

LA LETTERA RUBATA

Cari amici, mentre tentavo, senza riuscirvi, di mettere insieme un articolo su qualche argomento che potesse interessare il benevolo lettore, spesso inutilmente speranzoso di trarre vantaggio dall'altrui esperienza, ho dovuto accorgermi che in realtà non ne avevo nessuna voglia. Sarà stato un inaridimento della vena espositiva, o una sfiducia sempre più radicale nella possibilità di rendere trasmissibile e in qualche modo utilizzabile ciò che si consuma in parole, silenzi e gesti collocati irregolarmente in un tempo che li contiene e li amalgama dimenticando di restituirceli come un'opera compiuta, e anzi, quanto più si procede, sfumandone i contorni sino a ridurli a misteriose cifre e segnali di qualcosa che sempre meno ci appartiene; sarà questo o altro ancora, e forse salutare stanchezza e desiderio di non più combattere la morte, contro cui la scrittura tenacemente si leva (ma, come vedete, ancora sto scrivendo, non ho perso il vizio), e magari persino rispetto per i pazienti, che allegramente vampirizziamo nei nostri libri e articoli... Fatto sta che mi sono trovato davanti al problema pratico di aver promesso un contributo alla rivista, e ora di non poter più rispettare l'impegno, e tuttavia di sentire che non mi era sufficiente scusarmi, che ero, che sono, inquieto, scontento e che insomma il silenzio non mi bastava. "Mio nobile amico - sento già l'ironica vocina - ma cosa stai combinando? Per non scrivere un onesto articolo di casistica, ecco che ti impantani dentro un genere certo non ignoto alla letteratura psicoanalitica, quello del diario della giovinetta ineffabile, con i suoi trasalimenti del cuore e l'incontinente effusione dei sentimenti. Alla tua età! E' l'animuccia blandula che ti sta facendo uno scherzo?". "Ma -mi permetto di rispondere- servono gli esorcismi, o piuttosto il cattivo gusto non è talvolta un tentativo, anche deprecabile, di aprire una porta chiusa?".

Il dialogo, come tutti i dialoghi di qualche impegno, non avrà conclusione, e perciò qui lo interrompo. Ma meglio si intenderà la sua funzione di allarmato segnale quando avrò detto che, contemporaneamente, il mio occhio vagante si è soffermato sul titolo della rivista. La pratica analitica. La pratica analitica! Ed io già stavo pensando: anziché parlare ancora una volta di pazienti e di teorie, perché non tentare di dire qualcosa sulla pratica analitica? Cioè, su cosa penso io della nostra professione. Il che significa anche: su cosa penso di me come analista. Quanto meno, avrò il piacere di parlare di me, di mettermi al centro dell'attenzione, giacché l'analista (pudicamente sto generalizzando) è pur sempre un attore, non di rado un guitto, che trae piacere dalle sue capacità trasformistiche, dal suo camaleontismo, che lo porta ad essere ammirato e amato (anche odiato, ma è lo stesso): il piacere di vivere negli occhi degli altri sino, a volte, a dimenticarsi di sé è certo uno dei motivi che ci spingono a scegliere questa professione.

Non certo il motivo più esibito, giacché la "persona" dell'analista si ribella a una sollecitazione di questo tipo. Rinforzata dalla illusoria speranza del paziente, la figura dell'analista tende a presentarsi come quella di sacerdote dell'inconscio, ministro di un rito attraverso il quale la divinità si fa presente. Come nella dottrina cattolica, egli amministra i sacramenti e, senza di lui, la grazia non viene conferita. Dovrebbe però far riflettere il fatto che, per la stessa dottrina, nel sacramento del matrimonio ministri sono gli sposi stessi: il re e la regina si sposano da soli e il sacerdote, l'analista, assiste soltanto, fa da notaio.

