

LIMITI DELLA COMPRESIONE

"Cosa sappiamo mai, cosa sappiamo di ciò che accade negli altri! Come possiamo mai giudicare! Tu e io viviamo una accanto all'altro. Cosa sappiamo di noi?

Cosa possiamo fare per noi? Gli uomini stanno uno accanto all'altro come pacchi in un carro merci.

Ciascuno ben confezionato e sigillato con un indirizzo. Nessuno sa cosa c'è dentro l'altro.

Viaggiamo assieme per un tratto, questo è tutto quel che sappiamo.

...

Sì, Lene, preparami un grog molto forte e molto dolce. Questa almeno è una cosa che uno può ancora fare per l'altro!"

(da Eduard von Keyserling, *Il castello di Dumala*)

1.

Durante la scorsa estate ho fatto con degli amici un viaggio in macchina nei Paesi baltici. Mentre si andava si chiacchierava, e a un certo momento qualcuno si è rammaricato di non conoscere la lingua (nel caso, il lituano) e quindi di non poter entrare in contatto diretto con la popolazione. Gli sarebbe piaciuto conoscere "dal vivo" il tenore di vita, le consuetudini locali, gli atteggiamenti prevalenti, e così via. Il discorso sarebbe scivolato via nel rammarico generale se io non fossi intervenuto dicendo che conoscere la lingua era l'ultima cosa che mi sarei augurato e che, contrariamente all'opinione degli altri, per me il viaggio è generalmente un'occasione privilegiata di non conoscenza: uno spaesamento ma anche un incantamento; un furto e insieme un vivere festivo, assolutamente gratuito. In definitiva, un luogo dell'Anima, fatto di impressioni equivoche e fuggitive, e dunque anche un luogo della morte, un commiato che continuamente si rinnova. Praticiamo abitualmente, anche senza volerlo, lo sguardo psicologico e sociologico, ci guardiamo sempre attorno per capire, per "farci un'idea". Per continuare a farlo anche in viaggio avrebbero dovuto pagarmi davvero molto.

I miei amici mi dettero dell'individualista e del narcisista, volendo giustamente significare la mia incapacità di relazionarmi in modo continuativo con il mondo esterno. Una in particolare, un'analista sensibile all'approccio relazionale, si scandalizzò alquanto. Io a mia volta replicai che Jung ci ha insegnato a non assolutizzare alcuna posizione, e che perciò dovremmo considerare la relazionalità soltanto come un polo, cui un altro legittimamente si contrappone. Quest'altro polo può, in prima approssimazione, richiamare il sentimento della solitudine ma, per quello che ora dirò, mi piacerebbe chiamarlo il luogo dell'abisso. I miei amici mi vogliono bene, e così si passò volentieri, e affabilmente, ad altri argomenti.

Tuttavia, io sapevo di non essere riuscito a spiegarmi, e che questa incapacità non era episodica, non dipendeva da mie difficoltà argomentative ma era parte del problema, e in qualche modo ne dichiarava la radicale insolubilità. Ciò che segue può essere considerato un commento, una glossa alla conversazione con i miei amici. In realtà, vorrebbe essere l'espressione di quella parte di me che non vuole apprendere la lingua locale. In questa aspirazione vado inevitabilmente incontro al fallimento, perché per parlare occorre utilizzare una lingua: conoscere un lessico, una grammatica, una sintassi. Insomma, fare ciò che ora io sto facendo di fronte a voi. E dunque tradire la indicibilità di ciò che soltanto si dà come un insieme di impressioni confuse. Cosicché posso ritenere ciò che sto per dire come il commento a un testo che continuamente si sottrae alla presa.

Ve ne dò subito un esempio. Se avessi voluto spiegarmi meglio, avrei dovuto tentare di raccontare ai miei amici che cosa dentro di me sta talvolta al posto della raccolta di informazioni, pratiche e culturali (che, come tutti, anch'io di quando in quando effettuo) e dello scambio discorsivo con la gente dei luoghi che attraverso. A tal fine avrei dovuto premettere che la mia geografia è ristretta, che torno sempre negli stessi luoghi o in luoghi dello stesso tipo. E che, trovandomi lì, mi sento permeato da una congerie di sensazioni, emozioni, immagini in cui posso riconoscere, per esempio, un umido odore di muffa, facciate barocche *délabrées*, sciame di ciclisti anteguerra, il desiderio di perdermi, l'acuto piacere di non capire la lingua, e una singolare mescolanza di malinconia e di esaltazione. Le spiegazioni mi annoiano e dove ci sono guide volonterose mi distraigo quasi subito.

