore si trova nella fattoria di una contadina sconosciuta. Le racconta che progetta di fare un lungo viaggio fino a Lipsia e che deve intraprenderlo a piedi. La contadina lo contempla con occhi spalancati per l'ammirazione, cosa che non gli dispiace. In quel momento egli guarda dalla finestra e contempla la campagna, dove stanno lavorando dei mietitori. D'un tratto, nello sfondo di questo paesaggio, mentre il sognatore si trova anche lui fuori, appare un enorme gambero o un'enorme lucertola; egli si trova allora di fronte al mostro, il quale si dirige prima a sinistra e poi a destra, in modo tale che il sognatore si sente preso nell'angolo di questi due movimenti, come tra le lame di una forbice. Il mostro si avvicina lentamente e lui si domanda che cosa debba fare. Si accorge allora che ha in mano una bacchetta magica; con essa colpisce il mostro che muore all'istante. Il sognatore, in piedi da-

vanti al cadavere, deve contemplarlo a lungo e intensamente. Si sveglia nel corso di questo lungo raccoglimento (pp. 141-142).

L'uomo di cui parla Jung è di origine contadina ed ha compiuto una lunga ascesa sociale. Progetta di diventare professore a Lipsia per conquistare i vertici della sua brillante carriera, ma è colpito dai sintomi tipici del mal di montagna, come: angoscia, vertigini, nausea, cefalea, oppressione respiratoria, che ostacolano il suo progetto.

Jung sottolinea che alcuni simboli dei sogni sono di natura prettamente individuale e, quindi, che solo il sognatore può fornirci le associazioni che ci permettono di interpretarlo. Ad esempio, in questo caso, la fattoria e la contadina non rappresentano la madre e la casa materna come potremmo pensare, bensì evocano nel sognatore l'ospizio di Saint-Jacques, dove nel 1444, millecinquecento confederati andarono incontro a una morte eroica poiché si lanciarono all'attacco contro gli Armagnac, trasgredendo all'ordine di aspettare che l'intero esercito, di cui costituivano l'avanguardia, si riunisse a loro. Così lo stupore della contadina, che appartiene al suo stesso luogo di origine, significa per lui che si trova in un ambiente troppo modesto rispetto al livello sociale ed economico che ormai ha conquistato coi suoi meriti personali e non grazie alla sorte (deve andare a Lipsia a piedi). Sempre Jung sottolinea che le associazioni utili ad illuminare il sogno devono ruotare intorno alle immagini del sogno e non discostarsene troppo, altrimenti si tocca la sfera dei complessi che possono essere evocati a partire da qualsiasi fantasia o frammento di realtà, senza che sia necessario sognare.

Con l'apparizione del mostro, assistiamo a una soluzione di continuità nella trama del sogno. Ci troviamo di fronte ad un simbolo che non proviene dall'inconscio individuale, ma dall'inconscio collettivo, ossia è prodotto dall'esperienza vissuta lungo tutta la storia umana e pre-umana. Di fronte a questo tipo di immagini a carattere mitico, le associazioni dell'analista sono altrettanto valide di quelle del sognatore. Il mostro, riflette Jung, è un animale primitivo, dotato sia di tronco encefalico e di midollo spinale (come i primi vertebrati cui appartiene la lucertola), sia di sistema nervoso simpatico (come gli animali col guscio cui appartiene il

gambero che, nella scala genealogica, sono antecedenti ai vertebrati). La bacchetta magica, anch'essa immagine fiabesca, potrebbe rappresentare per Jung l'illusoria onnipotenza della coscienza che può negare una cosa col pensiero, attribuirle il carattere di insignificanza e istituire attorno ad essa la congiura del silenzio, che è capace di prescindere da un mondo e postularne un altro, senza tener conto dell'essenza misteriosa di una realtà, che ci è data, e che non si lascia inventare dalle acrobazie del nostro desiderio e della nostra ragione (p. 163).

«Dimentichiamo sempre che la nostra coscienza non è che l'avanguardia del nostro essere psichico» (p. 162).

L'interpretazione di Jung fu che il sognatore avrebbe dovuto fermarsi nella sua scalata alle cime della conquista sociale, non per rinunciare a delle mete, ma per far ritorno a se stesso, per ritrovare il suo essere intero nell'unità formata dalla sua coscienza, dal suo inconscio e dal suo corpo vivente: se non ci conquistiamo la simpatia dell'animale primitivo che è in noi perdiamo la saggezza dell'istinto, l'armonia della vita e la nostra completezza. L'interpretazione di Jung non suscitò il consenso del sognatore. Egli, grazie alla "bacchetta magica", ignorò la sua nevrosi e proseguì il cammino intrapreso con più energia e rinnovata forza di volontà, andando incontro a una catastrofe che lo costrinse ad accettare una posizione sociale più modesta. E Jung afferma:

Fu un caso molto infruttuoso, il caso eterno dell'uomo di successo che si vanta esageratamente ed è contraddetto dal suo inconscio. La contraddizione si esprime prima nei sogni; se il soggetto non la accetta, sarà la realtà che si assumerà il compito di imporre l'accettazione, con tutti gli urti fatali che questo comporta.

Ecco, trovo che precisamente la capacità di Jung di muoversi su diversi spartiti e di allargare a raggiera il punto focale del sogno rappresenti la cifra del suo stile di scrittura. Le immagini transitano dal sogno alle associazioni e si inseguono in una spirale aperta sia all'infinito "fuori" del mondo, sia all'infinito "dentro" dell'anima: dal particolare dei vissuti del sognatore e della storia svizzera, raggiungono le profonde sedimentazioni dell'inconscio e dell'evoluzione dell'uomo.

“L’opera” analitica nella creazione del mondo

Ivan Paterlini

[...] E il tuo soggiorno un verde
giardino io penso, ove con te riprendere
può a conversare l’anima fanciulla,
inebriarsi del tuo mesto viso,
sì che l’ali vi perda come al lume
una farfalla. È un sogno
un mesto sogno; ed io lo so. Ma giungere
vorrei dove sei giunta, entrare dove
tu sei entrata
– ho tanta
gioia e tanta stanchezza! –
farmi, o madre,
come una macchia dalla terra nata,
che in sé la terra riassorbe ed annulla.
U. Saba, Preghiera alla madre

Quello che scrivo per raccontarvi di Giulia, del nostro percorso d’analisi insieme, segue lo sguardo di corrispondenze tra i movimenti creativi del paziente e quelli dell’analista. A contenere i nostri mondi interni, il tessuto

collettivo, del mondo “fuori”, che rimbalza per simmetrie cosce e inconscie dentro la stanza d’analisi. Nel raccontare di lei, scelgo come centro uno dei nuclei di maggiore rilievo nella sua esistenza, il materno che si fa espressione di vita e di morte, nel tema delle origini: quell’insieme complesso di significati inconsci familiari e culturali che planano su uno sfondo mitico e che alimentano aree fantasmatiche inconscie, eppur visibili, ad esempio, nel manifestarsi dei sintomi. Per Giulia è stata la relazione con la madre a rappresentare una coppia mitica da recuperare perché prematuramente e traumaticamente interrotta e cristallizzata, con un lutto mai elaborato. La coppia madre-figlia, nella memoria implicita di Giulia, divenne una coppia divina, una coppia “per sempre”, e probabilmente fece da sfondo all’organizzarsi di una struttura e di un territorio psichico favorevoli all’emergere di manifestazioni psicotiche in età più avanzata. La sua vita espressiva – attraverso parole, acquerelli, sculture, disegni, sabbie – ha potuto dare voce alla dinamica mortifera e vitale di ciò che dà inizio e fine all’esistere, fuori e dentro la stanza d’analisi.

Iniziai a conoscere Giulia cinque anni fa. Mi contattò per un primo appuntamento telefonandomi da un reparto di psichiatria. Diagnosi: schizofrenia con deliri a sfondo religioso. Era stata ricoverata su consiglio della sua psichiatra (la stessa che la inviò a me) per verificare la terapia dopo alcuni scompensi preoccupanti: i periodi di relativo benessere e generatività lungo la sua vita erano di tempo in tempo interrotti da lutti importanti – come la morte del padre – che attivavano regolarmente reazioni difensive deliranti, e quando parlammo per la prima volta quello era uno di quei tempi. Una lunga e intensa analisi aveva preceduto la nostra: un percorso analitico che l’aveva condotta a capire tutto ciò che era interpretabile, ma che aveva trascurato l’immenso valore simbolico nell’esprimersi di Giulia, lasciandole la permanenza di un senso di morte interiore.

Se mi opponevo diventava vera la tesi dell’analista, se resistevo aveva ragione lui, quindi evitavo di esprimermi, non opponevo resistenza e questo per me è stato micidiale... ha distrutto tutto, ha smontato tutto, tutto quello che c’era dentro me... io dicevo semplicemente sì... mi disse che io mi sentivo il tumore di mia madre

e un tumore per mia madre, tutte cazzate, mia madre mi amava.

Da qui ebbe inizio il nostro percorso. Nonostante negli anni sia andata sempre più acuendosi la mia forte ritrosia a idealizzare forme di angoscia evidenti nella sofferenza psicotica, i rimbalzi con i misteri delle dinamiche creative sono stati per me evidenti. Come scrive Pietro Barbetta riguardo alla metafisica di Giorgio De Chirico:

Non so se la tesi sul carattere schizoide di De Chirico sia vera, però è interessante il parallelismo con i suoi quadri. Le figure di De Chirico hanno contorni umani, sembianze famigliari, ma sono riempite spesso da oggetti geometrici (come squadre e triangoli) che le rendono irreali. De Chirico è il pittore della metafisica [...] attribuisce un significato specifico eppure sono significati che sembrano non avere una corrispondenza con il vero, sembrano semi gettate fuori dal solco, come ci insegna l'etimologia di "delirio". [...] la schizofrenia forse è così, è metafisica. [...] le entità sono ricolme di significati sospesi talmente ricchi da diventare insensati [...] (1).

1) P. Barbetta, *Follia e creazione. Il caso clinico come esperienza letteraria*, Mimesis, Milano, 2012, p. 77.

Giulia ha due fratelli e una sorella, nati prima di lei. La madre, mentre aspettava Giulia, scoprì di avere un cancro incurabile. Scelse di portare a termine la gravidanza e la figlia alla luce. Morì dopo meno di due anni. Seguirono poi figure materne castranti e inibitorie, nei ricordi di Giulia. In seguito alla morte della mamma, il padre sposò la sorella della prima moglie (la zia di Giulia), e la cura della figlia più piccola fu affidata a una tata che divenne madre divorante, iperprotettiva, in un rapporto simbiotico con la bambina, di assoluto vicariato per ogni faccenda del mondo, e che non le avrebbe consentito di definire una sua distanza sufficiente di autonomia vitale. Giulia era costretta a limitare i contatti con il mondo esterno alla famiglia, anche i giochi con gli altri bambini erano visti come "contaminanti".

La madre biologica soffriva di depressione e si dedicava alla pittura. Giulia l'avrebbe ricercata per tutta la vita, con alterni sensi di colpa per la sua morte e per il proprio essere viva. Un gesto, quello materno, che segnò l'amore incondizionato per la vita dentro una relazione e una com-penetrazione indissolubili con la morte. "Desidero spesso ricon-

giungermi a mia mamma, forse i miei tentati suicidi sono un atto d'amore infinito per lei". In molte sue espressioni sentii presente la morte della madre biologica, ma anche la vincolante relazione con la tata, una madre che mangia la vita. Un intreccio che diventò uno dei temi portanti nella vita (e nell'analisi) di Giulia, che scelse la professione di ostetrica, incontro quotidiano con l'inizio della vita nel mondo, e che porta alla luce anche l'inizio di tutti i limiti umani.

Nei primi periodi del nostro percorso analitico Giulia ripeteva spesso di non avere desideri e speranze, in giorni vuoti in cui solo pregare le dava sollievo. Oscillava tra una sorta di dannazione infernale infinita e l'idea di un paradiso materno cui ricongiungersi, con-fondendo istinto di morte e di vita. Come se ci fosse un contenitore umano che faceva a pezzi il contenuto rendendolo incomprensibile, scisso, angosciante e nello stesso tempo ricchissimo. "Il problema religioso è troppo vicino alla mia psicosi... lo sbaglio maggiore che ho fatto è stato quello di rivolgere lo sguardo esclusivamente su di me, sviluppando l'idea che l'altro può essere pericolo, sento lo stesso male allo stomaco che aveva mia madre, così mi hanno detto". In Jung i simboli religiosi si associano ai processi possibili di trasformazione psichica dell'uomo, nella promessa di resurrezione, di *renovatio* che apre alla possibilità di convertire il vecchio con il nuovo. Lettura affine e talvolta sovrapponibile al concetto di simbolo di Aby Warburg, concepito come un luogo di energia potenzialmente attivabile e che conserva la sua intensità espressiva attraverso le epoche storiche. La sua potenzialità di espressione è neutra; l'incontro con una nuova epoca, una nuova cultura, nuovi individui, con i loro desideri di senso e i loro bisogni, può definire sempre un nuovo significato. Il simbolo, nella sua ambiguità e irriducibilità dentro uno spazio liminale tra mentalità primitiva e coscienza differenziata, porta in sé sia la possibilità della regressione ai primi movimenti corporei sia la capacità più alta, di coscienza, di spirito e di sublimazione.

La vita di Giulia si era sempre alternata tra periodi di relativo benessere e tentati suicidi. Durante il nostro primo anno d'analisi, prima di ogni mia conferenza pubblica (allora a cadenza mensile), Giulia mi contattava telefonicamente e mi annunciava che intendeva uccidersi. Compresi

tempo dopo che questi, come altri agiti che si susseguirono nei primi due anni, volevano misurare il mio “fisico”, la mia forza, il mio essere adeguato alle potenze incandescenti di quel mondo psicotico. Erano un grido d’angoscia e di richiesta d’aiuto per cercare di ricostruire un mito nuovo, per uno stare in relazione capace di non morire, di riflettersi in una mitologia più ampia, umana e universale. Un grido che riguarda tematiche di natura metafisica:

la morte, il dolore, l’onnipotenza, l’eternità. Il che non dovrebbe stupirci più di tanto: in quei momenti lo schizofrenico si pone proprio quelle domande, precluse allo stesso interrogarsi filosofico, domande che danno voce all’esigenza di senso, ma destinate a non avere mai risposte. Nella crisi, lo schizofrenico osa quanto il filosofo mai tenterebbe: solo una caduta così radicale del senso delle cose può indurlo a porsi questioni che rappresentano, semmai, i presupposti insondabili dei processi di significazione [...] (2).

2) A. Martini (1945), «Scultura lingua morta», in E. Pontiggia (a cura di), *La scultura lingua morta e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2001, citato in A. Malinconico (a cura di), *Psicosi e psiconauti. Polifonia per Ofelia*, Magi, Roma, 2010, p. 96.



Figura 1 – Giulia, *Primo acquerello*

I primi lavori di Giulia in studio furono acquerelli, sin dalle sedute iniziali (*Figura 1*). Acquerelli dove l’immagine interiore si rende visibile e racconta la sua malattia.

Teste, bocche, denti aguzzi; i mostri sono gli altri; questi disegni emergono per la prima volta al liceo... stavo male in classe in mezzo ad altre persone. Pensavo a un luogo dove c'era il sole, il mare, un paradiso dove non mi si chiedevano cose. Feci la caricatura del prof e uscì il mostro con la lingua.

Vedendo questi acquerelli, i riferimenti all'Art Brut furono per me immediati: immagini primitive, "infantili", che nella bellezza chiamano bruttezza e smarrimento dilaganti.



Figura 2 – Enrico Baj, *Parade militaire au bois de Boulogne*, 1963

A questa iniziale forma estetica che Giulia mi consegnò, associai anche le opere di Enrico Baj, artista fuori da categorie definite, vicino a se stesso in modo autentico e profondo, dissacratore, ricercatore e sperimentatore grottesco, originale nel suo rappresentare l'immaginario e il fantastico (*Figura 2*). Un'atmosfera estetica da cui fummo toccati Giulia ed io: un'atmosfera che richiama i primi contatti madre-bambino, gli iniziali conflitti estetici di quel rapporto tra l'immensamente bello e l'immensamente incerto e pericoloso. È la madre il primo e fondamentale oggetto estetico del bambino: egli è abbagliato dalla sua bellezza esterna,

ma nasce in lui anche il sospetto che l'interno di quell'oggetto possa essere diverso, pericoloso.

Meltzer paragona la bellezza del mondo alla bellezza della madre, del seno, del volto e contemporaneamente all'acuta sofferenza dettata dall'incertezza: il bambino si chiede sino a che punto la bellezza dell'oggetto esterno corrisponda alla bontà del suo interno, ai suoi sentimenti, alle sue intenzioni. È sincero questo oggetto? Ecco l'incertezza, il conflitto estetico come potente stimolo del pensiero, potente stimolo alla relazione d'amore, all'esplorazione (3).

3) I. Paterlini, D. Ribola, *Sguardo sulle psicodinamiche del gesto creativo. Giacometti: la distanza incolmabile*, Persiani, Bologna, 2013, p. 105.

E la stessa professione-relazione psicoanalitica per Donald Meltzer sta in questo campo:

il sentimento della bellezza porta con sé la premonizione del suo essere distrutta, l'oggetto presente contiene l'ombra dell'oggetto assente-presente come persecutore. [...] [Meltzer] considera la psicoanalisi un'attività artistica, un'opera di artigianale capacità, in cui la scientificità del metodo si limita semplicemente a funzione di guida in un'attività che ruota intorno all'intuizione e alla non-prevedibilità, in evoluzione all'interno di quella che verrà definita la dimensione estetica (4).

4) *Ibidem*, p. 104.

Riguardo alla relazione estetico-espressiva con il materno, faccio inoltre riferimento agli studi di Donald Winnicott, laddove descrive i primissimi contatti del neonato con il mondo, quando la distinzione tra lui e il seno non esiste. Il bambino sente il seno come parte di sé, crede di esserne l'artefice, portando alla luce le prime dinamiche creative dentro un paesaggio psichico di onnipotenza, ma soprattutto di fiducia, seppur illusoria, per la vita. Fantasia e realtà, mondo interno ed esterno, vivono e convivono dentro lo stesso mondo presimbolico. Forse è questa la fase dove il valore soggettivo attribuibile alla realtà si colora di certe tinte e sfumature, lasciando spazio poi alla possibilità di far nascere il vero simbolo che del conflitto tra interno-esterno, invece, si nutre, diventando radice di movimenti creativi futuri. Quale fu il sentire della piccola Giulia nei primi mesi di vita con una madre che sapeva di dover morire?

L'arte, in ogni epoca, ci racconta della biografia dell'indivi-

duo (l'artista) e del mondo contemporaneo e antico cui appartiene – il contesto familiare, socio-culturale, storico, e il substrato archetipico – che lo precede e lo supera. E gli stessi metodi espressivi non “catalogabili” come arte – il Gioco della Sabbia lo è certamente – sanno leggere prima e dopo, oltre il soggetto, ponendolo in comunicazione e riconoscimento con l'altro che nella stanza d'analisi è presente, con tutte le proiezioni che esso incarna ma che ha un'individualità in carne e ossa. Corpi vivi che si muovono insieme attivando, tra molto altro, ciò che le neuroscienze definiscono “simulazione incarnata”: le danze intersoggettive di carattere emotivo ed empatico corrispondono a un processo neurofisiologico in cui alcune cellule motorie sanno rispecchiarsi, guardarsi ed emularsi. A livello neuronale il sistema motorio si attiva infatti non solo con l'esecuzione dei nostri movimenti, bensì anche durante l'osservazione di quelli di un altro soggetto.

Ma il passo di Giulia verso la sabbiera non venne subito. Il primo periodo di cura con lei fu caratterizzato da un compiacimento narcisistico reciproco per gli evidenti progressi terapeutici. Un episodio segnò la svolta che mi fece deporre la veste della figura archetipica del salvatore, che mi aveva oscurato la vista riguardo a segnali che avrebbero dovuto sollecitarmi alla prudenza: per la conclusione di un percorso formativo professionale, Giulia avrebbe dovuto tenere un'esposizione pubblica durante un convegno. Poco prima di questa, ebbe un delirio paranoico di persecuzione con tentativo di defenestramento. Dal reparto di psichiatria dove venne ricoverata, chiamarono la sua psichiatra di riferimento e me. Riuscimmo a calmarla, la sedarono, e i familiari andarono a riprenderla. Giulia sospese l'analisi. Quando tornò due mesi dopo, mi disse di avere interrotto perché sentiva di avermi deluso e tradito, e di avere provato una profonda vergogna. Fu questo racconto a farmi cambiare sguardo su di lei e sulla terapia: non più uno sguardo vicariante e narcisistico, bensì una presenza capace di eserci nella comprensione di ciò che di ignoto sarebbe accaduto. Di lì a poco avrei introdotto le sabbie.

