

FIGURE DELL'ESPERIENZA PSICANALITICA

Carmen Fallone

Premessa

Cosa avviene e cosa si produce in un'esperienza psicanalitica? Partendo da questa interrogazione ho incontrato delle figure, cioè forme del movimento i cui contorni, spessori, colori sono espressioni della mia stessa esperienza e della meditazione su di essa. In questo senso, ogni figura è solo una postura, una disposizione della lingua nell'infinito baratro della parola.

L'immagine

Un'esperienza psicanalitica è, essenzialmente, un'esperienza di *formazione*.

Partiamo quindi da questa parola – formazione – e vediamo dove ci conduce. Per esempio possiamo cominciare a definirla mediante un'altra, certamente più usata ai nostri giorni, e cioè la parola *informazione*. Questa, in virtù del prefisso latino *in*, usato sia come aversativo per tradurre l'*a* privativo greco sia nel significato di *dentro/nel*, rimanda al concetto di formazione ma per indicare che formazione non è, o che non lo è completamente essendo solo un dentro, uno dei tanti luoghi della formazione e che, in quanto tale, non può certo definirla o esaurirla.

Dunque l'informazione, cioè il complesso delle conoscenze, non costituisce di per sé formazione, sebbene, come recita un frammento di Eraclito:

“Gli uomini che amano la sapienza, invero, è necessario che riescano a testimoniare proprio moltissime cose.”¹

Qui è bene sottolineare che Eraclito parla di testimonianza: il testimone è colui che ha visto o sentito, quindi sa per esperienza diretta, che è più di quanto comunemente si intende per informazione.

Tuttavia Eraclito dice anche che “[...] la sapienza è separata da tutte le cose”² e lo *“sperimentare l'immediatezza è la massima eccellenza, e la sapienza è dire e fare cose vere, apprendendo secondo il nascimento”³* (cioè secondo l'origine).

Pindaro dirà in seguito che la sapienza non si può né imparare né insegnare, ma solo esercitare.

La conoscenza quindi, benché necessaria, si distingue dalla sapienza, che invece è dire e agire cose vere apprendendo secondo l'*origine*. Ma poiché per l'uomo non esiste nulla di più originario della sua stessa origine, ovvero della sua stessa formazione, ne deduciamo che la sapienza è la pratica in cui si esplica la formazione dell'umano.

Usando un gioco di parole potremmo dire che la sapienza trova la sua formazione nella formazione dell'umano.

Ne *La nascita della tragedia*, Nietzsche scrive: i sacri coreuti *“vivono indistruttibili dietro ogni civiltà e, nonostante ogni nuovo mutamento delle generazioni e della storia dei popoli, rimangono eternamente gli stessi”⁴* Per il greco, il Satiro *“non coincideva ancora con la scimmia. Al contrario, esso era l'immagine primigenia dell'uomo...”⁵*

Un uomo, mezzo coperto da una pelle di capro, balla intorno all'altare di Dioniso: è il coreuta, prototipo della formazione dell'umano.

Alla radice di questa formazione troviamo le arti dinamiche: la danza, la musica, la poesia sono espressioni del ritmo, della capacità specificamente umana di cogliere il ritmo primordiale dell'eterno ritorno. Il passo di danza

¹ G. Colli, *La sapienza greca*, vol. III, fr. 14[A 102], p. 97, Adelphi, Milano 1996.

² *Ivi*, fr. 14[A 17], p. 33.

³ *Ivi*, fr. 14[A 15], p. 33.

⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 54, Adelphi, Milano 2006.

⁵ *Ivi*, p. 58.

del coreuta è così il gesto originario dell'uscita dell'uomo dallo stato naturale; è il luogo in cui questo stato si rende retrospettivamente visibile nell'*ora*, nell'*hic et nunc* del ritmo instaurato dalla danza, dalla parola cantata, dal mito.

Il coreuta, con la sua pelle di capro, mezzo uomo e mezzo animale, rimanda alla dualità originaria dell'uomo: l'uomo non è che una soglia tra l'animale e l'umano, tra natura e cultura. Non a caso la maschera è uno dei segni universali e arcaici di questa soglia: essa allude al volto umano, ma questo volto risulta enigmatico e inquietante per la sua rigidità e per la fissità dello sguardo; la maschera allude all'alterità: all'animale, al divino, alla morte.

Formazione è esercitarsi a praticare questa soglia originaria dell'umano, è l'esercizio a essere e a divenire uomini.