Non aggiungo altro, anche perché immagino che i miei gusti non siano in sé molto interessanti. Ho detto "gusti", ma vorrei richiamare la vostra attenzione sul fatto che qui non si tratta tanto di gusto ma di qualcosa che, per così dire, lo precede. I gusti si possono discutere e interpretare. Se dico: "Io amo lo stile barocco", possiamo poi intavolare un'utile discussione sulla visione del mondo che vi è sottesa. Ma cosa fare se io stesso sono stupito e insieme rapito per l'insistenza con cui l'inconcluso labirinto che si genera da una voluta di stucco, da una chiocciola impolverata che occhieggia nella penombra da una decorazione di altare prende a girare in me e con me anche se chiudo gli occhi?

Inoltre, voi vi rendete certamente conto che questa mia descrizione non corrisponde all'impressione originaria ma è un tentativo di trascrizione, mediante il quale io cerco di raccontare la mia esperienza a voi e a me stesso. E la trascrizione è altra cosa dall'evento originario, anche se - come la traduzione - cerca di salvarne qualcosa. Nel tentare di descrivere verbalmente - cioè di rendere intelligibili - le mie impressioni baltiche io rendo omaggio alla inevitabilità della comunicazione ma anche ne sperimento il limite. Il che mi fa anche pensare che la comunicazione è sì inevitabile ma non è sempre inevitabile: molte cose possiamo tenerle per noi, nella forma stessa in cui a noi si presentano, a meno di non fare della comunicazione un postulato ideologico ("dire tutto, sempre", "comunicare", "relazionarsi" appartengono all'ideologia genericamente buonista-familista che percorre la superficie della nostra vita sociale e spunta talvolta anche negli studi degli psicoterapeuti).

Tornando al punto, in questo genere di esperienza io non posso propriamente capire me stesso, e ancor meno un altro. O posso farlo mettendomi per così dire al di sopra di me stesso e pagando l'impressione di una maggiore chiarezza, e quindi di una maggiore sicurezza, con l'oggettivazione della mia esperienza attraverso la scomposizione analitica di qualcosa che si è imposto a me come un tutto. Non dico che questo non sia a volte utile e opportuno, come ogni procedimento interpretativo. Ma intanto non sempre è possibile, e anche quando lo è corre il rischio di allontanarci troppo in fretta da quel nucleo psicosomatico che ci costituisce. La luce brucia la pellicola impressionata; analogamente, noi rischiamo di venire a conoscere di noi stessi qualcosa di importante, ma proprio nel momento in cui esso svanisce.

Se invece rinuncio a capire, o giustamente ne temo il carattere prematuro, allora posso decidere di applicare il termine "comprensione" al puro e semplice restare accanto a me ^[1], rispettando ciò che nella mia esperienza non è direttamente pensabile anche se, come è stato detto efficacemente, "dà da pensare". ^[2]

2.

Mosso anche da una certa vergogna nei confronti di quella parte di me che grandemente apprezza i vantaggi dell'illuminismo, posso ora tentare di dare una cornice a questo discorso. Mi avvarrò a tal fine del modello junghiano della psiche. Come voi sapete, è stato Jung a introdurre il concetto di "complesso", riferendolo sia all'Io (il "complesso dell'Io"), sia ad altre strutture psichiche che, nel loro insieme, costituiscono la nostra personalità. Il complesso dell'Io è quello con cui noi ci identifichiamo e rappresenta per così dire l'organo

dell'adattamento. Ad esso appartengono il pensiero indirizzato, l'uso dell'astrazione, la conoscenza oggettiva, l'esame di realtà, la consapevolezza critica. E' comprensibile che la costruzione dell'Io inneschi un meccanismo di esclusione, nel senso che tutto ciò che attenta all'identità e alla coerenza dell'Io viene lasciato fuori. L'idea di Jung, che l'esperienza dell'inconscio facilmente conferma, è che la nostra individualità non si risolve nell'Io. Accanto all'Io esistono altre strutture, che possiamo immaginare come delle personalità parziali, caratterizzate ciascuna da una sua specifica tonalità affettiva, capaci di generare emozioni e rappresentazioni e di imprimere sulla realtà la loro impronta. Sono - dice Jung - "frammenti psichici", i quali devono la loro scissione a esperienze dolorose della vita individuale. Essi sono l'incarnazione particolare, nella storia di ciascun individuo, degli universali archetipici. Non a caso noi parliamo di "complesso materno" o "paterno", e così via. Spesso i complessi vivono e agiscono parallelamente all'Io - potremmo anche dire in concorrenza con l'Io - senza che l'Io ne abbia consapevolezza.