Un giorno Giulia chiese di potermi ritrarre, disegno che fece dopo alcune sedute. Voleva comprendere, osservando i dettagli del mio volto, che tipo di postura fosse la mia di fronte

alla vita, e con ciò mi diceva della sua, nel punto in cui era giunta. Intravvidi sorgere, in lei, il potersi mettere in relazione nella posizione di chi sa guardare senza il timore di perdersi nell'altro, correndo il rischio dell'irraggiungibilità del volto altrui e dell'"abbandono": saper stare nella presenza e nell'assenza. Tutto ciò richiamò in me, inoltre, le tematiche relative al narcisismo come meccanismo di estrema difesa di sé in assenza di un'adeguata presenza dell'altro:

il gigantesco allude all'onnipotenza con cui il bambino vive la madre, ed è anche il desiderio di condividerla, questa onnipotenza, anzi, di farla sua. Ma allude anche alla necessità, per lui obbligata, di rifugiarsi/identificarsi con essa per evitare la separazione e, di lì, il confronto (che lo mangerebbe/annienterebbe). Ma questa onnipotenza è della madre. Il figlio solo rimanendo suddito ne fruisce, ma al prezzo di una dipendenza senza fine. L'uscita da questo destino come può essere, per il figlio, possibile? Solo recuperando una onnipotenza, questa volta narcisistica. E quindi legata unicamente al soggetto. Di qui l'onnipotenza dovrà diventare, tramite la separazione dalla madre, la potenza di un Soggetto auto-legittimato (5).

5) Pessina M.M., *Eventi psicotici in un narcisista. Un'ipotesi di clinica junghiana contemporanea*, Vi-varium, Milano, 2011, p. 99.

Fu nel periodo del ritratto, dopo oltre due anni di analisi *vis à vis*, che con Giulia decisi di introdurre l'uso del lettino. Con l'abituazione graduale alla mia assenza avrebbe potuto portare progressivamente la mia presenza dentro di sé, interiorizzare il valore simbolico di una madre (cura) da ricostruirsi dall'interno.

Nel confrontarmi con psichiatri con cui condivido la mia professione psicoterapeutica, l'introduzione del Gioco della Sabbia e del lettino fu tecnicamente un rischio, perché i fantasmi travolgenti del mondo psicotico avrebbero potuto presentificarsi nelle sabbie e peggiorare il quadro clinico, e perché il lettino avrebbe tolto l'appoggio e il sostegno, raccomandato con sofferenze schizofreniche, dello sguardo *vis à vis*. Questa consapevolezza fu sempre presente, costante fu la mia attenzione, ma tali metodiche furono un'intuizione terapeutica determinante con Giulia, nell'accompagnarla verso la possibilità di sostenere la relazione con la vita tra presenza e assenza. Paolo Aite dà voce a quelli che furono i miei dubbi, e alla scelta di andare oltre essi:

senza quasi accorgermene ero uscito dal modello energetico per aprire una prospettiva intersoggettiva, nella quale il divenire della rappresentazione, l'ascolto della comunicazione verbale e il gioco erano centrali. Questa doppia possibilità mi ha stimolato a tentare la via del gioco anche in quadri psicopatologici diversi. Fino ad allora avevo pensato che l'azione di gioco non era attuabile nelle forme psicotiche, e nemmeno nei casi limite. [...] La regressione al gioco con l'oggetto, soprattutto in un adulto psicotico, mi sembrava potesse solo favorire l'agito impulsivo, lo scarico energetico, e non la possibilità di un'integrazione simbolica del pensiero per immagini. Non avevo ancora capito che esistono regressioni necessarie per poter riattivare un processo simbolico che porti a rappresentazioni di emozioni profonde (6).

Il Gioco della Sabbia è stato fondamentale per Giulia anche per una nuova possibilità di contatto con i canali preverbal e sensoriali, che attraverso la pittura e le sue sculture (alcune le portò in seduta) aveva già manifestato come spazio solitario e potenziale di comunicazione con sé e il mondo. «Sto male perché so che non c'è un fine, non ho uno scopo, ho perso interesse per le domande ultime, una scala di valori... mi conforta la ripetizione, il mio male ora è tutto corporeo». Con il Gioco della Sabbia, con il contenitore materno della sabbiera – e mentre si muoveva e creava, là il mio sguardo era presente –, Giulia sarebbe riuscita a proteggersi dall'eccesso di verità emergente, con una verità mediata dall'oggetto e dalla materia simbolica eppur toccabile. Questi consentirono di fare emergere l'indicibile, di nominarlo con una nuova lingua "materna", dove la finitudine ha saputo trasformarsi in desiderio e passione per tutto ciò che semplicemente vive in una partecipazione all'esistenza, si potrebbe dire, archetipica o universale.

Ecco cos'è capace di fare un gioco: mettere al centro lo scarto, fare del rifiuto un dio, celebrare un rito sacro di un valore finora sconosciuto, un valore nato lì, come per caso. Scatenare una ridda di emozioni selvagge, mostrare cos'è sentirsi incalzati (dalla domanda dell'altro, dal tempo, dalla morte) e poi sostare, quieti, nel centro che accoglie tutto, anche "quello che si butta". Cogliere il frammento e dargli respiro, liberarlo da polvere, mutismo, cecità.

6) P. Aite, «Affetti e divenire della forma», in A. Malinconico, M. Peciccia (a cura di), *Al di là della parola. Vie nuove per la terapia analitica delle psicosi*, Magi, Roma, 2006, p. 184.

7) P. Galeazzi, «I giochi della soglia», in *Gioco è realtà, Rivista di Psicologia Analitica*, nuova serie, volume 92/2015, n. 40, 2015, p. 232.

Danzare il caos e poi creare il cosmo – anche questo è capace di fare il gioco (7).

Le sabbie di Giulia, nel corso dei nostri quattro anni insieme, sarebbero state una decina.



Figura 3 – Giulia, *Prima sabbia*

La sua prima sabbia iniziò nel silenzio, un tacere prolungato (*Figura 3*). Osservò lentamente il mondo sugli scaffali, e come primo passo scelse delle biglie colorate. Nel contenitore “aureo” del vassoio, compose con esse un ampio contenitore interno parallelo, e dentro a seguire un cerchio, tracciato con tazzine “domestiche”. Al centro, la teiera. Tra le sfere di vetro e le tazzine, seguì un secondo cerchio, disegnato con un piccolo cucchiaino di legno. Successivamente sul perimetro di biglie fece entrare in successione un topo scuro e un topo chiaro, quindi Cerbero, un cigno, la morte in alto a destra, la strega in alto a sinistra e una pastorella sul confine della seconda protezione. A conclusione, un gesto finale: prese un coltello con cui tagliò il cerchio più interno. Il coltello che taglia fece emergere un’emozione grandissima in me, e in seguito lo collegai alle mie ricerche sul rapporto tra ferita e movimenti creativi (*Fi-*

gure 4 e 5). Ricordo qui – solo per citare alcuni esempi – gli autoritratti “feriti” di artisti come Schiele, Munch, Van Gogh, Kokoschka, Burri, Fontana, Cattelan, e le ferite “vive” sul corpo di Gina Pane, da mostrare a sé, al mondo, espressione in attesa di comprensione. La ferita si impasta con il movimento creativo, può generare visioni, sguardi, immagini nuove, un movimento vicino a ciò che la neurobiologia chiama *mental time travel*, e alla capacità antropologica che Romano Màdera ha definito “immaginare altrimenti”(8).

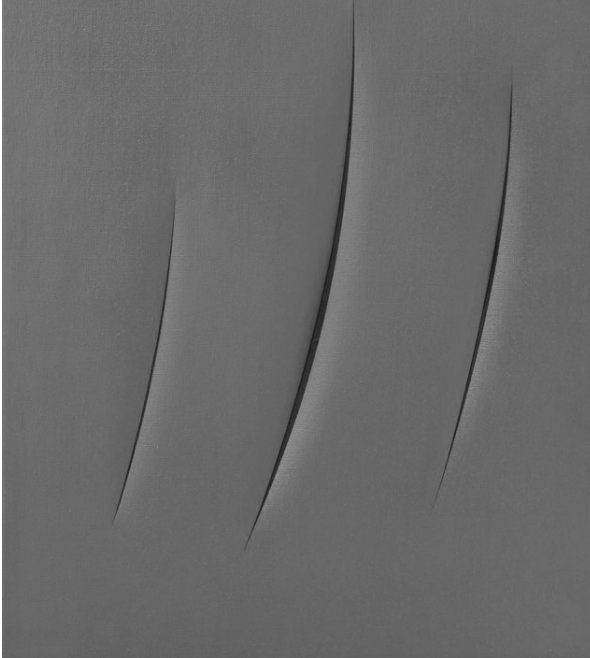


Figura 4 – Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1961

Per Giulia, nella sabbia d’inizio (che, come il primo sogno portato in analisi, si considera a volte portatrice del nucleo del sintomo), una ferita vista tramite il proprio gesto nella sabbiera, e da qui un possibile cominciamento per prendersene diversamente cura, una ferita che ha saputo rompere i confini del corpo per riuscire a comunicare con il mondo.

8) R. Màdera, *La carta del senso. Psicologia del profondo e vita filosofica*, Raffaello Cortina, Milano, 2012, p. 37.

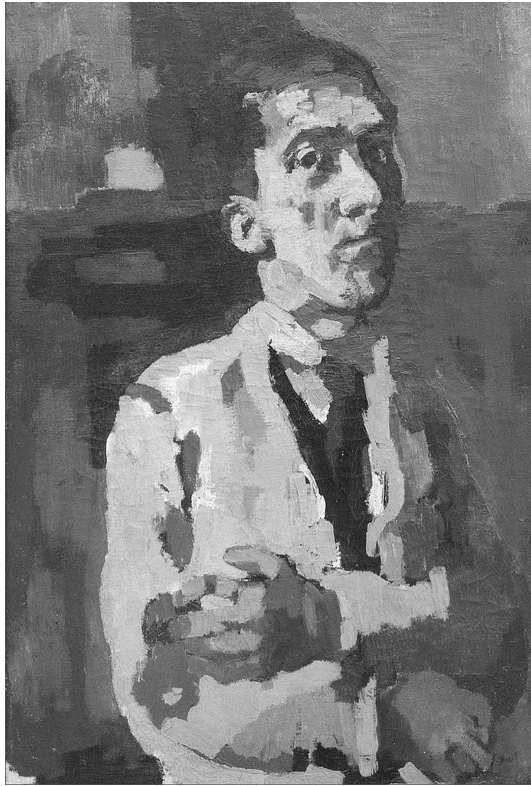


Figura 5 – Oskar Kokoschka, *Autoritratto con braccia incrociate*, 1923

Molti sono i miti legati alla ferita, a partire dall'archetipo del Puer che la incarna, e quelli di eroi della mitologia classica greca cara alla psicoanalisi, come Edipo, Filottete, Achille... Vi è uno stretto rapporto tra ferita, vulnerabilità, innocenza, colpa e potenziale trasformazione creativa. Il bisogno-desiderio di ritorno al simbolo-sintomo-ferita trova un appoggio anche nelle ricerche neuroscientifiche: il nostro corpo, fino a dove è possibile, ripara e ricostruisce per sopravvivere, e non solo. Diversi studi dimostrano che il ritorno al "luogo della ferita" è un movimento che genera fisiologicamente (non solo simbolicamente dunque) una sorta di anestetizzazione, che avviene attraverso il rilascio di oppioidi endogeni, con effetti simili a ciò che accade con il consumo di oppiacei (9): un'attrazione che lenisce e dà sol-

9) A. Orlandini, «Repetition compulsion in a trauma victim: is the 'analgesia principle' beyond the pleasure principle? Clinical implications», in *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, n. 32 (3), 2004.

lievo. È un ritorno che diventa funzionale alla memoria storica e biografica, che in casi molto dolorosi è dissociata e soprattutto impensabile.

Con l'incipit della prima sabbia, emerse anche la materia prima su cui lavorare: un complesso materno negativo, privato di tutta una parte istintuale-corporea, agita e sentita da Giulia adulta nel vuoto dolorante delle presenze-assenze.

Non mangio più carne perché mi sento molto a un livello animale, non so dare pensiero al corpo... penso sia terribile per un animale. La sofferenza fisica non la sopporto più, in passato sì, ora sono molto spaventata, tutto è somatizzato, sto male fisicamente, un'emotività che gira a vuoto senza risolversi in nulla, senza prendere la forma di un pensiero.

E in questo complesso materno negativo, il senso di fallimento primario della capacità di fare esperienze di sé senza sentire costantemente la "paura della catastrofe" (10). Uno spazio potenziale che funziona consente la costruzione della fiducia e della capacità di prendersi cura della vita. Con Giulia il Gioco della Sabbia divenne una delle possibilità di rinnovato contenitore materno, la stanza d'analisi il luogo di quello spazio potenziale che per lei è consistito in iniezioni graduali di realtà senza negarle l'illusione creativa della vita.

L'analisi procedeva tra il contenere le inquietudini, gli orrori, l'irrappresentabile di Giulia, e il dare forme alla relazione e alla condivisione di un'altra possibilità, nel riconoscimento di nuovi simboli tra emozioni e affetti, in direzione di un sentimento nuovo per la vita: «Lei mi capisce, quindi è o è stato come me, ma come ha fatto? Come fa a vivere...». Mentre Giulia mi portava dentro il terribile del reale della vita, io involontariamente facevo disegni tra le parole dei miei appunti. Si manifestava in me una dinamica creativa, un linguaggio espressivo adatto a contenere ciò che Giulia stava mettendo sulla scena, quella realtà insostenibile. Tra le sabbie e i disegni, gesti per vivere e creare, come l'arte che si inoltra nei territori del terribile, ne muove le dinamiche più profonde per giungere a manifestarne il contro-altare.

Il sentirsi compresa dentro domande comunicabili al

10) D. Winnicott, (1971), *Gioco e realtà*, Armando, Roma, 1996.

mondo è stata la vera cura con lei: una scissione tra malattia e sanità, tra paziente e terapeuta, sarebbe stata un fallimento e un grave errore terapeutico. La mia postura di fronte a casi come quello di Giulia fa soprattutto riferimento alle indicazioni della psicologia analitica e a quelle della psichiatria fenomenologica, in particolare di Eugène Minkowski, al suo sguardo della malattia psichica come “perdita di realtà”, e al porsi in relazione al soggetto in cura come umanamente intero.

Il paziente è simile a un uomo che è caduto in acqua involontariamente e sta affogando, mentre la psicoanalisi vuol farne per così dire un palombaro. Voglio dire che il punto in cui il paziente cade non è casuale. Lì giace un tesoro sommerso, che solo un palombaro può riportare a galla. Ciò significa che il paziente ritiene le sue fantasie prive di senso e di valore, se le considera dal punto di vista della ragione. Ma in realtà le fantasie esercitano un grande influsso sui pazienti proprio perché hanno una grande importanza. Sono antichi tesori sommersi, che solo un palombaro può riportare a galla (11).

11) C.G. Jung (1913/1955), *Nove lezioni sulla teoria psicoanalitica*, in *Opere*, vol. 4, Boringhieri, Torino, 1973, p. 204.

L’immersione nella cura è stata non solo guarire il sintomo, ma offrire chiavi di comprensione per poter cambiare il clima, trasformando l’attesa e la speranza. L’inconscio collettivo e tutte le immagini arcaiche a esso connesse sanno anche restituirci il nostro appartenere alla comunità umana. Giulia non si sentiva più sola, apparteneva ed era compresa. Ecco allora che la malattia mentale (senza mistificare) può essere letta anche come un progetto di senso, che sa includere l’insaturo. Accogliere un senso spesso incomprensibile significa riconoscere la relazione oltre il linguaggio verbale, cercando un possibile terreno d’intesa, che con Giulia è stato quello del Gioco della Sabbia dove i linguaggi espressivi e di riconoscimento hanno potuto dialogare.

L’ultima sabbia di Giulia racconta un equilibrio tra le parti, il pieno e il vuoto, tra la presenza e l’assenza, la leggerezza e la pesantezza (*Figura 6*). Conchiglie rivolte verso l’alto ospitano i colori primari, che le illuminano e proteggono. Si dice che la perla sia la malattia dell’ostrica. Il pieno, il vuoto rimandano a uno dei concetti centrali di Bion: la capacità

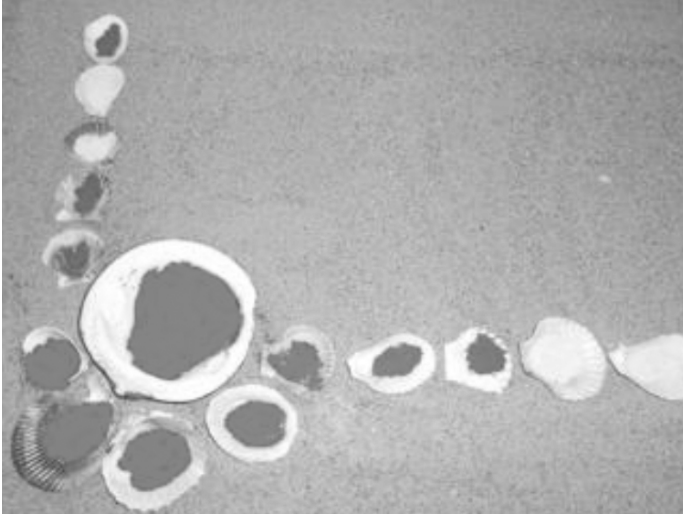


Figura 6 – Giulia, *Ultima sabbia*

di pensare l'assente, a differenza dell'allucinazione che scambia ciò che non c'è per realtà. L'immagine mentale della mancanza dentro il contenitore sabbia sa attivare la simbolizzazione dell'oggetto non presente, le conchiglie aperte accolgono un'assenza ricostruita dall'interno come presenza, come forma soggettiva e insieme come trascendenza di qualcosa che esiste, che può vivere anche e attraverso l'esistenza di quello spazio vuoto. È l'emersione di un magistero interiore che possa reggere dopo la fine dell'analisi. Le mie associazioni libere rimandano al mondo artistico di Claudio Parmiggiani in cui la presenza-assenza, gli spazi vuoti e le ombre sono la cifra della poetica dell'artista e sanno costantemente rinviare a un al di là, a un mistero sacro che abita le dinamiche umane nel farsi creativo della vita.

L'immagine che trattengo con me è quella della farfalla nella seconda sabbia del percorso di Giulia (*Figura 7*). Non un percorso logico in una progressione lineare, ma una progressiva emersione di capacità di vedere, sentire, immaginare altrimenti.

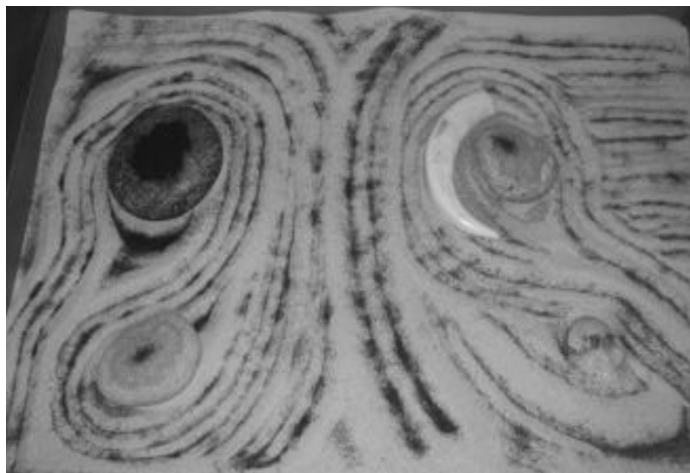


Figura 7 – Giulia, *Seconda sabbia*

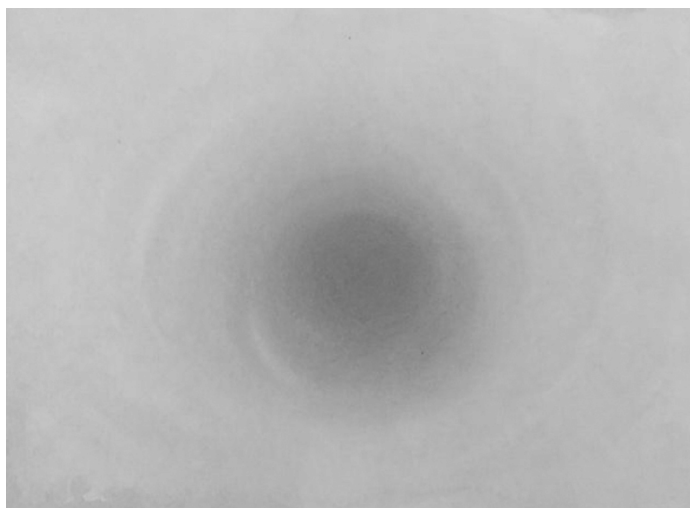


Figura 8 – Giulia, *Ultimo acquerello*

«Ogni nube ha una fodera d'argento» dice un proverbio inglese. I colori dei ranuncoli sono nell'ultimo acquerello che Giulia fece prima della conclusione del nostro percorso d'analisi, poco più di un anno fa (*Figura 8*). Un percorso di cura che ha osato immaginare quella fodera d'argento, ospitando sfumature di luce che hanno ridestato immagini diverse. Questo acquerello parla anche di quei fiori, di quella speranza ri-nata dentro il taglio della vita.