Ma sto divagando. Dicevo dunque che all'analista sembra ovvio trovarsi al centro dell'attenzione: egli ha un carisma, altrimenti perché la gente si rivolgerebbe a lui? E così, finisce per convincersene. Quante analisi interminabili sono imputabili a questa complicità "religiosa" di analista e paziente. Quando cominci a vedere l'"ombra" del tuo analista, si dice, lì comincia la tua salvezza. Ma figuriamoci se l'analista è disposto a mostrare la propria ombra; oppure egli la esibisce così spudoratamente da trasformarla in valore, nel segno di una superiorità che nell'eccesso trova la sua giustificazione. (La cosa più penosa è quando mostra l'ombra addomesticata, che serve solo a fargli fare bella figura). E tuttavia, il discorso non è così semplice, e forse non può essere ridotto a un problema di narcisismo non sufficientemente esorcizzato. Perché, alla fine, chi ce lo farebbe fare di scegliere una professione così morbosa se non ne traessimo una qualche personalissima soddisfazione? E la ferita di Chirone allora, di cui tanto andiamo parlando, è una ferita retorica o una vera piaga sanguinante? Se è una vera ferita, il sangue che ne esce, questo sperpero di energia

a volte può anche soffocare il paziente. D'altra parte, senza ferite è più divertente fare un altro mestiere. Cosicché sono obbligato a concludere che la particolare malattia dell'analista, il suo protagonismo (e non importa se si esibisce in lunghi silenzi) è l'ostacolo sul cammino del paziente e insieme la molla, l'impulso perché egli si impegni in quella prolungata, e spesso noiosa, assistenza al parto in cui consiste l'analisi. La paradossalità della situazione rende ragione delle complicazioni in cui ogni analisi si dibatte. Il paziente dice: "Occupati delle mie ferite". E l'analista, mentre se ne occupa, non perde certo di vista le proprie. Il caso peggiore è quando ingenuamente, spudoratamente, crede di dimenticarsene. Il caso migliore quando, essendo gratificato dal paziente, trasforma questa gratificazione in gratitudine e riesce così a lavorare contro se stesso, favorendo il distacco del paziente. Insomma, la riuscita dell'analisi non è (soltanto) un problema di competenza ma un problema di piacere. Analista e paziente si contendono il piacere in una lotta furbesca, senza esclusione di colpi. E se il paziente vince, come sempre spera il giudice di gara che è in noi, all'analista tocca un bel premio di consolazione. Pare anche a lui di aver vinto, giacché è lui che ha guarito il suo antagonista. Non lo ammetterà facilmente, questo è certo, censurerà la sua soddisfazione considerandola illusoria: "E' il Sé che l'ha guarito", dirà, e sicuramente dirà il vero, ma guai a crederci sino in fondo. E intanto, con la soddisfazione del dovere compiuto, andrà golosamente redigendo il suo resoconto, il "caso clinico" per La pratica analitica.

Ma torniamo all'analista-attore. Mi viene in mente che ne esistono due possibili tipologie. Comincio con quella che chiamerò la "sindrome di Diderot". Nel Paradosso sull'attore Denis Diderot prescrive che l'attore abbia discernimento, capacità di osservazione fredda e serena, perspicacia e nessuna sensibilità. Tutto deve essere calcolato, combinato, studiato, ordinato nella sua testa. Egli deve ascoltarsi, vedersi, giudicarsi, e giudicare l'impressione che susciterà. Non è il suo cuore, è la sua testa che fa tutto. Prima di dire: "Zaira, voi piangete!" (cito Diderot), l'attore ha ascoltato se stesso a lungo; anzi, egli ascolta nel momento stesso in cui vi commuove, e tutto il suo talento consiste non nel sentire, come voi supponete, ma nel rendere i segni esteriori del sentimento con tanta scrupolosità, che voi ne restiate ingannato... Le lacrime dell'attore scendono dal suo cervello. Un grande attore non ha un accordo suo proprio, ma prende l'accordo e il tono che convengono alla parte, e sa adattarsi a tutte. Il vero talento consiste nel conoscere a fondo le manifestazioni esteriori di quest'anima presa a prestito. E per concludere con due massime particolarmente pungenti: "La sensibilità è il contrassegno della bontà dell'animo e della mediocrità del talento". E ancora: "A teatro non si va per vedere delle lacrime ma per ascoltare dei discorsi che ne strappino".