Volendo trarre ora qualche conclusione, vediamo che Jung eredita da Janet l'idea della dissociabilità della psiche, la quale viene da lui rappresentata come un vasto arcipelago disseminato di isole, la cui distanza e i cui collegamenti con l'isola che noi chiamiamo Io possono essere i più diversi. Quanto più un complesso è lontano e dissociato dall'Io, tanto più il suo modo di funzionamento sarà arcaico e indifferenziato, fatto di emozioni potenti e inarticolate così come di immagini enigmatiche in quanto poco familiari alla coscienza dell'Io. Se riusciamo a immaginare noi stessi come un'accolta spesso disordinata di soggetti che convivono dentro il medesimo involucro corporeo, dobbiamo allora anche concludere che ogni stimolo esterno va a colpire non soltanto l'Io ma anche tutti gli altri complessi, e che ciascuno di questi reagirà secondo le sue peculiarità. L'Io procederà a una decodificazione secondo le regole - logiche e sociali - cui l'educazione lo ha abituato. Gli altri complessi si produrranno invece in uno spettacolo che, in mancanza di metafore più adeguate, potrei definire di stile espressionista: comunque, fuori dalle regole, scandaloso e non di rado assai dolente. E' per questo che - tanto per dire - i paesaggi baltici possono smuovere emozioni e generare immagini di cui essi non hanno alcuna responsabilità. Senza per questo che, in parallelo, il nostro Io smetta di registrare "realisticamente" immagini, suoni eccetera, ed eventualmente di porsi sensate domande sui perché e sui percome.

Questo ci porta a dire che comprendere l'altro - ma anche noi stessi - non può significare semplicemente sintonizzarsi con l'Io dell'altro e neppure, con ovvia presunzione, riscrivere nel linguaggio dell'Io ciò che l'Io non conosce: un riportare l'ignoto al noto, che è la sostanza di ogni opera di colonizzazione. Il diverso va accolto nella sua diversità, nel suo rifiutarsi a essere detto nel linguaggio condiviso. Esso ci sfida a non muoverci, a lasciare le cose come stanno, a non capire e ad accettare al tempo stesso che l'altro sia quello che è. Anzi, quanto più ci troviamo di fronte ad espressioni di radicale estraneità rispetto all'Io - quelle che Jung chiamerebbe immagini archetipiche - tanto più diventa superflua e, alla lettera, insignificante la loro traduzione nel linguaggio discorsivo. Si tratta di esperienze irriducibili, che si autogiustificano; le sentiamo come profondamente nostre ma al tempo stesso hanno un'esistenza oggettiva che ci trascende. Cosicché, se mai volessimo entrare in relazione con loro, anziché interrogare l'altro o cercare comunque di interpretarle, dovremmo soltanto cercare di rievocare dentro di noi analogicamente esperienze della stessa natura. Senza per questo pensare di aver colmato la distanza che ci separa dall'altro. Non di rado invece possiamo constatare che le immagini archetipiche si situano lungo un tragitto che va dal punto in cui immagine ed emozione coincidono in una sorta di stenografia dell'inconoscibile a quello in cui la stessa immagine viene stretta dentro le pastoie di un commento soverchiante e rischia di diventare semplicemente un lusso per i colti.

3.

Il tema della indicibilità, che coincide con la nostalgia, e talvolta con il senso di colpa, nei confronti dell'originario, torna sovente nella storia della cultura. Situazioni molto diverse, ma

tutte di grande rilievo esistenziale, sono state descritte e ricostruite da questo particolare punto di vista. A titolo di esempio, ne ricorderò brevemente tre.