Alcune note intorno a una scrittura: “l’opera” analitica nella creazione del mondo

Chiara Mirabelli

[...] Ma è una pazzia innocua:
che cosa c’è di male
se mi voglio disperatamente illuminare?
Giovanna De Carli, Romano Madera,
*La bambina nella campana di vetro e le belve
feroci*

Appunti da una seduta: «Ho visto troppo dottore, lei non può capire, sono andata là dove nessuno può andare, pena la follia». È Giulia a dire, Ivan Paterlini a trascrivere. Il racconto della loro relazione clinica, “*L’opera*” *analitica nella creazione del mondo*, si conclude intorno alle sfumature della luce. Senza questa, non si può vedere: buio, assenza di ogni riferimento, perdita di mondo per l’altro mondo. Ma se è eccessiva quella luce abbaglia, ferisce, acceca: fa impazzire lo sguardo. Ricordo un’opera, un film lancinante intorno alla follia, *Shutter Island* di Martin Scorsese. Nelle narrazioni doppie che là si incalzano, nelle simulazioni, nei sensi e controsensi, nei piani che si sovrappongono, la “verità” (il contatto del medico, e dello spettatore, con il pro-

tagonista) pare arrivare quando il “folle” si svela in una scelta lucida di sollievo e senza uscita, per il soggetto, per la collettività: lobotomia. La scena si svolge davanti a una porta. Rinuncia alla malattia, rinuncia alla sanità. Rinuncia alla speranza. Rinuncia alla vita. Scelta del nulla che anestetizza ogni sentire, “dentro il taglio della vita”. Di fronte alla sofferenza esistenziale, di fronte allo smarrimento di senso, di fronte alla psicosi, la soglia – “paziente” – della ricerca analitica sta nel tentativo tracciato da Ivan: quello della precaria e salda e umile misura nello sguardo. Sguardo che poi, nella relazione narrata tra parole e immagini, diventa ricerca di una metrica adeguata, come nella poesia, nella musica.

Come se l’incontro d’anima al quale la poesia accenna, disegnando un percorso di vita, avesse impresso in me la necessità di mettere tra parentesi la rassicurazione del fare come si deve fare, della ripetizione, per cercare una via che si aprisse un varco per un verso nel terreno più complesso e rischioso della biografia, che la psiche indica ma che non contiene, e per un altro delle concezioni della vita, che la psiche sente ma che non può ridurre a se stessa (1).

Ci sono due opere di Claudio Parmiggiani che amo particolarmente: *Croce di luce*, e *Luce luce luce*. La prima è composta da contenitori di pigmenti sabbiosi colorati, la seconda chiama una soglia, il passaggio tra mondi, l’invito ad andare al di là, a stare di qua. Qui, per me, il passaggio tra ciò che esiste nella stanza d’analisi e la scrittura analitica. Queste mie note nascono da conversazioni tra me e Ivan. Mi sono avvicinata alla sua scrittura alcuni anni fa: per prima, la lettura dello *Sguardo sulle psicodinamiche del gesto creativo*. Un viaggio con Daniele Ribola attraverso le psicologie del profondo, fra «le pieghe nascoste di un atto particolarmente ostile a farsi imbrigliare tra le maglie della scienza tradizionalmente intesa» (2). Non si imbriglia in nessuna scrittura l’espressione luminosa e ombrosa della vita, che si fa riconoscere solo a tratti, attraverso di noi. Nell’introduzione a quel libro, la traccia di un’altra conversazione con un’amica, che mi colpì subito molto, e che a mio avviso dà un segno anche della scrittura analitica di Ivan:

1) G. De Carli, R. Màdera, *La bambina nella campana di vetro e le belve feroci*, La Biblioteca di Vivarium, Milano, 2008, pp. 12-13.

2) I. Paterini, D. Ribola, *Sguardo sulle psicodinamiche del gesto creativo. Giacometti: la stanza incalmabile*, Persiani, Bologna, 2011, p. 11.

Spiegare: è il mio mestiere e mi sento capace di farlo e orgogliosa di farlo bene. Ma se devo spiegare una regola di sintassi tutto finisce lì; se devo spiegare una poesia la conclusione è sempre quella: ora che abbiamo detto tutto quello che potevamo sulle parole usate, sull'intenzione del poeta, su quello che pensava e che voleva, ecco, ora il nostro minuscolo controllo è già finito. Se spiegare significa togliere le pieghe, il secondo dopo aver spiegato, le pieghe si sono riformate. La rete della ragione trattiene il masso dell'esistere solo per brevi secondi, poi il peso la sfonda e torniamo come prima a guardare nel buco fondo che si è aperto (3).

3) *Ibidem*, p. 15.

Nell'articolo di Ivan presente in questo numero della rivista di cui le mie note sono un contro-canto (un co-canto) le pieghe del senso svelano la traccia di un movimento e di uno stare sul confine tra interno ed esterno, tra sé e l'altro, di un percorso a due e di una postura. Giulia è giunta in quella stanza vestita da una diagnosi di schizofrenia: la scelta espressiva di portare fuori da quel luogo privato linguaggi che dispiegano e non spiegano è arduo e lento e paziente, simmetrico alle difficoltà che Ivan ci racconta sulle soglie tra normalità e follie. È mettere parzialmente a nudo, rivestita di simboli, una sacra intimità. È arduo e lento e paziente fare arte, scrivere una poesia, un testo di narrativa, una composizione musicale, dipingere, mettere mano a una scultura, alle sabbie. Lo è pur nel respiro d'improvvisazione di certe illuminazioni espressive, di agiti e di azioni. Ricerche infinite, non finite, umani linguaggi che non "colmano" la vita, e ciò vale anche per i racconti intorno alle case di psiche: «è nella sfida di sostenere una conversazione vitale tra l'esperienza analitica vissuta e la vita della storia scritta che risiede l'arte della scrittura analitica» (4).

4) T.H. Ogden (2005), *L'arte della psicoanalisi. Sognare sogni non sognati*, Raffaello Cortina, Milano, 2008, p. 139.

Linguaggi che hanno il sapore di un percorso d'accesso rispettoso al nudo della verità nell'esistenza, nel magma dell'ignoto e del non guardabile, a cui la relazione clinica fa da crogiolo e la scrittura analitica da testimone: verità individuale, verità della relazione a due, verità che si prova a condividere con il mondo fuori – a servizio di un mondo e del mondo – trasformando la materia, che qui è inchiostro e carta. Vedo la vita di Giulia narrata da Ivan, l'eccesso di verità da velare, cui avvicinarsi rispettosamente, in direzione delle origini emotive e affettive degli eventi e dei gesti, e della speranza che viene. Sull'orientamento

verso questi orizzonti di verità richiamo quello che scrive Romano Màdera:

L'analisi porta in questo impegno una rilevante innovazione di processo: il suo criterio non esclude contenuti, modi della percezione, passioni, svalutazioni, rifiuti e ogni genere di bruttura e di malignità, viceversa cerca di prestare un ascolto attento a tutto ciò che si vorrebbe allontanare e cancellare. Questo è il suo particolare servizio alla verità: la sua capacità di includere, di ritrovare un senso, costruendo una via con il materiale di risulta dei nostri errori. Il che significa che non si tratta di una conoscenza anaffettiva, ma che l'affetto stesso diventa parte e condizione della verità. [...] diventa sperimentabile che la verità rende liberi: per quanto insopportabile essa appaia, ci sposta in un centro diverso dall'io e dall'identificazione totale con le sue vicissitudini. Per questo la pratica analitica può aiutare ad accettare e ad affrontare anche le verità del disconoscimento, dell'insuccesso, della malattia e della morte (5).

Con lo sfondo di consapevolezza che “la verità non viene a galla che nell'universo della finzione” (6). Ho seguito in alcune occasioni al farsi della scrittura di Ivan (7), sentendo grandi risonanze, e imparando molto. Le risonanze riguardano ad esempio quello che è l'inizio della sua scrittura, del porre fuori, tra gli oggetti alfabetici e d'immagine, ciò che avviene dentro (dentro una psiche, dentro un luogo d'incontro di psiche qual è la stanza d'analisi): frammenti per cui cercare trame (gli appunti di scrittura presi durante gli incontri, o poco dopo, gli schizzi disegnati sul taccuino), libere associazioni (sia in seduta, sia mentre si dispiega la scrittura del caso: riferimenti letterari, musicali, artistici, scientifici...), salti temporali (tempi verbali che cercano un orientamento nelle revisioni delle stesure), la dinamica tra presenza e assenza (i ritmi di suono e silenzio, i movimenti tra porta, poltrona, lettino, sabbiera, reparti psichiatrici), l'esplorazione del profondo (lo scavo nella possibilità di comprendere ciò che è sotto, nella terra che sostiene e nutre di vita e di morte) e dell'alto (la scala verso le trascendenze, appoggiata alla speranza che il cielo possa sostenere, oltre la vita, oltre la morte).

Porto alcuni accenni auto-biografici perché questo è il modo di procedere delle espressioni – di sicuro della mia scrittura –, che non è mai scontato affermare quanto “partano da sé”

5) R. Màdera, *La carta del senso. Psicologia del profondo e vita filosofica*, Raffaello Cortina, Milano, 2012, p. 44.

6) M. Lavagetto (1985), *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino, citato in M. Pignatelli, «La falsificazione necessaria», in *Rivista di Psicologia Analitica, Scritture analitiche. De-scrivere, trascrivere, in-scrivere*, n. 52, 1995, p. 4. Fonte: www.rivistapsicologianalitica.it (sezione Archivio).

7) La prima volta: I. Paterlini, «A partire da Jung», in S. Fresko, C. Mirabelli (a cura di), *Qual è il tuo mito? Mappe per il mestiere di vivere*, Mimesis, Milano, 2016.

(a cercare il Sé), incarnate in corpi viventi nel mondo. Anche laddove tali espressioni non siano esplicitamente auto-biografiche, e anche laddove consapevolmente siano in cerca di “oggettività” (l’oggetto nel mondo, e lo strumento che possa essere utile al mondo). Questo nel dialogo con saperi e pratiche di esperienze pluriennali altre, di altre vite, cui ci si rivolge costantemente con riconoscenza e riconoscimento, apprendendo forme che si deve imparare a

padroneggiare proprio come un artista inizia padroneggiando le forme e le tecniche classiche che sono fondamentali per la sua arte, che questa sia la pittura, la musica, la poesia o la danza. Ma, dal momento che la forma e il contenuto sono inseparabili [...], bisogna iniziare a sperimentare con le forme originali che si sviluppano per dare forma alle proprie idee (8).

8) T.H. Ogden, *op. cit.*, p. 150.

Il metodo, in molti casi, è l’analista; in ogni caso, l’analista con quel paziente. Così, la prima stesura per Ivan è questa composizione di frammenti di vissuti e sentiti, frammenti come i versi, tra gli a capo silenziosi dell’espressione poetica. Frammenti di biografia condivisa visti da prospettive che fanno, possono e devono essere molteplici: facce del prisma, a proposito di luci e colori e delle loro rifrazioni. Nel contenitore pagina, come nel contenitore quadro e sabbiera, si tratta di scelte di sguardo, tanto quanto nella vita: consce e inconsce, note e ignote che siano. Nelle mie attività di formazione sulla narrazione autobiografica di singoli e gruppi, nel muoversi delle proposte attivatrici di memorie tramite più linguaggi, nella relazione tra ricordo e oblio, vedo emergere questo: che la vita “salta”, scompaginando i piani della ragione: in su, in giù, per scarti laterali. “L’opera” di ognuno è poi immaginare forme e contenitori. E ogni testimonianza autobiografica ha un destinatario, che su questa opera incide: se stessi, la comunità di riferimento, l’analista, il paziente... Che nel caso di una scrittura analitica è anche contenuto, come sono contenuti alcuni destinatari di ogni forma autobiografica, perché le nostre vite sono intessute di biografie altrui. Tanto più in un caso di scrittura analitica, si prova a imparare il rispetto, la misura nel mostrare al mondo le sacre intimità. Le proprie, quelle dell’altro, degli altri. Restituendo allo stesso tempo un tentativo di universalità.

[...] ognuno non può che parlare di sé, e anche quando parla e scrive dei suoi pazienti, in fondo offre loro l'opportunità di indossare i suoi panni, di vivere un aspetto della sua complessa personalità, di dar voce a sofferenze e a interrogativi che *lui stesso* porta dentro e a cui tenta di rispondere. Questo non significa che sia inevitabile sconfinare nel soggettivismo puro [...]. Chi crea una metapsicologia, così come chi crea un romanzo, non fa che restituire universalità a un dramma che rischierebbe altrimenti di restare confinato nell'intimo di ognuno, vissuto solo come una vicenda privata. E di questa urgenza, io credo, si alimenta anche il desiderio di scrivere di un analista (9).

L'equazione personale è coraggiosa presenza nel processo di narrazione di un "caso analitico", come in questa frase attribuita a René Magritte: «Non dipingo: utilizzo oggetti che hanno l'apparenza di quadri, perché il caso ha fatto sì che questa forma espressiva convenisse meglio ai miei sensi». In questa equazione personale, che sa di esperienza anche fuori dalla stanza d'analisi, per Ivan vi è l'accesso esplicito a un linguaggio ulteriore lungo i passi del processo di scrittura: «Dopo la prima stesura, mentre rileggo, ascolto le *Suites* di Bach per violoncello, per verificare la musica delle parole». La musica, una forma espressiva che conviene a quei sensi, per sentire la tessitura delle note, i frammenti del suono, di un'opera nella sua prova di unità. La revisione che riguarda parole e frasi è parallela a quella delle sabbie, delle immagini di Giulia e della storia dell'arte, dei fotogrammi e delle ore d'analisi. Le ore delle condivisioni. Le ore per sentire e pensare, le ore per scrivere, riscrivere, leggere, rileggere, ascoltare, ascoltarsi, vedere, vedersi. Le ore per fare e per avere esperienza. Per dare forma all'esperienza come *Erfahrung*, non limitandosi alla sola esperienza come *Erlebnis*. La lingua tedesca consente di esprimere due significati dell'esperienza, per la quale in italiano abbiamo solo un termine o perifrasi a descriverli.

Come ha sottolineato Gadamer, nell'idea di *Erlebnis* sta tipicamente un'impronta di immediatezza: essa deriva dal verbo *Erleben*, che propriamente significa "essere in vita (*Leben*) mentre una cosa succede". *Erfahrung* proviene invece da *Erfahren*: "passare attraverso". [...] Con un'espressione particolarmente felice, Reinhart Koselleck ha definito l'*Erfahrung* come un "passato pre-

9) A. Carotenuto, «Scrittura e psicoanalisi», in *Rivista di Psicologia Analitica, Scritture analitiche. De-scrivere, tra-scrivere, in-scrivere*, n. 52, 1995, p. 17.

sente, i cui eventi sono stati conglobati e possono essere ricordati”. [...] Se l'*Erlebnis* è insomma un atto puntuale della coscienza, un vivido esserci, l'*Erfahrung* è un processo che si dilata nel tempo: un processo in cui la memoria è attiva come facoltà di connettere i diversi vissuti in una continuità dotata di senso (10).

10) P. Jedlowski, *Il sapere dell'esperienza. Fra l'abitudine e il dubbio*, Carocci, Roma, 2008, pp. 71-72.

Thomas Ogden scrive che

Lo scrittore analitico si trova continuamente a combattere con il fatto che un'esperienza analitica – come tutte le altre esperienze – non giunge a noi in parole. Un'esperienza non può essere detta né scritta: un'esperienza è ciò che è. [...] ciò che stiamo leggendo non è l'esperienza in sé, ma la creazione dello scrittore di una nuova esperienza (letteraria), mentre (apparentemente) scrive l'esperienza che ha avuto con l'analizzando (11).

11) T.H. Ogden, *op. cit.*, pp. 138-139.

Psicoanalista e scrittore, Ogden lo dice in un libro che si intitola *This Art of Psychoanalysis. Dreaming Undreamt Dreams and Interrupted Cries*, tradotto nell'edizione italiana con *L'arte della psicoanalisi. Sognare sogni non sognati*. Un libro che mi è molto caro, con un bellissimo saggio finale dedicato alla scrittura psicoanalitica. C'è un "salto" nella traduzione italiana, mancano le grida interrotte, e il salto diventa una metafora di quello che avviene nel trasporre (tradurre) nel contenitore scrittura quella vita particolare che scorre nella stanza d'analisi. Una vita la cui eccedenza oltre le parole si sente respirare nell'articolo di Ivan, eccedenza di cui facciamo esperienza nel sognare, illustrare, raccontare, immaginare altrimenti. Metafora di quello che è nel sottofondo del rileggersi di Ivan attraverso le *Suites* di Bach: l'evocazione dell'ascolto della vita tramite il corpo in tutti i sensi.

Lungo i confini delle traduzioni possibili si dispiegano più vie da percorrere, vie che appartengono all'analista, al paziente, al lettore, a una comunità, al mondo. Vie altre, per raccontare un dialogo tra le soglie di transfert, contro-transfert, co-transfert: «Dottore, lei mi capisce, quindi è o è stato come me, ma come ha fatto? Come fa a vivere...»: Ivan commenta che

il sentirsi compresa dentro logiche incomunicabili al mondo, incomprendibili a esso, è stata la vera cura con Giulia, a prescindere dai modelli teorici di riferimento: nella consapevolezza che una scis-

sione tra malattia e sanità, tra paziente e terapeuta, sarebbe stata un ulteriore fallimento e un grave errore terapeutico con lei... Il sentirsi normale di Giulia in seduta faceva sentire me un po' folle, le contaminazioni necessarie della cura si palesavano in modo evidente: io ero come lei. Emergeva una sorta di vuoto, di nulla condiviso. Ma ciò che fuori, nella vita "vera", era il vuoto della follia, in seduta, tra i "giochi" analitici, diventava un vuoto emotivamente compreso, che sapeva creare, narrare e sperare. Si tratta probabilmente di un vuoto più associabile al pensiero orientale, attraverso il quale si può esercitare un particolare ascolto collocato tra i suoni e non con i suoni (pensiamo alla musica, all'invisibilità della medesima, che nasce e ritorna nel vuoto-silenzio). Forse la O (origine) bioniana si può collocare in questi interstizi, negli intermezzi mai afferrabili solo razionalmente, che sanno includere tutto perché principio e fine collimano là, nello zero, nel vuoto, nel silenzio, e noi siamo nella tensione verso di essi, verso l'ignoto che ci attraversa.

La scrittura fluttuante dell'analista è un movimento estetico, recuperandone il valore delle origini: dal greco *aisthesis*, sensazione e sentimento. Sentire, nelle sue accezioni ed eccezioni, il mondo fuori attraverso il mondo dentro, sinesteticamente. E poi riesprimerlo, premerlo fuori, come la tempera che esce dai tubetti di colore: è la pressione dell'archetto sulle corde del violoncello, è la penna che sprema l'inchiostro per imprimerlo sul foglio, sono le dita che premono i tasti di un computer, di un pianoforte, e ne escono forme impalpabili, eppure presenti. È tenere la sabbia tra le mani, e lasciarla andare. Mediatore tra dentro e fuori, l'oggetto. Qui, l'oggetto scrittura, che entrerà dentro a chi la leggerà, in una conversazione che da una vita passa ad altre vite. In *Figure della memoria* Daniela Bonelli Bassano, dalla lettura di Virginia Woolf – donna di soglia tra sofferenza psichica e scrittura –, evoca intensi richiami a ciò che avviene nella stanza d'analisi, e cita dalle sue *Finestre* Jean-Bertrand Pontalis, «che riconosce nell'esperienza della lettura una prefigurazione dell'analisi» (12):

Entrambe sono trasporto, transfert, fuori di sé. Entrambe sono esperienza di ciò che è estraneo. Di una estraneità che è quanto di più vicino ci sia all'origine. Permettere di lasciarsi catturare, [...] fino a non essere più rinchiusi in ciò che si crede di essere, fino a sentire solo quelle voci, venute dall'"entroterra". [...] Prima dello

12) D. Bonelli Bassano, «Il rumore del tempo e le epifanie della memoria. Virginia Woolf e *La Signora Dallo-way*», in F. De Benedittis, P. Michelis, *Figure della memoria. Ricordare in analisi. Una nuova via nella terapia con il Gioco della Sabbia*, Franco Angeli, Milano, 2016, p. 92.

13) J.-B. Pontalis (2000), *Finestre*, edizioni e/o, Roma, 2001, p. 82.

scritto, la parola. Prima del linguaggio, la poesia, che ci fa credere che la parola potrebbe anche essere la cosa (13).

Vale anche per la scrittura e la lettura di un caso clinico, e per la scrittura su una scrittura. Forse vale anche per “imparare” a vivere, professionalmente e non solo, nella stanza d’analisi e fuori, tra terra e cielo, tra espressione e riconoscimento.

Disegnare la scrittura.