Ho l'impressione che generalmente gli analisti non amino questa descrizione del loro lavoro. Vi si oppone l'idea, a loro molto cara, che sia il sentimento il motore di ogni trasformazione, e che qui il sentimento manchi. In realtà, si potrebbe obiettare, qui il sentimento non manca affatto, solo che non è volto direttamente all'esterno ma piuttosto tutto concentrato sul proprio lavoro.

Da questo punto di vista, il modello di Diderot tocca una sorta di ascetismo. Di fatto, credo che le prescrizioni dell'autore francese siano utilizzate più spesso di quanto si pensi, ma in forma degradata. Esse assicurano una sorta di onnipotenza ("posso incarnare tutte le parti"), che però vuole essere praticata a buon mercato. L'analista demiurgo, quello che guarda dall'alto, l'analista "intelligente" che sa trovare la risposta giusta per ogni situazione, infine l'analista libresco, quello di routine, il mestierante di talento, l'istrione sicuro di sé sono tutte (pallide) ombre dell'attore di Diderot. Il quale, se fosse preso sul serio, insegnerebbe che l'onnipotenza si dissolve nell'umiltà e nel realismo più radicale. L'attore di Diderot è al servizio del personaggio (e del pubblico) e lo incarna con estrema dedizione professionale, ma sa anche astenersi dalla presunzione di voler essere ciò che incarna, giacché l'essere appartiene agli dèi. Tenendosi sempre un po' al di qua del personaggio, egli si mette al suo servizio con la devozione dell'artigiano scrupoloso. Qui il massimo del controllo coincide con una concezione sacrificale dell'analisi.

L'analista, per così dire, si svuota di sé ma al tempo stesso non si concede di essere invasato, cioè insieme illuminato e accecato. Questo, se mai accadrà, appartiene all'ordine del miracolo, e non può essere cercato; anzi, va contrastato sino al momento in cui non ci si debba dichiarare vinti.

Possiamo immaginare che questa disposizione sia sotto il segno di Atena, figlia di Metis, il cui nome, secondo Kerényi, si riferisce a un contenitore, a un vaso, una tazza, una coppa, una pentola: colei che ha donato all'umanità la briglia, il giogo e la forza della mente(1). E certo Atena non ignora la potenza dell'irrazionale, giacché porta sul petto l'immagine della Gorgone, così come l'analista di Diderot sa che deve scrupolosamente evocare la passione. Ma, come dicevo, è più facile imitare questa sublime imitazione che veramente pagare il prezzo che essa richiede. Da cui l'analista professionale esibito in fotocopie sempre diverse e sempre, inevitabilmente, uguali. Detto fra noi, è un bel modo di guadagnarsi l'ora alle spalle dell'ammirato paziente, e mi permetto di credere che a nessuno di noi sia sconosciuta questa forma di gratificante risparmio. Del resto, in base al codice professionale, legittimo e, per vie che ci sfuggono, anche utile (è il Sé che guarisce, lo abbiamo detto, e l'analista -sia detto fra parentesi- è nel caso migliore un parassita del Sé). Naturalmente si può rifiutare in blocco questo discorso, e allora si cade a pie' pari nella "sindrome di Stanislavskij". Il quale -come è ampiamente documentato nel suo libro Il lavoro dell'attore- si rivolge ai suoi allievi con tutt'altro linguaggio. Naturalmente, il clima culturale era completamente diverso, e inoltre siamo in Russia e non in Francia. Stanislavskij, almeno apparentemente, chiede molto di più. Chiede che l'attore sia il personaggio, e così diventi un altro se stesso. "Il mio scopo è aiutarvi a creare un uomo vivo da voi stessi. Il materiale per crearlo dovete prenderlo da voi stessi, dalle vostre memorie emotive, dalle esperienze da voi vissute nella realtà, dai vostri desideri e impulsi, da elementi interni analoghi alle emozioni, ai desideri e ai vari elementi del personaggio che impersonate", Apparire, mostrare, non basta: occorre essere. E perciò l'attore deve ricostruire il "sottotesto", ritrovare al di là delle parole il vissuto. A tal fine, egli dovrà ricostruire la vita del personaggio, riempire i vuoti lasciati nel testo dall'autore, innestare sulla linea biografica del personaggio sue esperienze personali analoghe che renderanno vissuta quella biografia.