La prima riguarda la comunicazione linguistica, quale si configura nella dottrina cabbalistica. Questa riconosce nel linguaggio un elemento abissale e inesauribile, che per ciò stesso eccede il significato comunicabile. Ha scritto Gershom Scholem: che "nel linguaggio venga comunicato qualcosa che oltrepassa la sfera che rende possibili espressione e forma, qualcosa di inespresso che vibra in fondo a ogni espressione, qualcosa [...] che traspare, per così dire, attraverso le fessure del mondo espressivo, è questa la tesi di fondo che ritorna in tutte le teorie mistiche del linguaggio, ed è insieme l'esperienza da cui esse hanno tratto alimento."^[3]

Se mettiamo tra parentesi le implicazioni metafisiche della teoria, possiamo ravvisare in essa il rinvio a qualcosa che precede la messa in forma linguistica e che in questa mai può essere pienamente ospitata. Anche la paradossale unità di verità e nascondimento viene tematizzata dalla speculazione cabbalistica. La *Guida dei perplessi* di Maimonide ha come scopo di ottenere che le verità vi siano intraviste e che subito si sottraggano, "in modo che ricadiamo in una notte profonda simile a quella in cui eravamo." Potremmo qui volgere in chiave psicologica la tesi di Isacco Luria, secondo la quale la creazione del mondo è resa possibile dal "ritiro" di Dio. Luria intende dire che Dio, per garantire la possibilità del mondo, dovette rendere vacante uno spazio, dal quale egli quindi si ritrasse. Non diversamente l'Io, che ritiene di occupare tutto il mondo pensabile, deve limitarsi, ridursi, contrarsi per lasciare spazio alle emanazioni dell'inconscio. Questo *sacrificium intellectus* è la premessa per poter accedere a quel rovesciamento delle posizioni, che consiste nel rendersi conto che originariamente è stato l'inconscio a limitarsi per permettere all'Io di costituirsi.

Il rapporto tra dicibile e indicibile, e tra verità e nascondimento, è stato del resto più volte rappresentato nella cultura occidentale, in contesti e con esiti molto diversi, che vanno dalla dottrina freudiana del sogno, alle idee sulla crisi della scrittura enunciate nella *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hoffmansthal, alla angelologia rilkiana.^[4]

Dalla concezione mistica del linguaggio è facile passare alle speculazioni sul significato della musica. Riepilogando una riflessione secolare, Claude Lévi-Strauss ha scritto che "fra tutti i linguaggi, solo la musica riunisce i caratteri contraddittori di essere a un tempo intelligibile e intraducibile."^[5] Prima di Lévi-Strauss, Ernst Theodor Hoffmann aveva detto che "la musica dischiude all'uomo un regno sconosciuto; un mondo che non ha nulla in comune con il mondo sensibile esterno che lo circonda e in cui egli si lascia alle spalle tutti i sentimenti definiti da

concetti per affidarsi all'indicibile."^[6] L'origine per così dire tecnica di questa teoria sta nella asemanticità del linguaggio musicale, che non è organizzato secondo la dicotomia di significante e significato. Le strutture sonore non sono inventariabili in un vocabolario e la musica si presenta quindi come un linguaggio aconcettuale. Su questa linea, Robert Francés ha sostenuto che "il significante verbale è cosciente e lucido, l'espressivo musicale subcosciente e misterioso."^[7]

L'esperienza musicale viene dunque piegata a rappresentare il contatto con qualcosa che si rifiuta a ogni traduzione. Chi si è spinto più avanti in questa direzione è probabilmente Vladimir Jankélévitch, la cui riflessione sulla musica è tutta giocata sul rapporto tra assenza di significati referenziali e inesauribilità ermeneutica. Egli da un lato rivendica l'assoluta concretezza ed evidenza dell'esperienza musicale (scrive: "La musica non dice niente, se *dire* significa comunicare un senso"), ma al tempo stesso riconosce alla musica la capacità di ospitare una ricchezza di senso non altrimenti esperibile. "L'equivoco - conclude Jankélévitch - è il regime normale di un linguaggio che suggerisce senza mai significare."^[8]