«C'era, ancora, una volta»

Iolanda Stocchi

Quando ci viene raccontata una storia, non si dimentica. Diventa qualcos'altro, un ricordo di chi eravamo, la speranza di ciò che possiamo diventare.

da *La Chiave di Sara*, 2010, regia di Gilles Paquet-Brenne

Essere umani è raccontare storie, provare piacere nel raccontarle ed ascoltarle o ansia se queste vengono interrotte. Si dice *tessere* una storia: i ragni tessono ragnatele per difendersi, noi storie per proteggerci. Si scrive per salvarsi e si scrive perché si è stati salvati. Una storia è fatta di ordito e trama. Nel lavoro con i pazienti l'*ordito* è dato – ci sono cose che non si possono cambiare – ma la *trama* – il racconto della storia traumatica – possiamo tentare di narrarla di nuovo, di *ric-amarla*.

C'era, ancora, una volta.

Curare e raccontare. Curare è raccontare, raccontare è curare: trovare il senso della cura e dividerlo.

Noi siamo la nostra storia, ma abbiamo bisogno che qualcuno ce la racconti, perché diventa nostra solo quando è narrata. Soprattutto quando ci siamo persi.

Le storie curano e diventano luoghi abitabili. Pensate a

quante volte un bambino chiede che gli venga narrata la stessa fiaba. O al piacere che prova a sentirsi ripetere avventure vissute insieme. Ritrova il suo filo. Il bambino si sente *compreso*, in quel racconto trova la sua dimora. Diventa la speranza di ciò che può diventare. Allora ripetutamente chiede: «ancora, un'altra volta!»! Quella storia gli fa da pelle. Scrivere di bambini è scrivere una lettera per il futuro a quel bambino e consegnargli in una busta la sua *ghianda*. Perché nei bambini è più visibile *il mito personale*: in certi sogni infantili e nei sintomi – come nel seme la pianta – è contenuto l'adulto che sarà. Curare è tentare di raccontare – per immaginare – quale pianta quel bambino sarà da grande e favorirne la crescita.

Quando mi trovo di fronte a un bambino in terapia, cerco un racconto dentro di me, che mi orienti nella cura: «c'era una volta...». E insieme costruiamo, e speriamo, finali sostenibili. «Perché no? E che *alla fine vivano felici e contenti*». Nel senso di bambini capaci di *cum tenere* – tenere insieme – le luci e ombre della vita.

Se riesco a raccontare la storia di un bambino vuol dire che ho ricamato gli strappi e individuato gli squarci, che ho trovato la strada per raccontare un'altra storia: una seconda storia.

Ci sono però anche storie che rimangono a pezzi e con dei buchi, immagini come lividi (1), domande che restano senza risposta. Il dolore richiede tempo. Se non riesco a narrare sto con le domande in attesa, paziente.

Mi riferisco a quella qualità che ogni terapeuta deve possedere e che Nina Coltart chiama *nuda attenzione* (2): un'attenzione che *si libra uniformemente*, che è diversa dall'attenzione *fluttuante* di cui oggi si parla tanto. Perché tra fluttuare, essere sospesi, e librarsi, la differenza sta nell'utilizzo della volontà. In questo senso, l'immagine dell'uccello in volo dà l'idea di quello che la Coltart intende con *librarsi uniformemente*. Questa attenzione permette che i momenti in cui *vediamo e comprendiamo* per quanto non li possiamo prevedere o decidere, dipendono al tempo stesso dalla nostra attività intenzionale e volontaria.

Di fronte a quello che deve emergere del paziente perché si possa fare un salto in avanti nella cura e nella comprensione, come analisti tante volte e per lungo tempo dob-

1) A. Michaels (1998), *In fuga*, Giunti Editore, Milano, 2009.

2) N. Coltart (1992), *Pensare l'impensabile*, Raffaello Cortina, Milano, 2017.

biamo stare senza sapere, sostare, come diceva Bion, nella *capacità negativa*.

O come disse F. Borgogno, con un'immagine in una lezione all'Università di Torino tanti anni fa, l'analista deve essere ancora, più che aquila: deve sapere stare accanto al paziente. Sara Boffito, nell'introduzione al libro della Coltart, ci ricorda che l'analista può avere la tentazione – di fronte a ciò che arranca dalle profondità del paziente –

di misurarlo, etichettarlo, circondarlo di parole, portarlo prematuramente alla luce; gli analisti possono così rimanere bloccati con un mostro deformato, in gran parte creato dalla loro verbosità, mentre la vera creatura che non era ancora pronta per la luce del giorno si ritira nuovamente nel buio (3).

3) S. Boffito in N. Coltart (1992), *Pensare l'impensabile*, Raffaello Cortina, Milano, 2017, pag. X.

Il rischio è di fare l'analista aquila, prima di essere stato ancora insieme al paziente.

Con i bambini dobbiamo sapere aspettare a lungo. Avere pazienza perché i bambini si ripetono. Pensate a quante volte un bambino fa gli stessi gesti, lo stesso gioco.

Per poter riscrivere insieme una storia c'è bisogno di silenzio e spazi bianchi intorno, per non contribuire a generare mostri e invece permettere alla creatura di venire alla luce. Con i bambini è importante una attenzione amorosa verso ciò che esiste prima che ne diventiamo coscienti, che c'è prima della soglia, e che diventi parola e possa essere nominato.

Difficile trovare parole per dire sensazioni, percezioni che coinvolgono il corpo e l'anima, il dentro e il fuori di sé, stati psicofisici né attivi né passivi, riflessivi. Quei vissuti resistono alla formulazione in quanto si radicano in un terreno sensoriale inatteso e inesplorato, compulsivo e confusivo (4).

4) S. Vegetti Finzi (2017), *L'ospite più atteso*, Einaudi, Torino, pp. 26-27.

È un invito all'ascolto del corpo muto. Ma la mente è corporea e il corpo pensante. Attraversando queste zone ci si smarrisce retrocedendo a quello spazio intermedio – tra il sapere e il non sapere - dove incontriamo l'indicibile.

Questo spazio è lo stesso che Winnicott ha chiamato *transizionale*, e che l'alchimia ha chiamato *corpo sottile*. Un luogo che sta negli incroci.

È necessario *recuperare alla conoscenza* quello che si è bloccato e che impedisce la crescita armoniosa.

Ma questo vale per tante nostre esperienze che rimangono sotto la soglia, e per tutti i sintomi che come *Sfingi* ci pongono domande mortali, alle quali bisogna dare la risposta giusta - che spesso è *non* rispondere - o domandare noi (5). Se si isola il corpo dalla mente qualcosa va perduto. Quali naufraghi dobbiamo salvare?

Spesso la malattia nasce e si alimenta di qualcosa che è andato perduto, che non è stato salvato e riconosciuto come figlio. Ci siamo dimenticati della tredicesima fata.

Dobbiamo chiederci: «dove sta accadendo?». Come risponde la protagonista del libro di Silvia Vegetti Finzi: «nei *precordi*». Parola antica, la cui etimologia rimanda ai dintorni del cuore. «A un luogo interiore che nessuna mappa anatomica localizza» (6). I precordi potrebbero essere il luogo mitico così difficile da nominare. I *tempi* della gravidanza (7) – passato, presente e futuro – possono diventare metafora dei tempi della cura e della scrittura.

In questo modo, si rivisita il passato alla luce del presente per ridisegnare un nuovo futuro, che non sia coazione a ripetere, né ri-produzione ma pro-creazione. Il tempo della cura è il *futuro anteriore*. Incrocio di dimensioni temporali che si attualizza nel transfert, capace di generare un nuovo futuro anteriore fecondo. La scrittura attraverso il montaggio è *futuro anteriore*.

La scrittura è *biografia del desiderio* (8), nel senso che – perché sia possibile una seconda storia – è necessario uno sguardo innamorato che permetta a quel bambino di essere *solo alla presenza di qualcuno* (9), di ritrovarsi e partorire il proprio futuro interiore.

Scrivere di pazienti bambini è una sfida per la scrittura.

Scrivere di bambini è scrivere dei loro sguardi, dei loro sorrisi e della loro fronte che si corruga, dei loro gesti lenti o veloci, di come si muovono.

Condivido la preoccupazione di Margaret Lowenfeld (10), rispetto all'insufficienza delle parole a esprimere gli aspetti del pensiero e del sentimento infantile. Questa consapevolezza la portò a studiare – nelle facce e nei corpi dei bambini – le espressioni, i gesti e le posture. Si domandò se fosse possibile ideare un esperimento scientifico dove si

5) I. Stocchi (2005), *Il Silenzio delle Sirene*, Vivarium, Milano.

6) S.Vegetti Finzi (2017), *L'ospite più atteso*, Einaudi, Torino, p. 33.

7) *Ibidem*.

8) F. R. Paci, *La seconda storia* in A. Michaels (1998), in A. Michaels, *In fuga*, Giunti Editore, Milano, 2009.

9) D. Winnicott (1970), *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma, 1990.

10) Il Gioco della Sabbia è una tecnica terapeutica di recente applicazione nell'ambito della Psicologia Analitica. Essa deriva dal "gioco del mondo" che Margaret Lowenfeld aveva attuato fin dal 1925 nella ricerca di uno strumento psicologico di espressione capace di rappresentare direttamente il mondo dei bambini.

potesse rappresentare, attraverso piccoli oggetti, quello che i bambini stessero vivendo. Un approccio alla mente del bambino che potesse essere sia oggettivo, sia documentabile. Compresi che per entrare in contatto con un bambino e capire il suo modo di pensare bisognava giocare insieme a lui.

Margaret Lowenfeld voleva inventare un dispositivo che permettesse l'espressione del modo di pensare e di sentire di un bambino, nel quale pensiero, sentimento e sensazione sono inestricabilmente intrecciati. Intuì che per comprendere tutto ciò era essenziale rappresentare il movimento. Cosa che è fondamentale per comprendere un quadro di sabbie fatto da un bambino. Il bambino esprime infatti le sue sensazioni e i suoi sentimenti attraverso i gesti e il movimento e non attraverso i concetti e le parole.

Ricordo una bambina, Alice, che aveva fatto un brutto sogno e che quando le ho chiesto se voleva raccontarlo si è incupita e, dopo avere abbassato testa e sguardo, ha scosso la testa nel gesto del no. Allora le ho chiesto se voleva provare a disegnare il suo brutto sogno. La bambina ha sollevato la testa, si è illuminata, e ha fatto segno di sì. Solo dopo avere disegnato il suo incubo, descrivendomi il suo disegno, ha trovato le parole per dire il suo sogno.

Ai bambini che vengono da me presento la sabbiera come uno spazio in cui giocare, in cui realizzare un film di cui loro sono i registi e io la spettatrice.

I bambini che vengono da me sanno che sono un dottore che cura gli stati d'animo: la tristezza, la paura, la rabbia, il disgusto. Quegli stati d'animo che rendono la nostra vita più difficile, e che possono diventare un mal di testa forte perché quei pensieri rabbiosi ce la infuocano. O è il petto a farci male per il magone, o la paura a stringerci la pancia e lo stomaco da toglierci la fame. Sanno che curo giocando e facendoli immaginare.

Per esempio, quando chiedo a un bambino «dove senti la paura?», se lui mi risponde «nella pancia», chiedo «come te la immagini?», «di che colore è?», «se fosse un animale che animale sarebbe?», «che stanza è della casa?» Gli chiedo di provare a disegnarla e interrogarla. Di giocarci insieme.

Attraverso le immagini che emergono posso comprendere di che paura si tratta, qual è la sua origine, e come curarla (11).

11) I. Stocchi (2018), *Il Gioco della Sabbia nella terapia con i bambini. La Pazienza dello Sguardo*. Vivarium, Milano.

I loro stati d'animo diventeranno – attraverso i gesti del loro giocare – immagini e poi storie che si trasformano.

Ricordo una bimba di sette anni, Mara, che – fermandosi subito dopo avere appoggiato una strega nella sabbiera – mi disse: “adesso ho capito, tu vedendo cosa metto, capisci che emozione sento!”.

Io la osservavo, e certo lei – con la scelta di quell'oggetto e quel gesto – mi stava dicendo molto di sé. La bambina mi era stata portata per crisi di rabbia e a sua volta aveva avuto una madre che, in un momento doloroso della sua vita, aveva avuto crisi rabbiose verso di lei quando era piccolina. La strega – *oggetto-immagine* – apriva la porta a tutto questo: mi indicava una strada.

Se penso ai bambini che ho incontrato nel mio studio, posso associare a ciascuno un *oggetto-immagine* che parla di loro, un simbolo o una metafora, una *parola-immagine*. Se penso a Michele (12), penso che il suo *granchio* della prima sabbia, come vediamo in questa foto (fig. 9) – che stava per la *maldestrezza* e per la meccanicità del suo rapporto col corpo – si è evoluto nel corso del suo processo col GdS in un *pulcino* (fig. 10) in relazione con una mamma chioccia, come si vede nell'immagine, che sapeva occuparsi di lui.

A volte non è un oggetto, ma sono *immagini-costellazioni*.

12) *Ibidem*.

Figura 9





Figura 10

Ariele, una bambina di 10 anni – che è venuta per i *magoni* che l'assalivano e la facevano piangere – nella sua prima sabbia, come vediamo qui sotto (fig. 11-12), ha messo tutti gli animali che potevano starci – tutti attaccati – con la paura che ne rimanessero alcuni esclusi.

Il suo problema era quello della separazione – problema che si era presentato in modo sostenibile alla fine della quinta elementare nella forma di dover lasciare le sue compagne. Ma che si portava dentro quello di una separazione violenta e *insostenibile* subita all'età di due anni, quando era morto improvvisamente il suo papà.

Figura 11





Figura 12

Oppure sono *immagini-gesti*, come nel caso di Luigi che a 6 anni viene portato perché balzubiente, e che l'unico gesto *inceppato* che per mesi riesce a compiere è quello di sporcare, lavare e asciugare piccole stoviglie. La sua lingua è bloccata dall'aggressività repressa verso un sistema familiare che sta insieme solo perché esiste lui, che ha paura di non essere in grado di occuparsene. Verso la fine del percorso realizzerà quadri di sabbia dove le auto e gli animali *circolano* liberamente, secondo un ordine e un percorso. Immagini che mi guardano e parlano da sole.

Scrivere di bambini è *disegnare la scrittura* (13). Scrivere per immagini. Mostrare. Scrivere dei loro gesti, dei giochi e dei disegni che fanno: far vedere un loro disegno dice più di mille parole. Per parlare e scrivere di bambini bisogna prestare orecchio all'*inarticolato*. Disegnare la scrittura è tentare di decifrare questi linguaggi non verbali. Le parole devono essere rispettose.

Quale racconto allora è possibile? Poche sono le parole che si scambiano in una seduta con i bambini e spesso sono accompagnate da gesti. Queste parole devono essere magiche – se per magia intendiamo conoscere il vero nome delle cose – perché i bambini sono molto vicini alla dimensione della parola magica, e ci costringono a questa verità. La parola poetica è la sola che si può avvicinare al mistero. Nella tradizione biblica fu Adamo a dare un nome alle cose: questa parola rende presente l'oggetto, lo fa esistere nominandolo.

13) M. Nadotti, (2016), *L'ultimo John Berger*, in J. Berger, *Confabulazioni*, Neri Pozza, Milano, 2017.

14) W. Benjamin (1995), *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, p. 53 ss.

15) M. A. Ouaknin (2008), *Zeugma*, Editions du Seuil, Paris.

16) M. Maffesoli (2016), *La virtù del silenzio*, Mimesis, Sesto San Giovanni, pp. 7-8.

17) *Ibidem*, p. 21.

Walter Benjamin dice: «Il problema originario della lingua è la sua magia... Poiché la lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non comunicabile» (14).

Vorrei qui sottolineare il valore epifanico delle *prime parole*. I bambini quando imparano a parlare, nominando le cose le fanno esistere. I bambini giocano con le parole: i loro *motcadeu* (15) – parole regalo – ci aiutano, sono porte, ponti, scale, strizzate d'occhio, che ci fanno vedere oltre il visibile. Michel Maffesoli ci guida a riconciliarci col silenzio – con quello che non si può ancora dire o non si riesce a dire – sostenendo che le parole non sono capaci di cogliere il reale che è ineffabile, perché fatto di sogni e fantasie.

«La saggezza popolare ha sempre saputo che la verità non può essere detta, o che conviene evitare di parlare senza dire nulla. [...] Tutto questo è in gioco nella via 'apofatica': si può parlare delle cose importanti solamente evitando di dirle, facendolo con cautela» (16). Ci ricorda la prossimità semantica tra le parole "mistero", "mito" e "muto", e che l'approccio al mistero più che discorsivo è effusivo e non tutto può essere spiegato. Le parole evocano, traghettano.

Questo mi sembra molto adeguato per descrivere l'approccio al quadro di sabbie e al lavoro terapeutico con i bambini e di scrittura. Jung ha chiamato *amplificazione* – rispetto all'interpretazione che cerca di ridurre e spiegare – la modalità di avvicinarci a quello che non comprendiamo, al simbolo. L'immagine – che è *un misterioso efficace* – va avvicinata *circuambulando*.

«Un esempio del misterioso efficace è il sacramento, che rende visibile una forza invisibile. Non lo fa attraverso i concetti, ma tramite un'immagine che suscita una 'visione' individuale e collettiva» (17).

Di fronte ai giochi, ai disegni e ai quadri di sabbia dei bambini sperimentiamo questo misterioso efficace.

Scrivere allora per immagini – *disegnare la scrittura* – vuol dire far parlare il materiale, attraverso il montaggio, perché è nella sequenza delle immagini o nell'accostamento che emerge la figura dallo sfondo, la storia dai caotici frammenti, il senso. Per questo a volte il racconto del caso di un bambino – oltre alle foto che *mostro* accompagnate da poche parole – è fatto attraverso dei video dei loro quadri di sabbie che te-

stimonino il processo e i protagonisti. Ripercorro con lo sguardo la sabbia, come è stata costruita e sottolineo quali sono le relazioni tra i personaggi: chi guarda, cosa guarda, e con chi dialoga. E cosa manca.

Così può nascere un film, un racconto muto ma eloquente, una scrittura disegnata. *Dictum*: mostrando dico, faccio conoscere, faccio vedere quello che non si vede.

Immagini e parole, come nei quadri di P. Klee.

Il racconto di un caso di un bambino è dunque un *racconto visivo*.

Ci sono *densità* difficili da dire, se non con metafore e parole poetiche. Come il vapore acqueo si condensa nella bellezza scultorea ma passeggera della nuvola, così l'immagine rende visibile, condensa, qualcosa che altrimenti non si vedrebbe e non si potrebbe poi anche nominare.

Dictum in latino significa prima di tutto l'atto di mostrare, far conoscere.

È Georges Didi-Huberman (18) a sottolineare come nel tedesco esista una inquietante gemellarità tra la poesia, *dichtung*, e la *densatio*, il condensamento, *dichtung*.

I castelli di sabbia dei bambini, i giochi e i castelli d'aria, i sogni, sono opera di questa paradossale *densatio* di tempi passati, presenti e futuri, e di quel *corpo sottile*, luogo prima della separazione. Le nuvole – come le immagini – rendono visibile l'aria. Le nuvole rendono visibile l'aria, come le immagini rendono visibile l'invisibile, che spinge in noi per mostrarsi: paradosso dell'aria invisibile e della densità visuale. La materia oscura e il suo campo gravitazionale spiegano molti fenomeni altrimenti misteriosi dal punto di vista fisico.

Esattamente come per la materia oscura, la materia 'mancante', sono spesso le omissioni, i buchi, i silenzi che puntano verso la necessaria presenza di una fonte energetica lontana. [...] Alcuni vissuti, alcuni sintomi, alcune disposizioni caratteriali sembrano spiegabili solo ipotizzando che, al di là dell'influsso delle forze che ci sono state portate all'osservazione, agiscono forze che non conosciamo (19).

Il silenzio, il trauma che non possiamo dimenticare perché non lo ricordiamo è un vuoto che non possiamo dire, ma

18) G. Didi-Huberman (2005), *Gestes d'air et de pierre*, Editions de Minuit, Paris.

19) F. Meotti (2012), Presentazione, in R. Corsa, G. Gabriellini (a cura di), *Corpo, generazioni e destino*, Borla, Roma.

come il vuoto cosmico, come i buchi neri, ci trasmette, se sappiamo ascoltarlo, l'eco di lontane esplosioni, di traumi antichissimi.

Il nulla nella materia non è il niente: «l'approccio apofatico, è una rigorosa auscultazione di questa ritrazione, di quello che Heidegger definisce 'Verbergung', ciò che è celato e nascosto, ciò che è esposto all'essere [...] ricorda che la verità, *alètheia*, è un processo senza fine di svelamento» (20). Per dire il dolore, per esempio, un gesto è coprirsi il volto, sprofondare il volto nelle mani. Prima di poter raccontare il dolore, lo mostro con un gesto, lo nascondo con un gesto. Alice, per raccontare il suo incubo, deve prima mostrarlo, disegnandolo.

Il lavoro terapeutico con i bambini, e la sua possibilità di scrittura, ci riporta ai gesti.

Se il dolore si lascia raccontare attraverso i gesti inizia il processo di guarigione. Raccontare è curare.

Walter Benjamin ci viene in aiuto sottolineando il nesso dolore-narrazione-cura.