Di solito questo piace moltissimo all'analista, perché ha a che fare con la verità. Vissuto e verità vanno insieme. Sentimento e intuizione si danno la mano. La grandiosità che nell'analista alla Diderot si travestiva di competenza, qui si traveste di "autenticità". Immedesimarsi nell'altro, immedesimarsi nella propria parte, essere senza residui: che cosa? Noto in ciò che vado scrivendo una sorta di risentimento che mi rattrista. E tuttavia so che il "che cosa" da qualche parte c'è, che a tutti noi accade, attraverso l'empatia e l'intuizione partecipante e la resa alla voce dell'inconscio di svolgere, senza volerlo, senza saperlo, una funzione autenticamente sciamanica.

Ma anche vedo una presuntuosa onnipotenza, un compiacimento oracolare, una assenza di autocritica, e quell'ambiguo piacere di sentirsi buoni (e lo siamo anche: buoni e insipienti), e ancora il gusto del tormento interiore e della ruminazione che sono la droga dell'analista, il suo vizio professionale. Voglio dire che non si può essere Alëša Karamazov a ore, o forse sì, ma è assolutamente proibito teorizzarlo. Il mio rancore è anzitutto rancore verso me stesso, e si nutre di una nostalgia impossibile, di una insopportazione di quegli errori, di quelle approssimazioni, di quei trucchi, di quelle esaltazioni, che poi pratico con facilità e soddisfazione. E così faccio torto a voi e a me. Per amor di giustizia devo aggiungere che, finito lo spettacolo, quando si accendono le luci, un altro vedrà e non noi, giacché la scena non si vede da sola. Mi lascio dunque un margine di speranza.

Detto per inciso, lo stile Stanislavskij dovrebbe avvertire gli analisti "seri" che non è possibile trattare ogni genere di pazienti, giacché si deve immaginare che l'empatia e l'analogia delle esperienze abbiano un limite. In fondo, ognuno di noi è, o si crede, uno specialista e, nell'ottica Stanislavskij, non può fare a suo piacimento Amleto e Falstaff. Esiste, si sa, l'analista padre, l'analista madre, l'analista puer, quello che traffica con l'Ombra e quello che si lascia incantare dalla Persona. E qui si aprirebbe un capitolo sulle forzature cui queste figure possono indurre quando vengono vissute nel rapporto terapeutico. Non intendo approfondirlo in questa mia lettera, che sempre più mi sembra un trenino sovraccarico che procede a scossoni. Ma farò ugualmente qualche accenno.

Prendiamo l'analista dominato -come si dice- dall'archetipo materno, che empatizza volenterosamente con i bisogni corrispondenti dei suoi pazienti. Si può pensare che il suo scopo più o meno consapevole sarà quello di liberare il paziente da limiti, sofferenze, conflitti. Vorrà essere una "buona" madre e quindi spesso si sentirà portato a dare consigli

e a lavorare sugli elementi esterni della situazione esistenziale del paziente, allo scopo di migliorarli. Naturalmente, sarà anche seduttivo, cercando di stringere il paziente in un abbraccio divorante. Il suo messaggio è più o meno di questo tipo: "Vedi come stiamo bene insieme, siamo una cosa sola, senza di me non puoi fare quasi nulla; tra noi il male non esiste, esiste solo fuori di noi; hai avuto una madre cattiva ma io ti ho salvato". Un terapeuta così ha difficoltà a lasciare l'altro solo nella sofferenza; non può accettare che l'altro soffra nella separazione, perché egli stesso ha bisogno di proiettare sul paziente una madre buona. Anche il terapeuta cioè non regge la separazione e quindi non riesce ad abbandonare il paziente a se stesso e alla sua solitudine. Temerà ansiosamente che l'altro non ce la faccia, perché egli stesso teme di non farcela.