Vorrei trarre l'ultimo esempio dall'esperienza amorosa. Mi riferisco in particolare alla fase

dell'innamoramento, che è la fase aurorale e generalmente più intensa della relazione. La fenomenologia della condizione amorosa presenta indubbiamente degli aspetti singolari. Ne enumero alcuni. Gli innamorati, quando vengono richiesti di motivare la loro scelta amorosa, molto spesso non sanno rispondere, o danno risposte generiche, poco caratterizzate. Il che solitamente non accade quando sono chiamati a spiegare scelte di altra natura. Inoltre, le descrizioni della persona amata appaiono agli osservatori esterni scarsamente adeguate e comunque ispirate a una idealizzazione che ne altera significativamente i tratti. Tutto ciò però non impedisce agli amanti di vivere in uno stato di esaltazione, di assumere iniziative e di compiere atti insoliti di cui, a posteriori, essi stessi a volte si stupiscono. Sembra anzi che l'una cosa sia condizione dell'altra. Si potrebbe sostenere con un buon fondamento empirico che, quanto più intensa è l'attrazione, tanto meno si conosce l'altro. E' questo il tema dell'illusione, così ben rappresentato nella figura di Elena. In Euripide, come sapete, Elena, colei per la quale tanto sangue fu sparso, è soltanto un *eidolon*, un simulacro, un'immagine fatta di aria. A tutto questo va aggiunto che il linguaggio degli amanti è, salvo eccezioni, molto povero e ripetitivo, spesso interiettivo. Ci troviamo dunque di fronte a una intensa animazione emotiva e fantastica (la costruzione dell'*eidolon*), con un riscontro esterno molto incerto e limitato. E tuttavia nessuno di noi, credo, si rammarica di aver vissuto quella esperienza, comunque siano poi andate le cose. In quei balbettii, in quella afasia si nasconde qualcosa che è insieme potente e inesprimibile nei termini del linguaggio discorsivo. E' qualcosa che giace nel profondo di noi stessi, anche se a noi sembra di riconoscerlo in un essere vivente; qualcosa che non riusciremo mai a integrare pienamente, ma che smuove le nostre vite, e per un periodo più o meno lungo ne smantella le certezze e gli assetti costituiti, reimmergendole in un bagno destrutturante di sensazioni, emozioni, immagini vitali.

4.

Vorrei ora estendere alla situazione terapeutica quanto ho esposto sinora. Il problema della comprensione - che concerne sia l'oggetto sia le modalità mediante le quali essa può manifestarsi - ha subito una notevole evoluzione dagli inizi della psicoanalisi a oggi. Come ora rapidamente vedremo, è proprio lavorando su questo problema che si è verificata una convergenza della psicoanalisi post-freudiana, di quella junghiana e delle posizioni fenomenologiche.

Com'è noto, per Freud il processo analitico deve essere orientato a rintracciare, attraverso un procedimento indiziario, la realtà psichica profonda che, a motivo della censura, non è immediatamente accessibile. Il terapeuta svolge quindi una funzione paragonabile a quella dello storico che, utilizzando gli sparsi indizi, ricostruisce la catena deterministica degli eventi che collegano il presente con il passato più remoto. Un'altra analogia potrebbe essere quella del funzionario di polizia che, vincendo le resistenze del colpevole e schivando le false piste, scopre finalmente la verità. Questa posizione ha alcune importanti implicazioni. Anzitutto, che una sorta di verità oggettiva preesista all'incontro analitico e vada appunto disvelata. Poi, che il lavoro della terapia sia essenzialmente un lavoro intellettuale volto alla conoscenza e alla ricostruzione: di qui l'importanza essenziale attribuita alla interpretazione. Gli aspetti affettivi vengono invece considerati in qualche modo fuorvianti: si intende allora la radicale svalutazione del controtransfert da parte di Freud.

La psicoanalisi post-freudiana, pur conservando un'apparente fedeltà al fondatore, ha apportato alcune fondamentali innovazioni. Intanto, la crisi delle certezze epistemologiche ha messo in dubbio l'idea di una verità che sta lì fuori ed è indipendente dalla relazione. Oggi sempre più si fa strada una teoria narrativistica dell'analisi, secondo la quale la storia del paziente non è fondata su un processo ricostruttivo ma su un lavoro di costruzione, che viene realizzato nella interazione tra analista e paziente; una sorta di negoziazione, il cui risultato è soddisfacente per entrambi, in quanto produttore di senso. Questa impostazione sposta il fuoco dell'attenzione dal passato al presente, nonché dai fatti che si presumono significativi alla relazione tra le parti.