Noeggerath mi sorprese raccontandomi dei poteri curativi che abitavano le mani della sua seconda moglie, e definendo con le seguenti parole i movimenti di queste mani che lenendo il dolore curavano: questi movimenti erano altamente espressivi. [...] Era come se raccontassero una storia. [...] Un esempio – certo uno fra i tanti – di cura attraverso il narrare. È noto peraltro che il racconto che il malato fa ascoltare al medico all'inizio della cura può rappresentare l'inizio di una guarigione. La psicoanalisi fa così in certi casi. E sorge la domanda se ogni malattia che si lascia confluire in un profondo e sufficientemente ampio flusso del racconto non fosse di per sé curabile. E il fatto diventa ancora più chiaro se si considera che il dolore non si lascia raccontare; che in qualche modo sbarrava la strada come una diga ai succhi vitali che, come affluenti, vorrebbero sfociare nel grande flusso epico dell'esistenza, della vita raccontabile (21).

Se penso al mio lavoro con i bambini con il Gioco della Sabbia penso a una terapia – per attraversare e superare il dolore – fatta di gesti delle mani, silenziose ma pregnanti, che raccontano una storia. Sogni con le mani. Storie fatte di gesti. Non è una storia verbale, ma una storia visiva. È un rac-

20) M. Maffesoli (2016), *La virtù del silenzio*, Mimesis, Sesto San Giovanni, p. 49.

21) W. Benjamin (1933a), *Racconto e cura*, in *Denkbilder, Immagini di pensiero*, Suhrkamp, Berlin, vol. IV, 1991, pp. 1007-1008.

conto senza parole che mette in moto il processo di guarigione. Se è vero che il dolore non si lascia raccontare, poterlo fare – prima con i gesti e le immagini, poi con le parole – è il processo che mette in moto la guarigione e la cura: la strada e la meta.

Michele Cometa, commentando Benjamin, usa parole che sembrano scritte riferendosi al Gioco della Sabbia.

Un racconto muto, tutto gestuale e visivo, ma non per questo meno immaginativo. [...] Sul nesso tra narrazione e terapia dunque Benjamin non ha dubbi, se non fosse che un terribile guardiano sbarra l'ingresso al flusso del racconto e all'immaginazione: il dolore, appunto. Questo argine non si rompe che attraverso gli arditi percorsi che la gestualità sa realizzare aprendosi la strada verso il "mare di un felice oblio". Il letto di questo fiume in piena viene tracciato dalle carezze della madre (22).

Anche nel contesto della narrazione, quello che conta sono i gesti prima delle parole.

«La lotta al dolore la vince una sorta di gestualità narrativa, in qualche modo preverbale, ma fortemente immaginativa» (23). Benjamin emancipa il racconto dalla parola e sottolinea il valore curativo della parola, che però nasce dalla gestualità. Questo movimento esprime quello che come terapeuti del GdS ci troviamo a vivere e a tentarne il racconto.

Gesto e racconto sono strettamente connessi. Se pensiamo ai gesti ripetuti dei bambini e ai loro primi giochi, possiamo vedere come il narrare abbia origini pre-verbali. Sono storie fatte di gesti ripetuti – come quando un bambino butta un oggetto per terra infinite volte, e noi altrettante volte, pazientemente, glielo restituiamo.

Il GdS mettendo a tacere le parole razionali e stimolando i sensi apre una porta. Attraverso le immagini si cerca il senso nascosto, la costante ricerca della *cifra* dell'essere. In altre parole il *Reale* non può essere ridotto alla realtà. Il *Reale* è mitico, e non è dimostrabile, lo si può affrontare circumnavigandolo, per amplificazione o per parallelismi. A spiegare tutto diventa piatto, senza piega.

Ricordiamo l'etimologia della parola parabola: para ballein, gettare accanto. Quindi, al contrario del concetto, bloccato nella realtà

22) M. Cometa (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Cortina, Milano, p. 352.

23) *Ibidem*, p. 353.

contabile, la parabola mostra 'ciò che è accanto' alla vita, aiutando, inoltre, il pensiero ad avvicinarsi a un Reale più ricco. [...] Così la parabola, con il suo 'accanto' incarna perfettamente il mistero [...] Si con-cretizza; che significa cum crescere, 'crescere con' [...] si solidifica, prende corpo (24).

24) M. Maffesoli (2016), *La virtù del silenzio*, Mimesis, Sesto San Giovanni, pp. 26-27.

25) J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento dei morti*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014, p. 177.

Allora mi chiedo, con James Hillman, «come si scrive la psicologia?». (25) Come si può scrivere di bambini? Per immagini:

ebbene va scritta in modo tale che tocchi l'anima, oppure non è psicologia. Deve avere la qualità commuovente dell'esperienza, e ciò significa che deve contenere ogni genere di metafore, assurdità, cose che fanno parte della vita. Altrimenti si tratta di una descrizione accademica o scientifica, ma non è più psicologia (26).

26) *Ibidem*.

Shamdasani dice che nel *Libro Rosso* le parole e i concetti sono un tentativo di Jung di "domare l'incomprensibile", e che Jung cerca di confrontarsi con l'immediatezza dell'esperienza.

Hillman sostiene che se la psicologia vuole andare avanti deve parlare all'anima e dell'anima, e Jung trova il modo di parlare all'anima.

«Ebbene, io credo che la psicologia dopo il *Libro Rosso* debba basarsi sull'immagine fantastica. Deve usare il linguaggio della poesia, o dell'analogia, o della metafora, o qualsiasi altro linguaggio che non sia, come dire, denotativo» (27).

27) *Ibidem*, p. 49.

Il linguaggio per potersi avvicinare al Reale deve cambiare da nominale per diventare aggettivale. Tutto questo ha a che fare molto con l'arte: la parola giusta, il colore giusto. Se le cose si spiegano, la sensazione sparisce.

Come un poeta non traduce le sue poesie in quello che significano, ma fa fare l'esperienza di quello che racconta, così Jung. Senza però perdere di vista la domanda sul senso che ha per lui quella cosa che ha pensato o disegnato.

È il linguaggio dell'evocazione e non quello della spiegazione, che prende atto dell'ampiezza della vita.

Allora la sfida è una *clinica poetica* che – attraverso la scrittura di vite reali – sappia parlare a tutti, perché capace di raccontare la parte profonda della vita umana, i poteri da

cui siamo tenuti in vita, e dove i pazienti diventino – con le loro storie – figure vive che ci tengono compagnia e gettano un po' di luce nel cammino. In questo i grandi del teatro e della letteratura sono maestri.

Dobbiamo ritrovare il valore della parola in senso panikkariano: parola come simbolo e non come concetto e segno. È necessario anche un ritorno alle etimologie per ritrovare il senso simbolico profondo, il suono primordiale delle parole. Recuperando la dimensione quaternaria della parola, che è costituita dal contesto relazionale composto da chi parla, da colui che ascolta, da ciò che viene detto e dal suono emesso. (28)

Mallarmé parlava di *immortelle parole*, vera lingua, parola dell'origine. Una parola così non può essere pensata, può solo essere sognata.

Quale lingua può sognare? Le parole della poesia e del mito. Hanna Arendt, parlando di Benjamin, dice che era animato da una passione per la ricerca meticolosa delle parole, alla ricerca di una lingua strutturalmente connessa con la psiche, come se le parole fossero in attesa di venire alla luce da un fondo musicale. *Il metodo della trivellazione* è necessario per ottenere ciò che più è essenziale, distillato: come si perfora la terra per ottenere l'acqua che sta nelle sorgenti in profondità. (29)

Questo per poter accedere a un registro di pensiero vicino al sognare. Un discorso sognante. «Il sogno più vigile della veglia, l'inconscio più pensante della coscienza, le arti più critiche della filosofia» (30).

È con le parole di A. Michaels che concludo: «sapevo che il linguaggio aveva il potere di distruggere, di omettere, di cancellare. Ma grazie alla poesia il linguaggio poteva anche guarire» (31). Parole *ponte*, parole *traghetto* che collegano e legano dimensioni diverse dell'essere: corpo, mente e psiche. Parole che *disegnano*, parole sognanti che curano.

28) R. Panikkar, *Lo spirito della parola*, a cura di M. Pavan e J. Forzani, Boringhieri, Torino, 2007, pp. 19 ss.

29) H. Arendt, *Il pescatore di perle Walter Benjamin*, Ed. Passepartout, Mondadori, Milano, 1993, pp. 88-92.

30) J. Derrida, *Il sogno di Benjamin*, Passaggi, Bompiani, Milano 2003, p.17.

31) A. Michaels (1996), *In fuga*, Giunti Editore, Milano, 2001, p. 71.

Pagine brevi

Elvio Fachinelli, devoto alla psiche, dedito alla politica

Nicole Janigro

1) Gran parte dei quali, usciti su quotidiani e settimanali, sono ora riuniti in E. Fachinelli, *Al cuore delle cose. Scritti politici (1967-1989)*, (a cura di D. Borso), DeriveApprodi, Roma, 2016. Cfr. anche *L'attualità inattuale di Elvio Fachinelli*, a cura di L. Melandri, Ipoc, Milano, 2014.

Di Elvio Fachinelli ho letto prima i testi politici nella sua rubrica settimanale sull'*Espresso* (1). Non l'ho conosciuto, almeno credo: gli anni di cui parliamo sono anni "collettivi", in cui chi faceva politica viveva nella folla e con la folla, gli incontri mischiavano età e generazioni. Ma gli sono grata. Prima di tutto perché, allora, ai tempi della politica appunto, mi ha fatto sentire meno scissa. All'epoca, se non per gruppi intellettuali molto ristretti, certo di una generazione precedente alla mia, passare dalla militanza politica alla stanza d'analisi era vissuto come una sconfitta dell'uomo nuovo, un prevalere delle minuzie dell'io, una regressione, un ritorno all'interiorità domestica, un rovesciamento dello slogan: il privato è politico. Elvio Fachinelli è, invece, tra i pochissimi che esplora i nessi tra il dentro e il fuori, insegue l'attualità giorno per giorno e la legge con il suo occhio di psicoanalista.

Il suo pensiero scorreva fluido, nuotava disinvolto tra le aporie della storia e quelle dell'individuo, non si preoccupava di costruire dighe tra i residui notturni, le bagatelle della quotidianità e la caverna di Platone. Non temeva il conta-

gio tra le alture del pensiero e le bassure del corpo. I suoi libri e i suoi articoli evocano *quel* momento della storia del Novecento quando la tempesta che avvolge le ali dell'*Angelus Novus* – di Klee e di Kafka, di Wenders e di Benjamin – appariva un progresso umanamente affrontabile.

E poi. Mi ha aiutato a non sentirmi troppo “pazza” durante la mia prima analisi, durante la quale è uscito *Claustrofilia* (2) che ho letto e riletto – alla ricerca di spiegazioni di sincronicità (3) e di vicinanze che non riuscivo a spiegarmi. Mi ha aiutato a non sentirmi troppo “selvaggia”, quando sono diventata terapeuta e ho vissuto fenomeni simili, di “assorbimento psichico”, questa volta seduta dall’altra parte, e ho azzardato un racconto analitico a quattro mani (4) che ha incrociato stati di *gioia eccessiva* – Fachinelli ne parla in relazione a quanto provato da Freud sull’Acropoli, alla sensazione di *affascinamento*, *innamoramento* nella sua relazione con Fliess, all’aspirazione originaria trascendente di una co-identità dove si è una cosa sola (5). Un incontro particolare che attiva nostalgie neonatali e sincronicità, che produce sensazioni che fanno paura per la loro animazione – e non è un caso che EF lo accomuni alla sua esperienza con l’*amica psilo*, la psilocibina, un termine che ai convegni che lo ricordano sono in pochi a conoscere. Stati d’animo psichedelici, che amplificano e allucinano, vicini a quel “conosciuto non pensato” di cui parla Bollas, attraversati dall’illusione di una possibilità di identificazione tra soggetto e oggetto, un fenomeno estatico/estetico che, anche per Bollas, ha a che fare con la prima estetica umana, “l’*idioma della cura della madre*”. E in tutti i testi psicoanalitici di EF troviamo una riflessione sulla fusionalità nel suo rapporto con l’originario.

L’analisi come un cammino iniziatico che, nota EF, rende possibile, come accade nel viaggio sciamanico, il cambio di sesso e di identità, il rovesciamento dei ruoli. Per il terapeuta *La mente estatica* è un breviario, aiuta a non indietreggiare dinnanzi all’altro, a non avere paura di se stessi, invita alla «partecipazione emotiva dell’analista» che evoca quella affettiva di Ferenczi. Nutre l’architettura di una posizione etica che è anche un’estetica: «Non meditazione né raccoglimento. Accoglimento» (6).

Elvio Fachinelli muore il 21 dicembre 1989, mentre l’anno

2) E. Fachinelli, *Claustrofilia. Saggio sull’orologio telepatico in psicanalisi*, Adelphi, Milano, 1983.

3) Anche se, cfr. nota 1 a p.107, l’autore afferma esplicitamente non voler far risalire fenomeni di coincidenza che accadono nel campo analitico a teorie di tipo generale come quella di Jung e Pauli.

4) N. Janigro, *Il terzo gemello*, con la collaborazione di Luca Ghirardosi, Antigone, Torino, 2010.

5) E. Fachinelli, «Essi temevano la gioia eccessiva» in *La mente estatica*, Adelphi, Milano, 1989/2009, pp. 125-152.

6) *Ibidem*, p. 19.

incredibile, che ha mutato il paesaggio geopolitico e i destini di molte collettività, sta per terminare. I suoi testi, spesso divergenti rispetto al *Mainstream*, rappresentano un'eredità al futuro di una psicoanalisi capace di esercitare una teoria critica del reale. A partire dal suo statuto sempre incerto, bio-socio-psicologico, che, secondo EF, si sarebbe potuto arricchire di una dimensione anche politica e antropologica, se il rapporto tra Freud e Fliess si fosse sviluppato diversamente (7).

7) *Sorsi di punch al Lete*, in E. Fachinelli (1989/2009), pp.153-180.

A partire da Freud, dove l'individuale è solo la ripetizione del collettivo, e da Jung, dove il collettivo è nel sostrato archetipico, EF cerca un nuovo modo per affrontare e integrare le due dimensioni: per connettere la dimensione individuale, anche quella prenatale, al ricordo, alla relazione analitica e, mediata dalla storia e dalla sociologia, alla politica. Una direzione di ricerca capace di stimolare la riflessione analitica ancora oggi.

La sua disamina del contemporaneo impressiona per attualità. Il gesto del terrorista, di chi sgancia bombe, di chi sceglie il suicidio – e qui è il suicidio di Giorgio e Antonino avvenuto a Giarre nel 1980, data di nascita dell'Arcigay –, il commento alle prime foto dei travestiti di Lisetta Carmi, la figura del drogato. EF ci dà piste per capire che cosa accade nella testa dell'altro, nei sogni che reinventano il personaggio famoso, nella dimensione del corpo. Con una scrittura divertente, leggera ma profonda, passa dall'esperienza di Don Milani, al rapporto tra arte e politica, alla costruzione dell'evento-notizia, alla questione del denaro; dalla riflessione sul dono in Freud (8) alla situazione economica. Senza timore di nominare, spesso, la dimensione tragica dell'umano.

8) Cfr. E. Fachinelli, *Su Freud* in L. Boni (a cura di), Adelphi, Milano, 2012.

Come in *Cuore di carta*:

Da giorni sui muri di Milano splendeva un manifesto straordinario. La foto di un cuore di carta, un cuore fatto con un manifesto per concerto, appallottolato. Intorno, i nomi di buona parte della musica italiana. Il concerto per Demetrio Stratos si è così avviato, con quell'immagine di un cuore di carta, più e più giorni prima del suo inizio. (...) E così a poco a poco mi sono accorto che per quei ventimila sul tartan, il concerto, la musica, Demetrio, erano soltanto un'occasione, un tentativo. Quasi tutti parlavano o fuma-

vano, a piccoli gruppi; altri passavano tra i corpi, inquieti, percorrevano quasi di corsa tutto lo spazio, tornavano indietro. Erano studenti, operai, marginali; da lontano una massa indistinta, del colore azzurrino dei jeans; da vicino, tanti piccoli gruppi separati, distinti, isolati. (...) Avevo la percezione di trovarmi in un nodo della situazione italiana, che da anni si presenta irrisolto, intatto. Mi sono alzato anch'io e sono uscito. Fuori, alcuni strappavano quel manifesto con il cuore di carta e lo portavano a casa (9).

9) *L'Espresso*, 24 giugno 1979. Il concerto di solidarietà e raccolta fondi per Demetrio Stratos, il cantante degli Area malato di leucemia, si è tenuto a Milano il 14 giugno 1979. Stratos morì a New York il giorno prima. Ora in E. Fachinelli, *Al cuore delle cose*, *op. cit.*, pp.177-178.

È difficile parlare di sé

Lella Ravasi

È difficile parlare di sé. Sono parole di Natalia Ginzburg. Racconti di sé. Parole di narrazione, frammenti di vita. Il racconto delle nostre emozioni, dei sentimenti che ci attraversano, parlano le parole dei pazienti, bucano, lasciano traccia nel nostro inconscio. Ma sono parole di altri o no, quanto parla di noi?

Perché? Che senso lasciano le impronte a volte lievi a volte pesanti come carri armati nella neve. Perché? L'anima poetica mi ha sempre raggiunto il fondo della psiche. Mi attraversano come lampi versi di poeti amati mentre viaggiano i sogni nella stanza d'analisi. È sempre la risonanza a lanciare dadi sul terreno accidentato dell'inconscio. Come posso trasmettere la verità che mi tocca vedere, forse posso con le parole di Cassandra di Christa Wolf «sopportare il dono della veggenza»?

Perché il dono della veggenza non è cercato, è un fatto, è nel silenzio della forza, della desolazione, della morte dentro, dell'abbandono, della perdita, che le persone ci affidano. E succede che è difficile parlare di sé, la narrazione dell'altro si confonde con la narrazione di sé, si impara a

condividere la visione, i racconti, le immagini. Non si sa come. Ancora e ancora. Impossibile fermare il flusso della memoria condivisa. Si fa così. Si impara con i tanti anni di formazione, di incontri, di memorie condivise. Non siamo mai finiti di fare, come analisti, come esseri umani. Ma soprattutto si è. Vita e morte assieme. Dove sono finite le persone che hanno attraversato le nostre vite? Dove sono finite dentro di noi, nelle parole, negli sguardi, nelle emozioni profonde? Le ragazze quando ero ragazza anch'io, all'inizio dell'analisi poco più grande di loro. Il femminile cresciuto con loro, la Core inabissata e rinata, il diario dei sogni, le madri che affollano la stanza d'analisi, dove sono finite?

Bella l'immagine del titolo della Rivista *Scripta volant*. Ma dove sono volate via? Spesso, per me molto spesso, il bisogno di fermare in parole le emozioni era il tentativo di dare forma alle immagini, travolgenti, che come un fiume correva nell'inconscio. Non c'è nei miei scritti, nei libri, altro che parole condivise, un parlare degli altri, delle altre soprattutto donne, come parlare di sé. La narrazione contiene l'immagine, si confonde con l'immagine, una sorta di visione incarnata poetica. La relazione analitica ogni volta torna daccapo a interrogare il nostro destino, il mio, l'infanzia, l'essere venuta al mondo, granello di sabbia, realtà incarnata nelle sabbie dello studio. E le parole sono anche granelli di sabbia, rotolate via, sulle quali abbiamo lasciato umilmente traccia. Alla fine che cosa lasciamo di noi? La verità che passa, vola via, parola volante. Iscritta come scrittura cuneiforme a volte così semplice, come il gioco, parola che ci accompagna leggera.

Non credo di avere mai fatto nella mia scrittura una trattazione teorica. Non sono capace. Non mi riguarda. Ho tentato di parlare parole vere, che non suonassero false, che non tradissero mai l'inconscio, le persone che mi avevano affidato qualcosa di sé, e scavato in risonanza qualcosa di me. Forse questa è l'esperienza poetica, l'universalità della psiche. Così, io che non ho mai scritto una poesia, sono stata travolta dalla parola poetica come l'unica universale che restituiva l'immagine affidata all'inconscio. E oltre la sapienza dell'età, forse, del sapere, forse, un rinnovarsi, una rinascita. Ogni volta che arriva una persona nuova mi accorgo di prepararmi a un incontro con la stessa curiosità ini-

ziatica. Cosa vorrà da me, sarò in grado di ascoltare, di accogliere, di essere all'altezza del mistero dell'altro? E di lasciare spazio dentro di me a parole nuove, a immagini rinnovate?

Mi capita di ritrovare frammenti di storie in film immaginati e che qualcuno ha girato per me, sogni sognati da altri. Una gratitudine grande per questa vita universale che ci attraversa, parola-immagine. Sarà così che il granello vola via e l'essere vivente accoglie l'universale?

Anniversari

Sui moti del '68: alcune note

Roberto Finelli, Anna Maria Sassone

Cade assai opportuna la pubblicazione di *Silenzio a Praga* di Elena Caramazza, in una edizione (Moretti e Vitali, 2017), arricchita dai commenti dei colleghi Liotta, Lopez, Luci, Pavoni e Strabioli, preziosi interlocutori, e dalle riflessioni conclusive della stessa autrice.