Il coreuta che mascherato da satiro balla intorno all'altare di Dioniso è, prim'ancora di costituire una figura del più recente coro tragico, un celebrante del rito dionisiaco; da qui, la radice sacra del teatro. Uomini e donne mascherati da satiri e da baccanti costituivano, più anticamente, il corteo di Dioniso.

Dioniso è il dio della sapienza e della vita, colta nel suo aspetto più fremente, è il dio della contraddizione: egli è sincronicamente vita e morte, amore e crudeltà, gioco e violenza, gioia e dolore, maschio e femmina, desiderio e distacco, estasi e spasimo, unità e frammentazione. Raccogliendo in sé tutte le contraddizioni, Dioniso è ancora Apollo, il dio della musica e della poesia, che sono anche le azioni del coreuta.

*"Nel crearlo l'uomo è stato trascinato a esprimere se stesso, tutto se stesso, e qualcosa ancora al di là di sé. Dioniso non è un uomo: è un animale e assieme un dio, così manifestando i punti terminali delle opposizioni che l'uomo porta in sé. Qui appunto sta l'origine oscura della sapienza [...] l'estremismo e la simultaneità dell'opposizione, alludono alla totalità, all'esperienza indicibile della totalità"*⁶

Dioniso riassume in sé ogni dualità. Egli è al tempo stesso vita fremente e vita sapiente: in un momento determinato della vita fremente, la vita stessa

⁶ G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, p. 15, Adelphi, Milano 1977.

si ferma e si "guarda", e questo guardarsi, questo porsi a distanza produce un sovrappiù di conoscenza: in un attimo essa "vede" la propria origine, il suo nascimento.

Dioniso è quindi la figura archetipica della sapienza, i cui caratteri sono rintracciabili in modo diretto nel suo culto orgiastico, dove lo scatenamento degli istinti non mira al puro soddisfacimento sessuale ma, al contrario, è proprio il trattenimento dell'impulso vitale che spogliando il soggetto di ogni individualità – del *principium individuationis* come diceva Nietzsche – provoca, al culmine dell'eccitazione e come risultato ultimo, "l'uscir fuori di sé", ossia l'estasi, quale sublimazione conoscitiva. Il tutto nell'immediatezza di una "visione": al culmine della frenesia ritmico-musicale, l'individuo perde, oltre alla sua figura e alle sue proprietà sociali, il suo stesso nome; nell'epopteia egli non vede il dio – come generalmente si legge – ma se stesso, attraverso lo sguardo del dio: si vede per quello che è, mezzo uomo e mezzo animale, si vede nel suo nascimento.

È importante sottolineare la centralità della funzione della musica nel rito: essa produce una metamorfosi emotiva e una catarsi allucinatoria.

Ne troviamo una descrizione nel frammento 53 di Eschilo, tradotto da Colli, e che riporto soprattutto per la sua bellezza:

*"L'uno tiene nelle mani flauti
dal suono profondo, lavorati col tornio,
e riempie tutta una melodia strappata con le dita,
un richiamo minaccioso suscitatore di follia;
un altro fa risuonare i cimbali cinti di bronzo
... alto si leva il suono della cetra;
da qualche luogo segreto muggiano in risposta
terrificanti imitatori della voce taurina,
e l'apparizione sonora di un timpano, come di un tuono
sotterraneo, si propaga con oppressione tremenda."*

Il satiro, quindi, è colui che vede, che contempla e sa provenendo dal cuore fremente della vita.

Il mito orfico di Dioniso Zagreus, il dio fanciullo sbranato dai Titani, ci offre un mirabile esempio della "visione" conoscitiva. Il mito narra che i Titani donano al fanciullo divino uno specchio; incuriosito il dio vi si specchia e ne resta abbagliato, dando modo ai Titani di ucciderlo e sbranarlo. Zeus, per punizione, fulmina Titani: dalle loro ceneri nasce l'uomo, che ha dunque in sé una parte titanica e una parte dionisiaca e divina, ingerita appunto dai Titani. Rea ricomponne pazientemente le membra di Dioniso dai resti carbonizzati e le porta ad Apollo, che fa rinascere il dio.