Per l'analista "paterno" si può fare il discorso inverso. Egli tenderà a mettere il paziente alla prova, lo lascerà nella sospensione e nell'angoscia, solo con se stesso e con il suo conflitto, sopportando egli stesso la delusione e l'aggressività dell'altro. Ma anche, sentendosi come un eroico portatore di verità, rischierà di allontanarsi dal nucleo di sofferenza del paziente, che viene svalutato. Attraverso questo inconsapevole dommatismo, il terapeuta si sottrae alla sua stessa sofferenza, la quale può essere conservata solo da una condizione di incertezza e di perplessità. Un'adesione ingenua al modello paterno può indurre l'analista a proporre una sorta di ideale dell'Io, a porsi come guida e maestro e così a invadere lo spazio dell'altro disconoscendo i valori racchiusi nell'oscurità della materia e gli aspetti positivi della regressione. E tutto questo in buona fede, da grande attore sincero, perfettamente immedesimato nella parte.

Vi sarete già chiesti, e io ora mi chiedo, perché dò per scontato che l'analista sia un attore. Devo anzitutto confessare che a me piace il teatro, e questo mi sembra già un buon argomento, giacché è abbastanza inevitabile che ciascuno di noi lavori con i quadri di riferimento che possiede e usando le metafore che gli sono più congeniali.

Potrei appoggiarmi a Nietzsche e alla sua concezione radicalmente metaforica della verità: "... solo se l'uomo si dimentica di sé come soggetto ed anzi come soggetto che crea artisticamente, egli può vivere con tranquillità, con sicurezza e con coerenza"(2). Di conseguenza, anche l'immagine dello stoico che, "se un temporale si abbatte su di lui, si avvolge nel suo mantello e lentamente si incammina sotto di esso", non è meno teatrale di qualsiasi altra più drammaticamente ostentata. Quello che mi interessa soprattutto sottolineare è però il nesso tra attore e retore. Quest'ultima parola, come per un riflesso condizionato, farà arricciare il naso a molti giacché, quando si parla di retorica, per lo più si pensa a un argomentare vano e capzioso quando non a una superflua ornamentazione, a un nulla che prolifera e si nutre di se stesso. Ma la retorica, nel suo significato più vero, è l'arte della persuasione, è l'argomentare attento e accurato in favore di una tesi probabile (non certa!), che ha come scopo di indurre l'ascoltatore ad assumere un nuovo atteggiamento che lo orienti nell'azione.

Essa rappresenta dunque la forma in cui la discussione si articola e favorisce l'elaborazione e la messa alla prova delle proprie opinioni e posizioni. L'analista, come chiunque altro, usa "artifici" retorici ma, in nome di un'immagine idealizzata della sua professione, non è facilmente disposto ad ammetterlo. Eppure, basterebbe aprire a caso il Trattato dell'argomentazione di Perelman e Olbrechts-Tyteca(3) per convincersi di come l'agire analitico utilizzi continuamente gli strumenti retorici. Così, ad esempio, l'analista che voglia favorire nel paziente un maggior adattamento alle regole socialmente condivise userà l'argomento della quantità, secondo il quale una cosa vale più di un'altra per ragioni quantitative: da ciò la preferenza accordata al probabile, al noto, all'abituale rispetto all'improbabile e all'eccezionale, con un successivo spontaneo passaggio dal normale in senso statistico al normativo. Per contro, le esigenze individuative si appoggeranno sull'argomento della qualità, secondo cui l'unico, inteso come realtà originale e rara, che si realizza con difficoltà ed ha un'esistenza precaria, ha un valore incomparabilmente superiore a quanto è fungibile e comune.