Il dramma, scritto nel 1968 da Elena Caramazza, mette in scena un evento cruciale nella storia contemporanea: l'invasione da parte dell'Unione Sovietica della capitale cecoslovacca e la repressione della primavera di Praga, la cui sciagurata conclusione ha poi certamente fecondato in modo dialettico l'implosione, vent'anni dopo, del comunismo dell'Europa Orientale. Una pubblicazione che appare quanto mai opportuna poiché coincide, non a caso c'è da pensare, con il cinquantenario di quel tempo epocale per la storia, non solo d'Europa, che fu il 1968. E contribuisce, in un modo profondo e insieme originale, a restituire verità e complessità storica a quell'anno, sottraendolo al conformismo attuale dell'opinione pubblica, nutrita da interpretazioni e valutazioni della superficie che intendono vedere in quell'anno il mero prodromo del terrorismo.

Il '68, anche per alcuni intellettuali, sarebbe stato infatti l'inizio del rifiuto dell'etica del lavoro e della responsabilità matura di un singolo, prodotto di una gioventù agiata e pronta al consumo, piuttosto che volta allo studio e al lavoro; espressione dunque di moti affettivi riconducibili ad un infantilismo diffuso e a sentimenti narcisistici: a una serie di "controvalori" che, nelle loro valenze distruttive ed onnipotenti, avrebbero aperto, senza soluzione di continuità, le porte alla tragedia della lotta armata e del terrorismo, rosso o nero che fosse.

Per altro questa interpretazione già nel '68 era stata avanzata dalla figura poetica e tormentata di Pier Paolo Pasolini che, come ben si ricorda, aveva tacciato il movimento degli studenti, che a Roma si era scontrato con la polizia a Valle Giulia, di generazione di giovani borghesi, privilegiati di nascita e di classe, a confronto con la realtà amara del proletariato finito, per fame e bisogno, nei corpi armati dello Stato.

Ed è opportuno ricordare anche il tentativo ancora oggi presente di chiudere l'esperienza del '68 nel *claustrum* di uno scontro psicologico tra generazioni, spogliandola di significati storici e sociali più rilevanti.

Una lettura che pare radicarsi nelle concezioni iniziali del modello psicoanalitico, tanto che, dietro le attuali e apparentemente originali interpretazioni, sembrerebbe venire proposta, o per meglio dire ri-proposta, una concezione dell'essere umano in parte depauperato dalla dimensione collettiva e dalla relazionalità con il mondo che abita e/o che vorrebbe abitare.

Non si sottraggono a tale lettura anche volti noti della psicoanalisi, qual è Recalcati, che propongono la prospettiva del rifiuto del nome del Padre da parte di una generazione che pretendeva di farsi senza leggi né padri, per vivere l'immediatezza di un consumo svincolato dalla mediazione del lavoro e della responsabilità matura.

La lotta armata, seguendo quel che ci appare come un arcaico registro psicoanalitico, sarebbe dunque l'inevitabile conseguenza di un pensiero che, celebratosi quale immediatamente desiderante, poteva scivolare con facilità nella semplificazione di un rinnovamento politico e sociale consumato con uccisioni e scontri a fuoco.

Silenzio a Praga della Caramazza torna con afflato, che si potrebbe definire sincronico, a riallargare adeguatamente il discorso, rendendolo assai più rispettoso delle questioni complesse e drammatiche che in quello snodo di tempo e di esperienze si sono date. Riandando, in primo luogo, a quella “primavera di Praga”, in cui in un paese centrale dell’Europa comunista s’è tentato di coniugare, per la prima volta, i valori, *insieme*, del socialismo e del liberalismo, ossia delle due tradizioni etiche e politiche più significative della storia e della cultura europea.

Poiché questo s’è tentato nella Cecoslovacchia del ‘68, certo in modo assai incerto, forse anche ingenuo, e iniziale: s’è tentato di superare sia la monocultura dell’eguaglianza e del “comune”, sia l’assolutismo, in cui da subito l’esperienza sovietica s’era ritratta e isterilita, fecondandoli con una cultura dell’individuazione e della privatità insostituibile e irripetibile della persona d’ascendenza liberale. Ma senza appunto rinunciare a ciascuna delle due culture, nel tentativo di aprire una strada nuova, veramente nuova, di socializzazione da un lato e di realizzazione individuale dall’altro.

Quel tentativo volto a tenere congiuntamente insieme, nella tradizione del pensiero junghiano, dimensione sociale e dimensione individuale.

E la Caramazza dà conto assai bene nella sua *Premessa* come l’oscurantismo sovietico, per nulla presago dell’abisso verso cui stava precipitando, presentasse quel tentativo nei termini ottusi e consueti di una iniziativa anti-comunista dell’Occidente, andando a legittimare in tal modo la repressione terribile dell’agosto del ‘68. Per dire quanto, nella stessa Cracovia, dove la Caramazza stava in quel mentre trascorrendo un periodo di studio e di pratica ospedaliera, valesse la cecità dogmatica di una monocultura che, come si diceva, aveva inteso affermare il solo *valore* dell’eguaglianza opponendovi di contro il *disvalore* della singolarità e della differenza. Ed è proprio in questa univocità antropologica e sociale, ancorché psicologica, che un tale principio valoriale e costituzionale aveva posto *ab imis*, senza averne ovviamente coscienza alcuna, il destino della sua futura autodissoluzione.

Ma, a ben vedere, lo stesso motivo, filosofico e civile, è

quanto ha caratterizzato il meglio del '68 anche nell'Occidente europeo: quale appunto lo sforzo, travagliatissimo e difficilissimo, di allargare la sfera della giustizia e dell'egualianza sociale ai valori della radicalizzazione nell'appropriazione di sé.

Nel '68, in primo luogo francese e italiano, la rivolta a nostro avviso non è stata, nella prospettiva collettiva e individuale, contro il nome del padre, ma contro una cultura e una tradizione della sinistra comunista, che nel suo autoritarismo, nel suo stalinismo democratico, si era in realtà sposata con l'autoritarismo da sempre proprio delle classi dominanti e della Chiesa conservatrice.

Soprattutto in Italia, per quello che a noi è dato ricordare e riconoscere, all'umanità uscita estenuata dalla guerra fascista, era stato offerto da parte sia della borghesia che aveva in mano le strutture dell'economia e dello Stato, sia della controparte di sinistra, comunista e socialista, un programma di rinascita sociale e civile ancora da "antropologia della penuria". Si trattava di un progetto che incentrava la fuoriuscita da una condizione devastante di fame, di miseria, di distruzione e di disoccupazione, su una tipologia di vita istituita sul soddisfacimento prioritario dei bisogni e dei consumi. Il primato indiscusso di questa "antropologia materiale" trascurava ogni altra "raffinatezza" che concernesse i diritti di realizzazione e di cura emozionale ed esistenziale della persona.

In tale orizzonte, di ristrettezza antropologica e di svalorizzazione di ogni esigenza di differenziazione e individuazione, le due culture dominanti, quella borghese-cattolica e quella comunista-socialista, s'incontravano e comunemente si riconoscevano (come Peppone e Don Camillo) nell'edificazione solidale di una civiltà materialistica, consumistica e autoritario-repressiva.

Il '68, in modo specifico quello italiano, sarebbe da comprendersi come un tentativo, dai confusi e caotici inizi, volto ad accogliere accanto ai valori del benessere e del welfare, anche, e soprattutto, quelli di un'individualità esposta al più basso grado possibile di repressione esterna e di censura interiore.

Andrebbe dunque letto il '68, anche a muovere dall'esperienza antesignana assai significativa della *beat generation*

negli USA, come il tentativo di allargare il quadro valoriale della civiltà occidentale, espandendo la sua concezione di salute e benessere, da una prospettiva fatta essenzialmente di beni materiali a una visione che includesse, anzi mettesse al primo posto, come valore irrinunciabile, la salute psichica ed interiore, come possibilità di accesso al proprio e personale Sé, come tensione alla realizzazione di un proprio e individuale progetto di vita.

Ed in questo senso i movimenti di ribellione giovanile – sia pure in forme spesso contraddittorie ed estreme e spesso anche con gradi profondi di inconsapevolezza – ponevano paradossalmente e comunque una questione di non-violenza. E questo in virtù di una amplificazione del concetto di libertà, che, oltre la libertà liberale, di pensiero e di opinione, e oltre la libertà comunista, di accesso eguale per tutti ai beni primari, includesse anche una terza tipologia di libertà: la possibilità di frequentare e convivere con la parte irriducibile e irripetibile del proprio sé.

Il '68 prima con i movimenti studenteschi, poi con le lotte operaie, non fu un'affermazione di individualismo, come vogliono configurarlo oggi molte interpretazioni riduttive, ma fu un movimento profondamente collettivo con aspirazioni individuali: un movimento di liberazione individuale all'interno di un orizzonte di emancipazione collettivo.

Si trattava di un disegno abbozzato, tuttavia capace già di rivelare uno slancio ideale, ben presto complicato, reso difficile, contraddetto, relegato a motivo minoritario, quando non del tutto impedito, da cause e circostanze di cui qui non è il luogo di approfondire.

Quell'inizio poneva la complessa questione di un mutamento di paradigma, esistenziale e al contempo collettivo, che non poteva che implicare, per chiunque si ponesse coerentemente all'altezza di quella nuova costellazione di valori, un atteggiamento di audace cambiamento costruito sulla non-violenza.

Ed è proprio in tale contesto di riflessione sulla non-violenza e violenza, nell'agire individuale e collettivo, che si colloca il dramma scritto da Elena Caramazza, con una sensibilità e una consapevolezza profonda già propria della scrittura di allora e che ora giustamente si ripropone alla nostra attenzione.

Una riflessione che – dedicata al tema del '68, della violenza o non-violenza nei processi di trasformazione o di resistenza civile – mostra ancora oggi tutta la sua attualità, a partire dalla scelta della drammatica immagine, scattata dall'autrice e messa in copertina al libro, della croce di pietra collocata in memoria di Jan Palach nel luogo in cui quel giovane si diede fuoco per protesta contro l'invasione della Cecoslovacchia da parte delle truppe del Patto di Varsavia. Perché è a muovere dall'emozione, profondissima, che quella immagine evoca in noi, che Elena riflette sul valore irrinunciabile, per lei e per noi, della non-violenza come pratica prioritaria, per non dire assoluta, del comportamento individuale e collettivo in ogni dove e in ogni tempo della contemporaneità. Proprio a muovere, cioè, dalla scelta drammatica e terribile di Jan Palach di volgere violenza contro se stesso per non volgerla verso l'altro, al fine di testimoniare di una dignità e di una configurazione di vita che, per quanto sconosciuta all'altro, era comunque forma irrinunciabile di identità e di coscienza di sé.

Ma proprio attraverso la riproposizione di quel passato, il libro della Caramazza guarda al futuro, prefigurando nelle pagine a conclusione del suo lavoro una strada possibile. L'autrice ci parla infatti della "sua" strada che nasce dal dramma dei suoi personaggi: che risposta dare alla provocazione della violenza, del potere imposto dalle armi, del tradimento di un popolo considerato amico che si piega agli ordini dei propri leader?

È il percorso verso cui l'Autrice rivolge la sua ricerca di senso, quella che la porta a disegnare una personale concezione dell'essere umano, quella che trova origine e sviluppo nelle sue esperienze di vita, negli incontri che hanno potuto fecondare il suo pensiero teorico e clinico.

Si tratta comunque di una strada volta alla riproposizione di un possibile incontro e una possibile mediazione tra individuale e collettivo che tuttavia possa escludere, anche a nostro avviso, quella forma *violenta di non-violenza* affermata dal giovane Palach con il sacrificio di sé: una possibile fecondazione reciproca, che non veda la negazione di nessuna delle due polarità, entrambe congiuntamente capaci di dare forma alla vita e ai bisogni non solo primari dell'essere umano.

Per Mimma Ciofani

Pina Galeazzi

Non l'angelo della morte
ma l'angelo dell'acqua
e delle piante
della lana e del fulmine
dell'aceto e del pane
viene a prendere dalla finestra
chi senza pensiero
ha custodito
la precisa vita.
Livia Chandra Candiani,
Bevendo il tè con i morti

Non si sa parlare della morte e scriverne é ancora più difficile.

Mimma, la mia amica Mimma, amica e collega di tanti, ma soprattutto amica, se ne é andata nei primi giorni di aprile.

Crudele l'aprile, ancora una volta.

Io posso dire questo: che il mondo senza il suo sorriso mi smarrisce un poco.

Che Mimma, oltre a essere una analista attenta, appassionata e di profonda intelligenza del cuore, era anche un'infinità di altre cose che solo al suo nome ora riesco a collegare: la generosità amorosa (in tante e tanti l'abbiamo così amata per questo), la cura della bellezza (i piccoli mazzetti di fiori raccolti in terrazzo, l'incanto per l'arte sempre e i colori e i profumi), la gioia piena della risata e il coraggio della tenacia e la determinazione della fermezza, il rifiuto forte dell'ingiustizia, la capacità aperta di ascoltare il dolore. E di essere gentile.

Lei era l'amica dei pensieri, delle carezze, delle sorprese e dei lenti giri notturni in motorino, ogni volta nell'incanto per la bellezza della nostra città difficile e meravigliosa. Il profumo del glicine. Era l'amica delle manifestazioni, per le strade, insieme. Combattente gentile.

Lei era quella che davanti all'ospedale, all'alba, prima dell'intervento a una persona a me molto cara, è arrivata col thermos di caffè e i biscotti Gentilini.

Capace di follie ampie e avvolgenti come abbracci, come i suoi capelli che sorridevano con lei, come le sue risate che ti portavano sempre un po' più in là, in un pezzetto di altrove, dove l'amore è possibile.

E per ognuno, che l'ha incontrata, Mimma è stata un dono speciale, che verrebbe voglia di raccogliere in parole, anche piccole, perchè almeno un po' resti ancora qui, tra noi.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

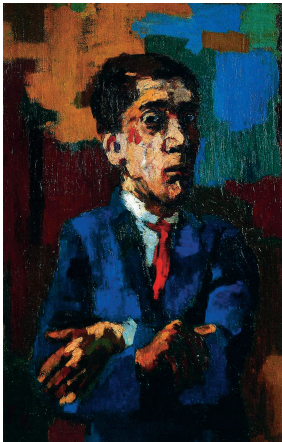


Figura 5



Figura 6

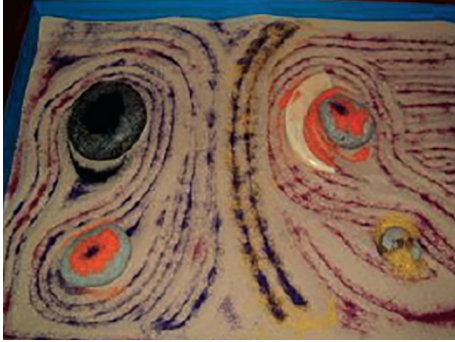


Figura 7

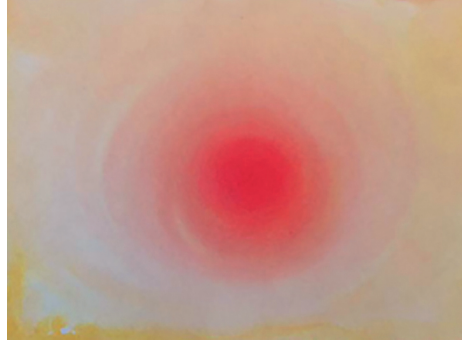


Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Recensioni

Eugenio Borgna, *Le passioni fragili*, Feltrinelli, Milano, 2017, euro 18,00.

Le passioni fragili, muovendo da vertici differenti, porta la riflessione a tutto a ciò che concernerne l'etica dell'ascolto. Il filo conduttore è dato dal tono emotivamente partecipato, accorato, dell'uomo e dello psichiatra, ricco di suggestioni, di riflessioni teoriche, cliniche ed esistenziali. L'ascolto, come apertura di Sé all'Altro, senza desiderio e senza ricordo (Bion), in una *epochè* necessaria all'incontro reale, che decostruisca cioè un sistema di potere (quello medico-paziente o – più semplicemente – soggetto-oggetto) caratterizza e differenzia la disposizione alla Cura da una più generica professionalità terapeutica. L'incontro per Borgna è contemporaneamente sospensione tra passato e futuro da parte di chi ascolta, ma anche, e soprattutto, possibilità di riattivazione della fluidità temporale da parte del paziente: tema centrale della fenomenologia dell'ascolto, in particolare nell'importante tradizione italiana.

Difficile raccontare *Le passioni fragili*, impegnativo seguire la potenza della presenza dell'autore in ogni suo passaggio, interessante cogliere il discorso sull'adolescenza ferita e curata, coinvolgente sentire l'interrogazione serrata sulla scrittura poetica che interseca itinerari di vita degli autori, citati e amati, con lo stato della psichiatria di fronte alle sfide della

modernità (pensiero tecnico, quello della psichiatria, e visione globale sulla dimensione etica della professione medica).

L'Autore si interroga sul *Desiderio* del curante, istanza sempre più rimossa, espulsa dal campo di competenze dello psichiatra, attraverso la produzione ordinata di meccanismi oggettivanti che vorrebbero cancellata la soggettività non solo del paziente, ma del medico stesso. Sottolinea il rigore dell'ascolto empatico, partecipante, attento ai processi della semeiotica, ma anche capace di cogliere la *stimmung* che accompagna ogni momento diagnostico in psichiatria e psicologia.

Meravigliosi i passaggi dedicati all'attesa, nei quali Borgna disegna l'ingresso della sofferenza, del corpo e della mente malata, nella vita dell'essere umano. L'attesa diventa allora il momento dell'angoscia, della paura e dell'anelito di un responso; è qui che la malattia, intaccando il naturale corso degli eventi, manifesta se stessa e il corpo che ne porta i segni, isolando l'individuo dalla comunità. Ed è a questa altezza che il lavoro del curante si stratifica, dovendo creare le condizioni della cura come presa in carico e co-costruzione dell'Essere-Con.

È impossibile pensare alla sofferenza e alla cura senza una riflessione sulla mancanza di simbolizzazione e senza un trattamento del desiderio: è necessario *com-patire* ciò che non si può dire tramite l'ascolto dell'Altro. Un dialogo tra ascolto e fragilità del paziente ma anche fragilità del curante in grado di sostare nella mancanza, nel dubbio, nel vuoto per accogliere la parola dell'Altro.

Ben lontani dalla posa ideologica di una certa pratica medica e psichiatrica che pretende di avere risposte ad ogni problema, incapaci di elaborare la castrazione che ci rende altri a noi stessi.

La seconda parte del libro approccia il continente infinito e complesso dell'adolescenza, in un costante andirivieni tra analisi clinica, approccio esistenziale e riferimenti poetici. Borgna prende posizione rispetto al riduzionismo categorizzante della nosografia psichiatrica contemporanea: tante pagine sono dedicate alle sottili e necessarie distinzioni tra stati patologici (ansia, depressione) e stati esistenziali, conaturati alla delicatezza del passaggio strutturale tra infan-

zia e maturità, che fa implodere l'adolescenza come momento di confine, potenzialmente dirompente e in continua definizione.

Borgna parla di una perversione ideologica che tende a normalizzare il bambino in nome di ideali di funzionamento sociale: così si cancella il bambino stesso che appartiene a vari discorsi, quello familiare, culturale, esistenziale e inconscio. Il bambino si riduce a un insieme di sintomi. Le parole di Borgna a questo proposito sono una ventata di aria pulita: "I problemi psichici non possono essere trattati nel solco di una tale astrazione ideologica". La raffinatezza diagnostica non è una gara di memoria, ma l'elasticità che coniuga ascolto e rigore teorico.

La responsabilità del lavoro di cura non risiede in una mera applicazione di schemi prestabiliti ma nel rispetto di una cifra soggettiva aperta all'imprevedibilità e alla complessità del dialogo scandito nell'alternanza tra parola e silenzio. Un silenzio troppo spesso mortificato e confuso con la passività del curante, ma che spesso si configura – quando ben calibrato – come un vero e proprio atto terapeutico, in un intreccio tra cura ed etica dove la dimensione della castrazione sta tutta dalla parte del curante. La parola non può colonizzare la totalità dell'esperienza umana, è necessario farsi carico dell'esistenza irriducibile di un incurabile che affligge la vita.

Come curanti possiamo favorire dei buoni incontri, creare le condizioni perché il soggetto incontri l'Altro e – insieme – sperimenti qualcosa di sé in un senso evolutivo, inedito. Nel paragrafo intitolato *Gli psicofarmaci* Borgna, pur prendendo le distanze da Tobino sull'uso degli psicofarmaci, sospende il giudizio sulla radicale posizione del collega. Borgna ci ricorda che il delirio non costituisce una mancanza di senso, ma il tentativo di ricostruzione di dare un senso all'Altro.

La nostra passione fragile. Perché ci sia cura è necessario un ascolto totale, un andare verso l'Altro, per accoglierlo nel proprio mondo interiore.

Alessandro Prezioso

Adriana Bianchin, *Corpo e carattere. Il dramma del contatto a ripartire da Reich*, Mimesis, Milano-Udine, 2016, euro 21,00.