Occorre poi sottolineare la sempre maggiore importanza che, rispetto alla iniziale teoria pulsionale freudiana, ha assunto la teoria del deficit, per la quale il disagio del paziente va attribuito, più che al conflitto, a blocchi e carenze strutturali nello sviluppo individuale. La conseguenza è che all'analisi viene assegnata la funzione di attivare processi riparativi e reintegrativi. A tal fine, ancora una volta risulta essenziale la partecipazione emotiva del terapeuta. In questa prospettiva, abbiamo assistito allo sdoganamento del controtransfert e al riconoscimento della sua funzione non solo conoscitiva ma autenticamente terapeutica.

In questo passaggio dal passato al presente, dalla interpretazione alla relazione, dal conoscitivo all'affettivo, dall'analista specchio alla legittimazione dei suoi moti affettivi, la figura del terapeuta e la sua funzione sono molto cambiati. Dall'immagine del guaritore senza ferite, anzi dell'asettico chirurgo, siamo passati a quella del guaritore ferito, che usa le proprie ferite per entrare in contatto con il paziente. Jung aveva per molti versi anticipato questo cambiamento. A titolo di esempio, scelgo tre sue affermazioni. L'analista - egli scrive - "si addossa, letteralmente, il male del paziente, lo condivide con lui"; egli "può guarire gli altri nella misura in cui è ferito egli stesso"; e ancora: "Ogni psicoterapeuta non ha soltanto il suo metodo; è egli stesso quel metodo." Jung ha anche confessato di fantasticare insieme al paziente.

Come vedete, questi sviluppi della teoria e del metodo rendono sempre più complesso e problematico il processo di comprensione dell'altro. Da una conoscenza intellettuale sostanziata di nessi causali, lucida e rassicurante, sempre più procediamo verso una conoscenza incerta, sfrangiata, opaca, sostanziata di sensazioni, intuizioni, emozioni, esposta a fraintendimenti ed equivoci. Una conoscenza fondata sul paradosso dell'immedesimazione, la quale - come ha messo in evidenza Edith Stein a proposito dell'empatia - sempre si scontra con l'irriducibile alterità di colui che ci sta di fronte. A meno di non cadere, con il naufragio dell'Io, in una fusionalità psicotica. Noi possiamo dare diritto di cittadinanza a questo tipo di comprensione, indubbiamente impura e contestabile, se rinunciamo a giudicarla dal punto di vista della conoscenza intellettuale che, ai fini terapeutici, è spesso ancor meno efficace giacché - per usare ancora le parole della Stein - "il semplice sapere raggiunge il suo oggetto

ma non lo ha, gli sta davanti ma non lo vede." ^[9] Dobbiamo immaginare questo tipo di comprensione come qualcosa che non accetta la scorciatoia di "passare direttamente

dall'espressione verbale al significato" ^[10]; qualcosa che passa invece attraverso le impressioni corporee così come attraverso il comune fantasticare; qualcosa cui non appartiene la paura ossessiva dell'errore né quella della regressione a livelli pre-verbali di condivisione emotiva. E' inevitabile affrontare la penombra o anche l'oscurità e restarvi non si sa quanto; sapendo anche che ciò non ci tiene al riparo da possibili definitive sconfitte. Del resto, le analisi migliori sono forse quelle che non possono essere raccontate. Volendo evocare una metafora, ricorderò come in numerose culture primitive si ritiene che ogni uomo abbia ricevuto dagli dèi una "canzone individuale", che è "una melodia che esprime il suo ritmo individuale", e un "suono fondamentale", che "costituisce la realtà metafisica ultima e personale del suo possessore." Il mago cantore, cioè lo sciamano, che è chiamato il "risuonatore cosmico", posto di fronte al malato, prova a rimettere in moto il mondo ripetendo, col suo canto, la musica della creazione.

^[11]

5.
Per scombinare un po' le carte vorrei ora illustrarvi in modo analogico due possibili atteggiamenti terapeutici che certamente hanno a che fare con il problema della comprensione. Userò per questo la figura dell'attore. E' infatti possibile paragonare il terapeuta a un attore, sia perché egli si trova a incarnare continuamente figure sempre diverse, sia perché anch'egli, come l'attore, ha la funzione di muovere l'altro alla commozione. Il confronto che ora vi proporrò mi sembra utile perché permette di illuminare obliquamente la figura del terapeuta e di mettere in dubbio talune sue certezze. Ho scelto a tal fine due teorie drammaturgiche assai

diverse, l'una enunciata da Denis Diderot nel *Paradosso sull'attore*, l'altra da Konstantin Stanislavskij ne *Il lavoro dell'attore*. Dunque, un autore illuminista ed uno post-romantico e realista.