Per il riconoscimento della potenza dell'archetipo si farà ricorso all'argomento dell'ordine (superiorità dell'anteriore sul posteriore) che, associato a quello della quantità, porterà a considerarlo come qualcosa di più durevole, di più stabile, di più generale; associato invece all'argomento della qualità, ne porrà in risalto il carattere di principio originario, di modello, di realtà di ordine superiore. Si potrebbe continuare indefinitamente a mostrare l'articolarsi

in formule retoriche del discorso analitico. L'uso della retorica fa parte del rito analitico e chi volesse rinunciarvi si condannerebbe inevitabilmente all'afasia. Del resto, l'inconscio stesso parla (persuade) attraverso figure retoriche: basti pensare ai sogni, così gremiti di metafore, ellissi, metonimie, sineddoci e via discorrendo.

Attore e retore, professioni dubbie. Si coniugano nel tentativo di animare una storia - un pensiero, una emozione - che altrimenti resterebbe buia, consegnata al trasalimento del sintomo. Jung ha scritto in Simboli della trasformazione che il teatro è il luogo per l'elaborazione pubblica dei complessi. Si recita a soggetto, naturalmente, e quindi anche a braccio, malgrado le ambizioni alla Diderot e alla Stanislavskij.

La pretesa è di ritornare dalla malattia ("gli dèi sono diventati malattie") alla tragedia (e alla commedia), cioè di ripercorrere a ritroso la strada cui ci hanno abituati secoli di civilizzazione. Più esattamente, la pretesa (la speranza) dell'analista è di fungere da mediatore tra l'Io e l'inconscio -di favorire dunque o addirittura di incarnare la funzione simbolica- mettendo a disposizione di quest'ultimo le nostre qualità di attore e le nostre arti (armi) retoriche. Pretesa anche risibile, che anzi va continuamente ridicolizzata, non fosse che per l'enorme perdita di informazione che si verifica in tutti questi passaggi. Nell'oscurità, un tizio sfiora un oggetto dalla forma improbabile che gli sfugge continuamente di mano e dovrebbe descriverlo a un Caio il quale sta ascoltando una radiolina a cuffia accesa a tutto volume.

Si sostiene spesso che l'analisi è un rito. Lo credo bene, giacché è una innumerevole ripetizione. Questo la accomuna alla farsa, se è vero che uno dei meccanismi del comico consiste nella ripetizione dell'errore, del gesto inadeguato, che toglie spessore psicologico e rende il soggetto (la vittima) simile a una marionetta disarticolata. Mi accade talvolta di indulgere alla fantasia paranoide secondo cui il deus otiosus che ci governa, annoiandosi, organizza le nostre nevrosi e la loro cura, l'analisi, come una farsaccia per divertirsi. Applicando la tipologia del clown, egli si riserva la parte del Bianco e a noi graziosamente riserva quella dell'Augusto. Ci resta la soddisfazione di partecipare a un gioco divino. Del resto, che cosa si può fare di diverso e di meglio? Inoltre, sia detto fra parentesi, cogliere la farsa che sta dietro ogni tragedia certe volte allarga il cuore. Ma intanto alla tragedia bisogna arrivarci. Perché solo se ci si arriva si può sperare che il rito farsesco impercettibilmente evolva verso qualcosa che lo renda superfluo.