Ripartire da Reich, come recita il titolo del testo di Bianchin, per accogliere quanto della sua discussa eredità può oggi essere prezioso, lontano ormai quel '68 e dintorni che in Reich trovò uno dei suoi profeti. Ma, ancora prima, ripartire da Freud, della cui ricerca Reich si professa, a suo modo, continuatore; e, a monte, ripartire dalle stesse radici filosofiche della nostra cultura occidentale, attraverso una serie di domande che attirano il pensiero reichiano in uno spazio mentale dove possono trovare posto autori quali Panikkar o Mådera, e conferiscono al testo uno stile da *philosophical inquiry*. Al centro la *quaestio* ontologica fondamentale: il dualismo tra *res cogitans* e *res extensa*, rimandando la seconda al corpo e la prima all'anima – o mente o spirito o psiche – secondo la varietà terminologica registrata nel testo.

Bianchin ricostruisce il percorso di Reich lasciando fuori della sua disamina la fase ultima e più controversa del pensiero reichiano (la "scoperta" dell'energia organica e la trasformazione della psicologia del profondo in biofisica organica). Reich raccoglie da Freud l'istanza naturalistica tesa ad individuare il "nucleo biologico della struttura umana" quale fondamento della stessa psicoanalisi. Il funzionalismo di Reich ricerca un "nuovo paradigma" che superi, come ricorda Bianchin, sia il materialismo meccanicistico, sia l'idealismo metafisico, sia infine il semplice parallelismo psico-fisico. Reich ambisce a una concezione funzionale unitaria, ponendo lo psichico e il corporeo quali manifestazioni diversificate di una medesima esistenza individuale.

Le tre voci di Freud, Reich, Lowen, si rincorrono nelle pagine del testo in una sorta di ipertesto abilmente tessuto da Bianchin. L'apporto di Reich appare rigenerante, nella misura in cui chiama in causa il "vuoto coscienziale" che affligge la disincarnazione di certi modelli epistemologici e le patologie segnate dalla drammatica mancanza di contatto con le nostre sensazioni neurovegetative. E ancora: rigenerante è il suo richiamo alla capacità organica di provare piacere, diversamente minacciata all'inizio del secolo scorso

e all' inizio del nostro. La società più libertaria della storia occidentale può essere annoverata, paradossalmente, come la più espropriante rispetto all'autenticità dei nostri bisogni. Bianchin stigmatizza, sull'onda critica di Foucault, la tecnologia imperante della salute, la mediazione consumistica del piacere e lo svuotamento performativo della sessualità. Con acuto epicureismo l'autrice nota che: «Il piacere per il piacere, il vivere per vivere godendo semplicemente di questo dono, ammesso di esserne ancora pienamente capaci, rappresenta un tabù» (pag. 175).

Oltre il magma distruttivo e autodistruttivo dell'inconscio freudiano, Reich contempla un ruolo positivo della pulsione sessuale all'interno della antitesi primaria tra individuo e mondo. La sessualità si pone quale forza di espansione dell'io verso il mondo, secondo naturali possibilità di gioire, di interagire produttivamente e affettivamente. La potenza orgasmica – il raggiungimento della propria genitalità, che segnerebbe la maturità dell'individuo – costituisce il grande mitologema reichiano, parallelamente alla assunzione della sessualità quale paradigma cosmico. Tale mitologema può essere proficuamente deletteralizzato – una direzione in cui sembra muoversi anche Bianchin – e posto a metafora della “salute” quale modello “armonico” di personalità. Ricominciare dal corpo, significa anche ciò che Adriana Bianchin, con felice intuizione, chiama la «verticalizzazione dell'esperienza», intesa come duplice movimento di auto-trascendenza: «ascendente, dalla base al vertice, e discendente, dal vertice alla base» (pag. 213). Un percorso di amplificazione del senso a partire dall'ascolto delle esperienze primarie, si veda la anamorfosi della dinamica sessuale, da informazione protoplasmatica – disequilibrio osmotico dei tessuti – a sentimento di comunione oceanica con profonde e mistiche correnti dell'essere. Proprio il ritorno al corpo può essere la stazione di partenza per altri viaggi, oltre la stessa sessuo-economia reichiana, ciò che Bianchin, filosofa e cultrice di yoga, mostra di sapere molto bene.

Giovanna Morelli

Maurizio Ferruccio Franco, *Cronache dal fondale: fare Anima e psichiatria in un servizio pubblico*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2017, euro 14,00.

Il libro di Maurizio Ferruccio Franco rappresenta la mappa di navigazione che lo guida nel lavoro: cogliere la sofferenza dell'altro, senza sradicarla, nel rispetto della dialettica dell'esistenza e affrontare il mare aperto di quelle "azioni parlanti", più eloquenti delle parole pronunciate.

In questa cornice si realizza l'incontro con tutto ciò che accade all'interno e all'esterno delle varie esistenze: la propria e quella del compagno di viaggio, lettore o paziente. L'attenzione è rivolta alla modalità con cui il disturbo "si incarna nell'esistenza di un uomo": la malattia è un vero e proprio "modo di essere", un mare magnum dove si dipana la vita in tutta la sua colorimetria.

Le trame esistenziali dei pazienti, nonostante le impalcature delle sofisticate teorizzazioni cliniche, sono esistenze quasi del tutto prive della propria maschera, così autentiche ma, allo stesso tempo, anche così difficili da maneggiare nella loro sacra nudità. Le storie di vita sono un bene prezioso da custodire, eppure spesso sfuggono nel nulla: fotogrammi troppo veloci di paesaggi sconosciuti benché affascinanti. Resta solo la traccia di un profumo, di una movenza, di un dettaglio, di uno sguardo o di un nome. Incontriamo ogni giorno queste esistenze, e spesso ci comportiamo come ceste già colme: possiamo essere freddi e sterili contenitori o recipienti termici di regolazione della temperatura emotiva, dipende dalla fatica percepita nel tentativo di contenere se stessi e l'altro.

La voce narrante di Franco, nella sua scrittura 'cuore su carta', offre una straordinaria prospettiva a tutto questo. Ben lontano da un esasperato sentimentalismo e da facile buon senso, comunica al lettore la propria intima percezione del fluire del tempo emotivo, in tutte le sue poliedriche e complesse gradazioni di senso. L'autore descrive una delle tante settimane in cui i giorni si susseguono come i pensieri che a volte giocano a nascondino con la concretezza del fare. Si passa, così, da «brughiere deserte, a piazze metafisiche, come quelle di certi quadri di De Chirico, a scale impossibili come quelle dipinte da Escher».

Ogni incontro viene messo a confronto con un dipinto che più rappresenta l'esperienza emotiva vissuta per colore e forma. Si può cogliere l'altro solo nel respiro della reciprocità, al di fuori di ogni forma di onnipotenza, quando, con mano brancolante, si cerca la mano che ci sta accanto per cercare di lenire poco a poco l'angoscia esperita.

Ma cosa significa realmente incontrare qualcuno? Nella quotidianità ci si può imbattere in una sofferenza, in una malattia, in un'immagine, in un simbolo senza riuscire a vivere un reale scambio con l'altro, chiusi nella trincea di un fondale con l'ansia panica di «non voler sollevare troppo limo». Immobili nell'armatura di manuali diagnostici, di cartelle accatastate, di cure farmacologiche e di strumenti performanti, muti e sordi davanti al «pulsare della vita».

Posti di lavoro spesso occupati e non abitati da chi vi presta servizio, per poi essere abbandonati frettolosamente. Difesi dietro la propria scrivania, ci si sente orgogliosi di aver dato risposte precise senza però affrontare domande, congelati nei propri teoremi clinici, in difficoltà nel «fare anima», in una dimensione irrimediabilmente anonima. Questo accade, come Maurizio Ferruccio Franco sottolinea, per il timore di lasciarsi «portare dalla corrente» del fiume dell'autoascolto, come quei navigatori che in alcuni frangenti «chiudono gli occhi e sentono il brivido del vento sul pelo dell'acqua». Si può rischiare di ridurre la propria professionalità a una pratica anti istituzionale che comunica attraverso voci cariche di parole, tutte completamente mute.

Quando si contatta una determinata storia di vita, con il suo particolare ed unico sentire, bisognerebbe «fare dell'incontro un'esperienza emotivamente significativa» in modo che «l'anima usi la pelle per scrivere le sue emozioni», nella giusta distanza. Condivisione non significa smarrimento della propria unicità, e certamente non collusione, come vagoni esistenziali che percorrono la stessa tratta perdendo l'irrinunciabile diversità. L'autore traccia un parallelismo interessante tra la cornice sociale attuale e la situazione nel moderno approccio psichiatrico. Si evidenzia una perdita del senso e della misura, con la percezione di un vuoto riempito molto spesso «dall'effimero». Può accadere, in questo dipinto esistenziale, che la persona presenti una soggettività incerta, anelando a un'autenticità sconosciuta.

Quale cambiamento in questa prospettiva?

La risposta è inscritta nel valore dell'attesa dei piccoli passi, "degli spostamenti millimetrici", senza forzare il processo che si sviluppa nel continuum dalla cronicità al cambiamento e viceversa. Nel viaggio dell'incontro tra Anima e Psiche che dà vita alla poesia Vita.

Maria Giovanna Venditti

Lella Ravasi Bellocchio, *Nonostante tutto: il dolore innocente*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2017, euro 12,00.

Il saggio, scritto con una disarmante poeticità e al contempo profonda capacità di analisi, narra il difficile confronto con i vissuti della sofferenza umana e della forte risonanza emotiva nella condivisione del dolore. Il linguaggio, intriso di rimandi struggenti e raffinati, rimanda a immagini che si intagliano sulla pelle come arabeschi pregiati. È una scrittura che si sviluppa per frammenti e complesse isole di senso, fino a porsi come una culla accogliente a quel dolore che spesso “satura il nostro schermo interiore”. La sofferenza viene letta come esperienza universale nella sua dimensione spazio-temporale del setting esistenziale prima che analitico.

Per dare voce e sguardo ad un altrove carico di senso bisogna prendere contatto con la paura rinchiusa in “una manciata di polvere” che provoca “la vertigine del nulla”, degli occhi smarriti, dell’ineluttabile, del collasso, della morte.

Dinanzi ad un carico di angoscia primordiale ed ancestrale ci si può rinchiodere nell’angusta prigione dell’evitamento che incastona l’emozione in una distanza emotiva e cristallizza lacrime mai versate. Questo accade soprattutto dinanzi a dipinti esistenziali al limite della pensabilità: nella cura degli stati terminali, nell’esperienza di strazianti abbandoni o di fronte al patire dei bambini.

Come superare questo iato che si frappone tra noi e il dolore innocente, accompagnando l’altro “nelle caverne della perdita”?

L’autrice parla dello stare nel pathos attraverso la sapienza, in una condizione psichica protesa verso il sapere e la conoscenza, anche quando ci si trova di fronte all’indicibile. Non riguarda solo i “tecnici del dolore”, si tratta di un invito universale, intenso e sussurrato con poeticità, ad attraversare il tempo del dolore con interezza per poterne cogliere il senso più profondo.

Bussola di questo processo è il complesso “mondo delle sensazioni primarie”, luogo essenziale dell’affettività, precursore del linguaggio e del pensiero: geografia delle sensazioni che si tramutano in affettività mediante il canale corporeo. La presa in carico del dolore innocente comporta la

dimensione di un accudimento e di un nutrimento psichico nella corrispondenza di profondo scambio. Le parole di Lella Ravasi suggeriscono l'immagine di un albero ricco di linfa vitale con le foglie della vita mosse dal vento, nutrite, nonostante le intemperie, lungo tutto il loro ciclo evolutivo. Così l'esperienza del contenimento materno nutre e "con il suo desiderio porta l'uomo nel mondo".

Particolarmente significativo è il passaggio che pone in evidenza la distinzione tra "curare" e "prendersi cura", per quanto riguarda la modalità di entrare in relazione: "curare" rimanda a una prassi difensiva di distanza razionale dalle emozioni; "prendersi cura" permette di "tenere dentro di noi il frammento di vita che l'altro ci consegna" in sintonia con il nostro mondo interiore, elaborandolo e trasformandolo in "memoria vivente".

Le due dinamiche possono imprimere solchi differenti in noi e nell'altro.

Nella stanza d'analisi si dovrebbe sentire l'altro come si sente il sole riscaldare la pelle o il vento muovere i capelli. L'intensa espressione di Emily Dickinson «quell'ora di piombo», che l'autrice cita, esprime bene il modo, ogni volta diverso e soggettivo, di fare esperienza del dolore proprio e dell'altro. È necessario lasciarsi guidare dalla vivida speranza che «la rosa sul punto dolce di sfioritura possa continuare a lasciare nella vita la scia del profumo, rimanendo nella memoria del corpo insieme al profumo d'infanzia di nostra madre».

Come due cuori sospesi e in bilico sul filo della vita e del dolore in analisi ci si muove con passo cadenzato cercando di mantenere una relativa distanza che garantisca accoglienza e contenimento.

Il filo conduttore del saggio riguarda la necessità che la psicoterapia debba farsi portavoce di un messaggio etico. L'infanzia deve essere osservata tenendo presente un'immagine materna riparativa come l'infanzia dell'umanità, la nostra storia come la storia del mondo, poiché ciò che avviene nella collettività avviene in primis dentro di noi. Viviamo «in un'epoca in cui il numero dei morti supera quello dei vivi» attraversati dalla perdita, dalla mancanza e dalla morte. Come far sì che si realizzi il viraggio del soggetto e dell'umanità da un'economia psichica di guerra a un'economia psichica di pace? Forse in uno spazio in cui sia possibile os-

servare, con pupille ingenuè, il volto della madre nel quale è racchiuso il senso più profondo dell'esistenza umana. Il valore del libro è racchiuso nella risonanza con quella stella luminosa e solitaria che benché sofferente continua a brillare con tutta la sua forza nel cielo che le dona la vita.

Maria Giovanna Venditti

Benedetta Silj, *La pace non è un argomento. Gesti contemplativi per abbracciare la storia*, Ipoc, Milano 2015, euro 16.

Questo non è un libro *sulla* pace, ma un *esercizio* di pace. Può essere rischioso scrivere di realtà polarizzate (pace-guerra, amore-odio, creazione-distruzione, mente-corpo) con parole comuni, senza l'accortezza di un orecchio sensibile all'invenzione, al sogno, al mistero cioè alla dimensione enigmatica dell'esistenza.

Benedetta Silj vince la sfida, forse perché non si prende troppo sul serio. Indaga le sfumature che intercorrono tra realtà complesse come il trauma, l'imitazione, la natura, il sopruso, la femminilità e non cade nella trappola di avvicinare gli argomenti separandoli. È necessaria una vocazione poetica. Con grazia ci accompagna attraverso meditazioni sulla pace, ci insegna a non inciampare nella contrapposizione di cose e concetti, evitando il conflitto. Abituati a un edificio della cultura fondato su posizioni antitetiche, irrigidite da una macchina del linguaggio finalizzata a proliferare esasperazioni e scissioni, rischiamo di perderci. Eppure lo sappiamo, la realtà non è affatto "realistica", ma ragioniamo come se vivessimo ancora in un'epoca pre-copernicana, in una piccola terra piatta e piana al centro dell'universo in cui ci si possa permettere di vedere tutto come su una linea retta. Sappiamo ormai da tempo di vivere in una condizione diversa e sbalorditiva. Sappiamo di vivere all'interno di una galassia che contiene miriadi di stelle e che ci sono miliardi di galassie oltre la nostra.

Tuttavia il nostro imprinting culturale fonda le basi della conoscenza su divisioni fossilizzate di ruoli e di concetti, sul conflitto si è giocata la nostra storia. Solo il poeta può permettersi di essere diseducativo in tal senso, smantellando regimi sia politici che concettuali senza nascondere l'esistenza della contraddizione e del male nel cuore stesso della vita e della "realtà".

Freud lasciò in eredità a poeti l'indagine sui temi inaccessibili con il metodo logico-scientifico come la femminilità; l'autrice ci introduce a una sensibilità "altra" senza rinunciare a una rigorosa formazione filosofica e psicoanalitica, l'una non si contrappone all'altra, possono coesistere in pace fra loro!

1) Questo libro è frutto della rielaborazione finale del lavoro di specializzazione dell'autrice presso Scuola Philo, fondata da Romano Màdera. Per approfondimenti: R. Màdera, *Una filosofia per l'anima. All'incrocio di psicologia analitica e pratiche filosofiche*, a cura di C. Mirabelli, IPOC, Milano, 2013.

Il tentativo è quello di sbaragliare sul proprio stesso corpo la lobotomizzazione che ci ha portati – e ci porta – ad isolare piccoli campi concettuali come “realtà vera”. È in gioco un movimento all'indietro e in avanti della conoscenza, in equilibrio precario, ma fedele al più solido principio della psicoanalisi secondo cui essa va reinventata ogni volta. È in gioco anche la propria autobiografia – *mitobiografia* come si dice a Philo (1) – perché la miglior stoffa del sapere è quella tessuta attraverso la maglia della propria incarnazione.

Con questi presupposti, depurati da mire accumulative sul sapere, possiamo accostarci al libro. Un viaggio “fuori asse” per chi sa che una delle nostre forze più grandi è la capacità che percepiamo esistente dentro di noi, sul piano biologico e spirituale, della creazione. Se non si risvegliano dentro di noi queste enormi energie dormienti non ci sarà futuro, né individuale né collettivo. Dovrebbe saperlo, in teoria, anche la psicoanalisi. Senza un atteggiamento “aurorale”, come lo chiama l'autrice, verso la conoscenza diventiamo esseri sotto tutela, impotenti. L'assunzione del sapere come dogma non è un'azione innocente e priva di conseguenze, soprattutto da parte di chi pratica come psicoanalista. Porta all'allevamento di persone addomesticate e amputate.

Particolarmente nutrienti, a mio avviso, sono le riflessioni sul trauma, sull'imitazione, sulla femminilità. Impossibile riassumere qui la miniera di intuizioni che aprono campi, incidono la consapevolezza del lettore al punto da mettere in discussione punti considerati finora “fermi”. È possibile conferire alla cura del trauma «uno spazio relazionale in cui non sia più necessario denegare la realtà [...] e l'incontro enigmatico che ogni infanzia fa con la dismisura pulsionale e sovente ipocritamente dissimulata dell'adulto»? (p. 91). L'imitazione del lavoro altrui può essere letta come mira appropriativa dell'io di chi ha perduto il contatto con la propria generatività, ma esiste una «responsabilità degli invidiati»? (p. 154).

Il vasto universo femminile, indagato da punti di vista diversi ed originali, procede in un cammino lento verso la scoperta delle sue potenzialità inesprese, «pre-condizione di una relazione tra generi degna di questo nome» (p. 202). Tema più che mai attuale nel tempo dei femminicidi.

Un avvertimento alla psicoanalisi che «rischia di incartarsi

in un *logos* dogmatico e nella tecnica alienata che ne deriva a scapito delle sue più sorgive e dirompenti intuizioni» (p. 90).

Il pregio di questo libro è sapere di dire qualcosa della verità senza la pretesa di possederla, per la consapevolezza della sua precarietà. Se ne parla a riguardo della categoria del reale, ma senza scomodare il registro lacaniano occorre pur ammettere che ogni realtà è indicibile, perché nel momento in cui è espressa è assorbita dalla rappresentazione simbolica che non può significarla. Ma ciò è esattamente quello che fa del compito del poeta – e dello psicoanalista – un impegno che non ammette tregua: trasformare (traendolo, traducendolo) l'indicibile nel dicibile. Si può fare altrimenti?

La pace narrata dall'autrice non è anestesia, ma «intelligenza della tragedia», un lavoro persistente che non retrocede sull'inconscio, ma lo accoglie in quanto "alterità" generativa.

Laura Porta

Autori

Paolo Aite. Medico, psichiatra, membro della International Association for Analytical Psychology (I.A.A.P.) e analista didatta della Associazione Italiana di Psicologia Analitica (A.I.P.A.), di cui è stato presidente dal 1984 al 1988. Da oltre trent'anni ha creato un gruppo di ricerca sul "Gioco della Sabbia" nell'analisi dell'adulto, che dal 1998 si è costituito come associazione "Laboratorio Analitico delle Immagini" (L.A.I.), di cui è stato presidente ed ora è presidente onorario. Ha pubblicato numerosi saggi apparsi in riviste e libri sia in Italia che all'estero, e curato numeri monografici della Rivista di Psicologia Analitica di cui è membro fondatore ed attualmente il direttore (vedi in internet *Rivista di psicologia analitica* dove sono consultabili i testi degli articoli). Nel 2002, per i manuali Bollati Boringhieri, ha pubblicato *Paesaggi della psiche: il gioco della sabbia nell'analisi junghiana*, che ha riportato il "Premio Lavarone" nel 2003.

Rossella Andreoli. Vive e lavora a Bologna. Specialista in psicologia clinica, psicoterapeuta, psicoterapeuta infantile, Psicologa Analista, membro dell'International Association for Analytical Psychology (IAAP), è socio ordinario con funzioni di training del Centro Italiano Psicologia Analitica (CIPA), presso cui svolge attività di docenza per la Scuola di Psicoterapia e per il Corso di Formazione per Psi-

cologi Analisti dell' Età Evolutiva, di cui ha curato la progettazione.