Nel *Paradosso sull'attore* 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. Egli non è il personaggio, lo interpreta, e lo interpreta così bene che voi lo scambiate per quello. Le lacrime dell'attore - scrive Diderot - scendono dal suo cervello. Propria del grande attore è la disposizione a comprendere e a copiare tutte le nature. 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 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. Ma si potrebbe obiettare che qui il sentimento non manca affatto, solo che non è volto direttamente all'esterno ma piuttosto tutto concentrato sul compito. 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, e ancora 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. 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. ^[12] E certo Atena non ignora la potenza dell'irrazionale, giacché porta sul petto l'immagine della Gorgona, così come l'attore di Diderot sa che deve scrupolosamente evocare la passione.

Si può rifiutare in blocco questo atteggiamento, e allora si cade a piè pari nella "sindrome di Stanislavskij". Il quale si rivolge ai suoi allievi con tutt'altro linguaggio. Apparentemente, egli chiede molto di più. Chiede che l'attore *sia* il personaggio, e così *diventi* un altro se stesso. "Il mio scopo è di 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*.

Se la parola è il risultato di un processo, l'attore deve rifare questo processo per proprio conto, risalire dalle parole ai pensieri e ai sentimenti che le hanno originate: rifare quindi, da un punto di vista organico, il periplo dell'autore. 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 analoghe che renderanno vissuta quella biografia.

Di solito questo piace molto 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. Un programma eroico, la cui ombra è però una presuntuosa onnipotenza, un compiacimento oracolare, una assenza di autocritica, e l'ambiguo piacere di sentirsi buoni, e ancora il gusto del tormento interiore e della ruminazione che sono a volte la droga dell'analista, il suo vizio professionale. Voglio dire che non si può essere, tanto per dire, Alëša Karamazov dalle 15 alle 15,45; o forse sì, ma è proibito teorizzarlo.

Detto per inciso, lo stile Stanislavskij dovrebbe avvertire gli analisti riflessivi che non è possibile trattare ogni genere di pazienti, giacché l'empatia e l'analogia delle esperienze hanno 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, quello che traffica con l'Ombra e quello che si lascia incantare da quella che Jung chiama la Persona. Ognuno dovrebbe rispettare il suo limite.

6.

Ho parlato sinora dell'incerto statuto della comprensione, intesa come condivisione profonda, risonanza affettiva e immaginativa con l'altro. Ma la comprensione può essere considerata non soltanto dal punto di vista della sua possibilità, ma anche da quello della sua opportunità. E' a questo che vorrei dedicare le mie ultime considerazioni: a un elogio dell'incomprensione. Ricorderete forse che ho iniziato rivendicando il mio diritto a non imparare - parlando per metafora - le lingue baltiche, e a quell'inizio vorrei ora riagganciarmi.

Rifiutarsi alla comprensione, sia attiva che passiva (comprendere ed essere compresi), significa accettare ed amare quel faticoso dono che è la solitudine. Non vi è soggettività che possa costituirsi fuori dell'esperienza della solitudine. Si potrebbe anzi dire che individualità, cioè differenziazione, e solitudine siano due facce della stessa realtà. Io penso che abbiamo il diritto di nasconderci, di avere dei segreti, di mentire per salvaguardare la nostra intimità, di deludere e di tradire quando la voce interiore ce lo impone, sapendo che per ogni decisione c'è un prezzo da pagare, e che sempre dobbiamo mettere in conto la reciprocità. Del resto, tutti sappiamo che le decisioni importanti si prendono da soli e che spesso le grandi trasformazioni individuali e collettive hanno come premessa l'accettazione della incomprendimento. In quei casi, il bisogno di essere compresi paralizza. Freud e Jung non avrebbero modificato la nostra visione del mondo interiore se non avessero accettato di non essere compresi, e anche di rifiutare le ragioni degli altri. Creatività e incomprendimento si danno dunque la mano. Oggi poi, di fronte a una società estrovertita e maniacale, che tende a privilegiare l'eterodirezione rispetto all'autonomia, l'antidoto sta forse nel fare distanza, nel tornare in sé, nel privilegiare gli aspetti liberatori della depressione. E alla fine, lo sappiamo tutti, si muore soli.