Nel suo bel lavoro su Aiace, Starobinski contrappone la forza di Aiace all'astuzia, all'intelligenza, alla capacità di persuasione di Ulisse (4). Aiace è ingenuo, non conosce i limiti umani; conta solo sulla sua intrepidezza e la sua audacia lo porta a disconoscere la potenza divina, a rinunciare all'aiuto che Atena gli offre. E così si condanna al suicidio. Egli è per me una metafora incarnata dell'Io eroico, che nei nostri malati e in noi stessi celebra la sua ascesa e la sua caduta. Vorrei mettere l'analisi sotto la protezione dell'astuto Ulisse. Ma Ulisse può aiutare Aiace soltanto mostrandogli i propri limiti, la propria impotenza e inducendolo a porsi delle domande. Qui è la funzione dell'attore e del retore. E non importa che le domande non abbiano risposta o che la risposta sia gelosamente conservata dal dio. A quel punto Aiace si suiciderà, come accade nella tragedia di Sofocle, o imparerà che egli soffre non perché è malato ma perché il mondo è incerto ed è soggetto al mutamento. E allora entrerà nel gioco retorico, che non dimostra mai niente (secondo il significato che alla dimostrazione viene attribuito dalla scienza) ma che riempie la vita.

Ciò che rende difficile questa trasformazione è, tra le altre cose, una contraddizione interna alla psicoanalisi. La psicoanalisi è, per tradizione, giustificazionista. Ricerca le cause, nell'intento di rompere il nesso tra l'atto e la responsabilità dell'agente. Nella drammaturgia antica invece, osserva sempre Starobinski, l'eroe non può esimersi dal pagare per gli atti compiuti, "anche quando è stato il giocattolo di una forza superiore". Riappropriarsi di questa condizione, accettare questo nodo paradossale in cui il destino si fa conoscenza e la conoscenza permette di affrontarlo, di guardarlo negli occhi con e senza la speranza di mutarlo: questo relativizza la psicoanalisi come scienza e ridà valore alla nostra precarietà. Ho sempre amato visceratamente le metafore: esse sono il modo attraverso cui noi riconosciamo il nostro essere cangianti; tengono insieme il mondo, collegando tra loro le innumerevoli figure che lo abitano; sono lo specchio dei nostri dolori altrimenti indicibili. Quando noi e i nostri pazienti accendiamo nei nostri studi questa effimera luminaria, da poveri attori e retori quali siamo, ci siamo concessi un'ora (o anche solo un minuto) di non

ignobile divertimento. In quello che ho scritto riconoscerete una sorta di continua oscillazione tra scetticismo e speranza. E' proprio così, e non sarò io a risolvere questa contraddizione. Ho fatto leggere queste pagine a due persone. Una mi ha detto che non le piacevano perché erano scritte da un prestigiatore; l'altra invece che le piacevano, perché erano scritte da un funambolo. Il prestigiatore gioca con l'inganno e l'illusione; il funambolo ama l'equilibrio rischioso. Curiosamente, entrambi appartengono al mondo del circo (o dell'avanspettacolo). Come vedete, si finisce sempre con delle metafore, nelle quali equivocamente si scompongono le nostre intenzioni; anzi, la nostra stessa esistenza. Bene. "Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine". Spero di non avervi annoiati e vi saluto caramente.

Augusto Romano

Publicato in: La pratica analitica N°4, 1988

Note:

Su questo punto si veda J. Hillman *Ananke e Athena* (1974), in J. Hillman, tr. It. La vana fuga degli dei, Adelphi, Milano 1991, pag.89 e sgg.

F. Nietzsche *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873) in F. Nietzsche, *Verità e menzogna e altri scritti giovanili*, tr. It. Newton compton editori, Roma 1988, p. 123 e sgg. -Devo l'idea di questo riferimento a un seminario del prof. Fulvio Salza, dell'Università di Torino, su *Il problema della maschera dal punto di vista filosofico*. C. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione* (1958), tr. It. Einaudi, Torino 1966.

J. Starobinski, *La spada di Aiace*, in J. Starobinski, *Tre furori* (1974), tr. It. Garzanti, Milano 1991, p. 11 e sgg.

Publicato in: *La pratica analitica*, Moretti & Vitali, Bergamo, novembre 1991, numero 4