Ha svolto e tuttora svolge attività di formazione e docenza presso diverse scuole di specializzazione di psicoterapia. Lavora con bambini e adulti. Ha diverse articoli e pubblicazioni in ambito specialistico.

Indirizzo: via A. Quadri, 6 - 40125 Bologna.

Andrée Bella. Psicologa e analista biografica ad orientamento filosofico (Sabof), da anni si occupa di coniugare filosofia intesa come pratica di trasformazione di sé, psicologia del profondo, mitologia e letteratura nelle attività formative che svolge in diversi contesti tramite l'associazione Eupsichia di cui è tra le socie fondatrici. Dottore di ricerca presso la Facoltà di Scienze della formazione dell'Università Milano-Bicocca, assegnista in Psicologia Dinamica presso l'Università degli studi di Bergamo (2014-2015), è attualmente docente all'interno del Master in culture simboliche per le professioni dell'arte, dell'educazione e della cura all'interno del quale cura la sezione dedicata al rapporto con il paesaggio e i luoghi. I suoi interessi di ricerca più strettamente accademici vanno dalla storia della psicoanalisi e della psichiatria all'epistemologia della clinica con l'obiettivo di approfondire le semantiche culturali connesse alla diagnosi. Da anni infine porta avanti una riflessione su diversi aspetti del divino femminile che coniuga con uno studio del pensiero legato alla differenza di genere.

Oltre a diversi saggi ed articoli usciti presso riviste o volumi collettivi è autrice di *Socrate in giardino. Passeggiate filosofiche tra gli alberi* per Ponte alle Grazie e curatrice di *L'umano come donna* e *L'eroticismo* di Lou Andreas Salomé per Ipcoc.

Eugenio Borgna. È primario emerito dell'Ospedale Maggiore di Novara e libero docente in Clinica delle malattie nervose e mentali della Università di Milano. Fra gli ultimi suoi libri: *La solitudine dell'anima*, Feltrinelli, 2011; *Il tempo e la vita*, Feltrinelli, 2015; *L'indicibile tenerezza. In cammino con Simone Weil*, Feltrinelli, 2016; *Le parole che ci salvano*, Einaudi, 2017; *L'ascolto gentile*, Einaudi, 2017; *Le passioni fragili*, Feltrinelli, 2017; *L'arcobaleno sul ruscello. Figure della speranza*, Raffaello Cortina, 2018.

Elena Caramazza. Medico, pediatra, psicologo analista, membro ordinario con funzioni didattiche dell'AIPA e della IAAP. Autrice del capitolo "L'Ombra", nel *Trattato di Psicologia Analitica*, Utet 1992, del capitolo «L'Ombra nella relazione analitica» in *Cosa muove il mondo. Sulla motivazione*. Magi 2008 e «Female creativity, Male Power» in *Gender Power and Democracy*, Mc Millan, 2015. Coautrice con Mino Vianello e Valeria Perrucca di: *Oltre l'Ombra del femminile. Riflessioni sul potere*, Moretti e Vitali 2015. Ha curato: *Le conferenze di Basilea (1934)* di C.G.Jung, trascritte da Roland Cahen, Moretti e Vitali 2015 (Edizione privata). Coautrice con Mino Vianello di *L'amorosa utopia* 1992; *Donne e metamorfosi della politica*, 2001, *Genere spazio potere*, Dedalo 2006, tradotto in diverse lingue. Autrice del libro: *Silenzio a Praga*, Moretti e Vitali, 2017. Ha scritto diversi articoli e recensioni su riviste junghiane. È membro del comitato di redazione della rivista «Studi Jungghiani». Da diversi anni esercita la libera professione di Psicologo Analista.

Monica Ceccarelli. Vive e lavora a Milano. Specialista in Psicologia Clinica, psicoterapeuta, psicoterapeuta infantile, Psicologa Analista, membro dell'International Association for Analytical Psychology (IAAP), è socio ordinario con funzioni di training del Centro Italiano Psicologia Analitica (CIPA), presso cui svolge attività di docenza per la Scuola di Psicoterapia e per il Corso di Formazione per Psicologi Analisti dell' Età Evolutiva, di cui ha curato la progettazione. Nella clinica si occupa di pazienti adulti e di bambini. Ha pubblicato diversi articoli su riviste specialistiche. Indirizzo: via B. Eustachi 45 – 20125 Milano.

Susanna Chiesa. Vive e lavora a Milano. Psichiatra e Psicologa Analista, membro dell'International Association for Analytical Psychology (IAAP), è socio ordinario con funzioni di training del Centro Italiano Psicologia Analitica (CIPA), presso cui svolge attività di docenza per la Scuola di Psicoterapia e per il Corso di Formazione per Psicologi Analisti dell' Età Evolutiva, di cui ha curato la progettazione. Nell'attività clinica si occupa in particolare delle tematiche relative a *stati primitivi della mente e al bambino nell'adulto*.

Ha pubblicato diversi articoli sulla rivista *la Pratica Analitica* e sulla *Rivista di Psicologia Analitica*.

Indirizzo: via G. Murat 32 – 20159 Milano.

Eva Ferri. Ha studiato Filosofia e Scienze Politiche prima a Roma e poi alla London School of Economics. Sta completando la sua formazione come Analista Biografico a Orientamento Filosofico presso la Scuola Superiore di Pratiche Filosofiche Philo, e nel frattempo lavora come editor di narrativa italiana e straniera per le Edizioni E/O e la casa editrice americana Europa Editions.

Roberto Finelli. Ha insegnato Storia della Filosofia presso le Università di Bari e di Roma 3.

È esperto dell'idealismo e del materialismo tedeschi, oltre che della psicoanalisi nella sua connessione con il linguaggio. Studioso delle patologie sociali del capitalismo contemporaneo, dirige la Rivista di Filosofia, Politica e Psicoanalisi *Consecutio Rerum* (www.consecutio.org).

Susanna Fresko. Vive e lavora a Milano. Analista filosofa (Sabof), formatrice e editor. Docente della scuola Mitobiografica e tra i responsabili del centro culturale di Philo – Pratiche filosofiche. Autrice di *Dall'intimità del rovetto. Verso la terra del dono* (Ipoc, 2014), ha curato con Chiara Mirabelli, *Qual è il tuo mito? Mappe per il mestiere di vivere* (Mimesis, 2016).

Pina Galeazzi. Psicologa analista, è membro del LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini) e della IAAP. È didatta dell'AIPA. Autrice di numerosi articoli sui temi dell'autolesionismo, della relazione corpo/psiche, della creatività femminile e della relazione tra poesia e psicoanalisi, pubblicati su Studi Junghiani e sulla Rivista di Psicologia Analitica (di cui è anche redattrice). Coautrice di volumi collettanei: *Psiche e guerra, Il gesto che racconta, Paradossi di maternità, Figure della memoria*. Con Giuseppe Andretto ha curato il volume: *Mondi in un rettangolo. Il gioco della sabbia: aperture sul limite nel setting analitico* (Moretti&Vitali, 2012).

Vive e lavora a Roma.
panigaleazzi@tiscali.it

Luca Ghirardosi. Vive e lavora a Milano. Scenografo, eclettico elaboratore di immagini e materiali, docente di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera. La sua attività si articola in ambiti contigui e paralleli dal teatro, recenti gli allestimenti di *Alcina*, spettacolo itinerante sull'isola Comacina e *Rigoletto* al Teatro Regio di Torino, alla ricerca tra disegno, elaborazioni pittoriche e materiche, documentata da pubblicazioni e mostre, tra cui *Tramanda* al Museo del Tessile Chieri-Torino, maggio 2018. Con Nicole Janigro ha collaborato a *Il terzo gemello* (Antigone, 2010).

Nicole Janigro. Nata a Zagabria, vive e lavora a Milano. Psicoterapeuta, psicoanalista di formazione junghiana, fa parte del Lai (Laboratorio analitico delle immagini) e insegna a Philo, Scuola superiore di pratiche filosofiche. È autrice di *L'esplosione delle nazioni* (Feltrinelli, 1993, 1999), ha curato il *Dizionario di un paese che scompare. Narrativa dalla ex Jugoslavia*, manifesto libri, 1994; *La guerra moderna come malattia della civiltà*, Bruno Mondadori, 2002; *Casablanca serba. Racconti da Belgrado*, Feltrinelli, 2003; è autrice di *Il terzo gemello*, con la collaborazione di Luca Ghirardosi, (Antigone, 2010), *Psicoanalisi. Un'eredità al futuro*, (Mimesis, 2017), ha curato *La vocazione della psiche. Undici terapeuti si raccontano* (Einaudi, 2015). Collabora alla rivista online «doppiozero» ed è direttore editoriale della rivista online «Frenis zero».

Silvia Lagorio. È membro ordinario dell'AIPA con funzioni didattiche e membro della IAAP. Ha pubblicato i volumi *Introduzione a Roland Barthes*, Sansoni 1986; *Giobbe e lo scoiattolo. Hélène Erba Tissot: un itinerario junghiano*, Borla, 1990; con L. Ravasi e S. Vegetti Finzi, *Se noi siamo la terra*, Il Saggiatore 1996; *Entroterra*, Scheiwiller, 1997; con C. Pavoni *Il cocomero rubato*, Il Saggiatore 2001; per il Trattato di Psicologia Analitica, A. Carotenuto (a cura di), Utet, 1992, la voce *Psicologia analitica e psicoanalisi*. Vive e lavora a Milano come psicologa analista.

Romano Màdera. È stato professore ordinario di Filosofia Morale e di Pratiche Filosofiche presso l'Università degli Studi di Milano Bicocca dopo aver insegnato all'Università

della Calabria e all'Università Ca' Foscari di Venezia.

Fa parte delle associazioni di psicologia analitica AIPA (italiana) e IAAP (internazionale), 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.

È uno dei fondatori dei Seminari Aperti di Pratiche Filosofiche e della 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* (1977, nuova edizione ampliata con il titolo *Sconfitta e utopia*, 2018); *Dio il Mondo* (1989); *L'alchimia ribelle* (1997); *C.G. Jung. Biografia e teoria* (1988); *L'animale visionario* (1999); *La filosofia come stile di vita* (con L.V. Tarca, 2003); *Il nudo piacere di vivere* (2006); *La carta del senso. Psicologia del profondo e vita filosofica* (2012), *Una filosofia per l'anima. All'incrocio di psicologia analitica e pratiche filosofiche*, a cura di C. Mirabelli (2013); *C.G. Jung. L'Opera al Rosso*, (2016).

Chiara Mirabelli. Laureata in Lettere a indirizzo psicopedagogico, analista filosofa (Sabof), lavora nell'ambito della formazione degli adulti – sui temi dell'autobiografia e della mitobiografia – per associazioni ed enti. Per Philo – Pratiche filosofiche (www.scuolaphilo.it) è docente nella Scuola in analisi biografica a orientamento filosofico e tra i responsabili della gestione del centro culturale e della scuola. Svolge editing di pubblicazioni sulla formazione, la psicoanalisi, la pedagogia e la filosofia. È autrice di articoli per riviste come *Adulità* e *Rivista di Psicologia Analitica* e ha scritto racconti per l'infanzia (TreLingue, Lugano, diverse edizioni, e Giraldi, Bologna, 2008). Ha curato: R. Màdera, *Una filosofia per l'anima. All'incrocio di psicologia analitica e pratiche filosofiche* (Ipoc, Milano, 2013); *Philo. Una nuova formazione alla cura* (Ipoc, Milano, 2015, con A. Prandin); *Qual è il tuo mito? Mappe per il mestiere di vivere* (Mimesis, Milano, 2016, con S. Fresko).

Email: chiara.mirabelli@gmail.com

Ivan Paterlini. Psicologo clinico, psicoterapeuta e psicoanalista specializzato in psicologia analitica, analista filosofo (Sabof), membro ordinario LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini, www.lai-group.org). Lavora privatamente con adolescenti e adulti a Parma e Casalmaggiore (CR). Svolge ricerca e formazione relative alle psicodinamiche dell'adolescenza, della creazione artistica e della Sand Play Therapy nelle sue varie applicazioni, con i singoli e i gruppi. È inoltre specializzato sulla tipologia junghiana e il relativo impiego in analisi. Parte del suo lavoro psicoterapeutico è dedicato alla clinica delle psicosi e dei disturbi borderline. Collabora con Philo – Pratiche filosofiche di Milano. Tra le sue pubblicazioni: con D. Ribola, *Psicodinamiche della creazione artistica: Giacometti, una distanza incolmabile* (Persiani, Bologna, 2013); *Tipologia e cinema* (Persiani, Bologna, 2015); «A partire da Jung», in *Qual è il tuo mito? Mappe per il mestiere di vivere* (a cura di S. Fresko e C. Mirabelli, con scritti di I. Carlot, M. Diana, R. Màdera, M. Montanari, I. Paterlini e delle due curatrici), Mimesis, Milano, 2016.

Email: ivanpaterlini3@gmail.com

Clementina Pavoni. È membro ordinario con funzioni didattiche dell'AIPA (Associazione Italiana di Psicologia Analitica), della IAAP (International Association for Analytical Psychology), e del LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini). È socia di Philo (Scuola superiore di pratiche filosofiche).

Con Silvia Lagorio ha pubblicato *Il cocomero rubato*, Il Saggiatore, Milano 2001. Ha fatto parte della redazione di Studi Junghiani e fa parte della redazione della Rivista di Psicologia Analitica. Per queste riviste ha scritto articoli e recensioni di libri e film.

Della Rivista di Psicologia Analitica ha curato il numero *Vite che non sono la mia. Realtà letteraria e relazione analitica*. Ha pubblicato «L'analista... sogna» in *Il silenzio delle parole*, Vivarium, Milano 2015. E «La violenza e l'anima» in Elena Caramazza *Silenzio a Praga*, Moretti & Vitali, Bergamo 2017. Vive e lavora come psicologa analista a Milano.

Francesca Pizzuti. Vive a Roma dove si è laureata in Filosofia e Studi teorico critici (Università La Sapienza). Redat-

trice in campo editoriale, si interessa di letteratura, filosofia e psicoanalisi. Attualmente si sta formando come analista biografica a orientamento filosofico (SABOF) presso la Scuola Superiore di Pratiche Filosofiche di Milano. Tra le pubblicazioni:

F. Pizzuti, «La ‘presenza’ delle idee negli enti sensibili, una concezione materialista della μέθεξις?» in *Atti del convegno internazionale “O Parménides de Platao”*, organizzato dalla sezione mediterranea della IPS (International Plato Society), presso l’Università di Coimbra, 14-16 giugno 2012.

F. Pizzuti, *Cosa è un’idea? L’intelligibile nell’ultimo Platone*, Lithos edizioni, Roma, 2015.

Roma, via Cesio Basso n. 5, 00136.

francescapizzuti@hotmail.it

Lella Ravasi Bellocchio. Analista junghiana, membro A.R.P.A. e I.A.A.P. Autrice di numerosi testi clinici, tra cui *Nonostante tutto. Il dolore innocente* (Moretti & Vitali, 2017) e *Di madre in figlia*, uscito nella nuova edizione (Cortina, 2010); sempre per l’editore Cortina: *La lunga attesa dell’angelo. Le donne e il dolore* (1992), *Come il destino* (1994), *Sogni senza sbarre* (1999); e di testi di narrativa clinica *Gli occhi d’oro* (2004) e *L’inconscio creatore*, sul cinema (Moretti&Vitali, 2009). Membro della Rivista di Psicologia Analitica. Svolge prevalentemente attività clinica. Vive e lavora a Milano.

Stefania Salvadori. Nata a Firenze, vive e lavora a Roma, psicoanalista e artista. Membro della Società di Psicoanalisi Italiana (S.P.I.) e dell’International Psychoanalytical Association (I.P.A.).

Formazione per usare il “Gioco della sabbia” nell’analisi degli adulti con Paolo Aite, didatta dell’Associazione Italiana di Psicologia Analitica (A.I.P.A.) e del Laboratorio Analitico per le Immagini (L.A.I.). Diploma alla Sommerakademie für bildende Kunst di Salisburgo con l’artista russa Irina Nakhova, e con l’artista israeliana Rivka Rinn. Ha frequentato la Heatherley School of Fine Art di Londra per l’acquarello. Ha lavorato con l’artista olandese Liezbeth Henkemans per esercitare la parte destra del cervello secondo il metodo di Betty Edwards nel disegno, pittura, collage. Pratica di

meditazione con Paolo Ricci e di respirazione bioenergetica con Flaminio Brunelli. La sua ricerca è centrata in particolare sullo studio della figura femminile in movimento e sul processo creativo. Ha pubblicato articoli per varie riviste sulla consultazione psicoanalitica, sul processo creativo, sulla figura dell'artista, sull'arte contemporanea.

Anna Maria Sassone. È membro IAAP e membro AIPA con funzione didattica. È stata Presidente dell'Aipa ed ha fondato in collaborazione con alcuni colleghi lo Spazio di Consultazione Analitica.

I suoi studi teorico-clinici in campo analitico sono stati oggetto di numerosi articoli e di interventi in Congressi e Seminari italiani e internazionali. È membro del gruppo psiche e politica e si interessa tra l'altro della relazione tra individualità e collettività, fenomeni di massa e politiche della psiche. Lavora privatamente a Roma.

Iolanda Stocchi. Nata a Venezia nel 1961. Psicologa e Psicoterapeuta junghiana, vive e lavora a Milano. Laureata in Filosofia e Psicologia. Diplomata L.I.S.T.A. Master in S.P.T. È socia dell' AISPT e dell' ISST. Socia PHILO. Già consigliere dell'Ordine degli Psicologi della Lombardia. Ha collaborato con il S.I.M.E.E, con Comunità di recupero delle dipendenze e con la Sezione femminile del carcere di San Vittore di Milano. Ha svolto attività di docenza presso l'Università degli Studi di Torino collaborando con la cattedra di Psicologia Dinamica del professor G. Quaglino, e svolge attività seminariali e di docenza presso scuole di psicoterapia e associazioni. La sua pratica è ora prevalentemente clinica e privata. Lavora con adulti e bambini. Ha pubblicato il volume *Il Silenzio delle Sirene. Figurazioni della psiche femminile*, Editore Vivarium, 2005 e il volume *Il Gioco della Sabbia nella terapia con i bambini. La Pazienza dello Sguardo*, Editore Vivarium, 2018. Ha scritto diversi saggi e articoli, tra cui «Il canto delle sirene e il grido di Melusina: eros e conoscenza» con Silvia Vegetti Finzi, nel volume *Arazzi Fiabeschi. Il mondo delle fiabe nell'età della globalizzazione*, Edizioni Nicomp, 2011 e «Il caso Battista: dalla parola all'immagine» con C. Pavoni in *Gioco è realtà*, RPA 92/2015, n. 40. Ha collaborato a progetti culturali, tra cui: la rassegna «Lucegu-

gliavoce, Dialoghi sull'amore», Duomo di Milano, 2007; la conversazione video di Marco Manzoni "Franco Loi, il canto della vita", Editore Garzanti, 2010. Nell'ambito della ricerca clinica le sue principali aree di interesse sono: relazione maschile e femminile, individuazione femminile, nascita della coscienza e relazione con l'inconscio, relazione corpo e psiche, immagini mentali e visual studies, età evolutiva, psico-mitologia, archeofolklore.



rivista di psicologia analitica nuova serie 2018

Casa Editrice Astrolabio - Ubaldini Editore, Roma

Direzione e Sede legale

Via dei Giordani, 18 – 00199 Roma

Redazione

Via del Molinello 68 – 86039 Termoli (CB)

e- mail redazione@rivistapsicologianalitica.it

Sito internet e Archivio informatico:

www.rivistapsicologianalitica.it

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 con carta di credito via internet: <http://www.rivistapsicologianalitica.it/>

Pagamento anticipato con versamento su c/c al momento dell'ordine o del rinnovo, sul:

Casa Editrice Astrolabio Ubaldini Editore srl

IBAN: IT 39 W 02008 05120 000401106415 - BIC/SWIFT : UNCRITM1723

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 2018 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 €25,00

I numeri arretrati pubblicati dal 1970 e quelli della Nuova Serie (dal n. 53 del 1996) possono essere richiesti attraverso il sito <http://www.rivistapsicologianalitica.it/>



C'è nello scrivere un trattenere le parole, come nel parlare c'è un lasciarle libere. Scrivendo si trattengono le parole, le si fanno proprie, soggette a ritmo, contrassegnate dal dominio umano di chi in tal modo le maneggia.

Salvare le parole dalla loro momentaneità, dalla loro esistenza transitoria, e condurle nella nostra riconciliazione fino alla durevolezza, è il compito di chi scrive. Quello che si pubblica serve a qualcosa, perché qualcuno, uno o molti, appena lo conosce, viva tenendolo presente, viva in modo diverso dopo averlo conosciuto; serve a liberare qualcuno dalla prigione della menzogna, o dalle nebbie del tedio che è la menzogna vitale.

Maria Zambrano, *Per abitare l'esilio*

€ 20,00

EAN 978-88-340-1758-6



9 788834 017586