Queste considerazioni si possono applicare anche alla terapia. Da questo punto di vista, l'analisi è una educazione alla solitudine. Molti nostri pazienti vengono da noi lamentando di non essere stati compresi, di essere stati abbandonati. Altri, al contrario, sono stati troppo accuditi e portano il problema di non riuscire a staccarsi. In tutti e due i casi, il compito dell'analisi è quello di aiutarli a delimitare uno spazio interiore in cui ospitare la solitudine. E non sappiamo forse che il destino naturale (lo scopo, potremmo anche dire) dell'analisi è la separazione? Come in tante storie amorose, alla fine ci tradiremo a vicenda e non ci vedremo più. Vorrei anche aggiungere che le esperienze di comprensione e di empatia sono per lo più

limitate nel tempo e legate a fattori situazionali: esistono mille motivi per non andare a cena con i nostri pazienti, ma uno di questi è certamente che per lo più non avremmo niente da dirci.

Comprensione e incomprensione rinviano a due dominanti diverse: la comprensione sta sotto il segno della madre, l'incomprensione sotto quello del padre. La madre accoglie, si identifica, collude. Il diritto materno, ci ricorda Bachofen, è fondato sul sangue. L'analista materno ha lo scopo, più o meno consapevole, di liberare il paziente da limiti, sofferenze, conflitti. Di conseguenza, ha difficoltà a lasciare l'altro 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. Teme che l'altro non ce la faccia, perché egli stesso teme di non farcela. Un atteggiamento del genere può esitare in una mistica dell'accudimento e dar corso a un'analisi interminabile.

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. 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.

Perciò, concludendo, la stessa ambiguità che attiene alla comprensione come processo sembra riguardare la comprensione come intenzione. A conferma dell'aforisma di Franz Kafka: "Puoi conoscere qualcosa che non sia inganno? Se l'inganno venisse distrutto non ti sarebbe concesso guardare o diventeresti una colonna di sale."^[13] (Una variante meno impegnativa di questo aforisma dice: "Come un sentiero d'autunno: appena è tutto spazzato, si copre nuovamente di foglie secche."^[14])

Augusto Romano

-
(Relazione tenuta il 21 maggio 2006 in occasione del Convegno su "La comprensione dell'altro" organizzato in Firenze dalla rivista *Anima*)

[1] Così dice E. Stein, la prima teorica dell'empatia. Vedi Edith Stein, *L'empatia*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 62.

[2] Vedi Maria Ilena Marozza, *La ricerca dell'origine*, in AA. VV., *L'inizio*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 120.

[3] Gershom Scholem, *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano 1998, p. 13. Non si può non ricordare qui la frase di Gaston Bachelard: "Le parole [...] sono piccole case, con cantina e soffitta. Il senso comune abita al piano rialzato, sempre pronto al «commercio esterno» [...] Salir le scale nella casa della parola, vuol dire, gradino per gradino, astrarre. Discendere nella cantina significa sognare, significa perdersi nei lontani corridoi di una incerta etimologia, vuol dire cercare, nelle stesse parole, tesori introvabili." (Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo Libri, Bari 1975, p. 170).

[4] Scrive Rilke nella lettera a Witold von Hulewicz, nella quale indica quale sia lo spirito che di sé informa le *Elegie duinesi*: "L'angelo delle *Elegie* è quella creatura in cui appare già perfetta la trasformazione del visibile nell'invisibile che noi andiamo compiendo." Vedi Rainer M. Rilke, *Elegie duinesi*, Enrico Cederna editore, Milano 1947, p. 123.

[5] Vedi Augusto Romano, *Musica e psiche*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 18

[6] *Ibidem*, p. 17.

[7] *Ibidem*, p. 24.

[8] *Ibidem*, p. 27.

[9] Edith Stein, *L'empatia*, cit., p. 75.

[10] *Ibidem*, p. 158.

[11] Vedi Augusto Romano, *Musica e psiche*, cit. p. 48 sgg.

[12] Vedi James Hillman, *Ananke e Atena*, in J. Hillman, *La vana fuga degli Dei*, Adelphi, Milano 1991, p. 89 e sgg.

[13] Franz Kafka, *Gli aforismi di Zürau*, Adelphi, Milano 2004, p. 118.

[14] *Ibidem*, p. 15.