Nelle Dionisiache, Nonno di Panopoli ci suggerisce un'importante chiave di lettura:

*"Con spada orrenda i Titani violarono Dioniso,
che guardava fissamente l'immagine mendace
nello specchio straniante."*

Se l'immagine è *mendace* e lo specchio *straniante* significa che Dioniso non vede se stesso ma... i Titani, che dietro di lui gli porgono lo specchio, pronti ad aggredirlo. Dioniso vede i Titani, l'immagine fremente e passionale della vita, vede il loro desiderio, la loro crudeltà, la loro bramosia credendo di vedere se stesso; ma, in ultima analisi, vedendo effettivamente se stesso: Dioniso, infatti, comprende in un baleno che i Titani sono la sua immagine, che essi sono lui, cioè la vita, il mondo dei viventi. In questo lampo – ricordiamoci le parole di Eraclito: *l'immediatezza è la massima eccellenza* – la vita vede la vita, la conosce.

Questa visione balenante e conoscitiva è ben raffigurata in un affresco della Villa dei Misteri, a Pompei. Nel dipinto, accanto a Dioniso e Arianna, è raffigurato il rito di iniziazione di un satiro fanciullo.

Un sileno e due satiri fanciulli partecipano a un singolare gioco. Il dirigente del gioco e l'iniziatore è il sileno. Questi offre a uno dei satiri fanciulli un'ampia coppa d'argento. Il fanciullo avvicina il volto ma non beve, bensì guarda nella coppa. Ciò che egli *vede* può essere calcolato con precisione matematica: il recipiente d'argento, infatti, funge da specchio concavo; in esso il fanciullo non vede, come ci si potrebbe aspettare, il proprio volto bensì una maschera di sileno che l'altro satiro fanciullo regge

dietro le sue spalle, alla giusta altezza perché questi la possa vedere al posto del proprio volto. Il fanciullo credendo di vedere *se stesso*, si riconosce come uomo adulto.

È – dice Kàroly Kerényi in *Miti e misteri* – una trasformazione unificatrice, prodotta dalla maschera e, al tempo stesso, da un'immagine paterna: il fanciullo si *unisce* così ai *padri* ed è consacrato uomo capace di generare, generazione cui allude la divina coppia di Dioniso e Arianna raffigurata accanto.

Il mito di Narciso, alla luce di queste immagini, rappresenta il rovesciamento della struttura conoscitiva: se Dioniso Zagreus – così come il satiro fanciullo raffigurato nella Villa dei Misteri – perviene a un riconoscimento profondo e intimo di sé attraverso l'immagine dell'altro, creduta propria, Narciso guardando la sua stessa immagine e credendola dell'altro, approderà alla morte. La repentina illuminazione che nel riflesso gli farà riconoscere se stesso si rivela, in mancanza della teatrale finzione dell'altro, consapevolezza della morte cui lo conduce il desiderio: all'origine della conoscenza c'è sempre un inganno; ma nell'inganno solo l'altro dona la visione dell'origine, la conoscenza vitale del mondo e di sé nel mondo.

Un, due, *tre...* è il passo di danza. L'altro introduce il *tre* (vedi la mirabile triade dell'affresco), il ritmo, il gesto condotto ad arte che taglia, separa dalla fissazione gaudente e mortifera di sé.

*"C'era una fonte senza un filo di fango, dalle acque argentate e trasparenti [...] Qui il fanciullo, spossato dalle fatiche della caccia e dalla calura, si getta bocconi attratto dalla bellezza del posto e dalla fonte, ma mentre cerca di sedare la sete, un'altra sete gli cresce: mentre beve, invaghitosi della forma che vede riflessa, spera in un amore che non ha un corpo, crede che sia un corpo quella che è un'ombra. Attonito fissa se stesso e senza riuscire a staccare lo sguardo rimane immobile come una statua scolpita in marmo di Paro."*⁷

La madre di Narciso è l'azzurrina Liriope, bellissima ninfa di fonte e dunque doppio umano delle acque cristalline che sgorgano dalla sorgente; ora, come racconta Ovidio, è proprio in una fonte dalle acque argentate e

⁷ Ovidio, *Metamorfosi III 410-420* (traduzione di P. Bernardini Marzolla).

trasparenti che Narciso incontra la sua meravigliosa immagine e con essa l'immobilità della morte: in quella fonte, egli ritrova lo sguardo adorante e imprigionante della madre Liriope il cui nome (in greco *leiri-òpe*, che significa "volto di giglio") sembra già racchiudere il destino del figlio, almeno se accogliamo il riferimento di alcuni autori antichi, tra cui Teofrasto⁸, secondo i quali il fiore del narciso sarebbe una specifica varietà di giglio. L'immagine riflessa diventa dunque il luogo dell'*in(n)*-amoramento, ovvero un luogo di seduzione incatenante e godimento impossibile perfettamente assenti nei miti e nelle raffigurazioni che fanno dell'altro l'attimo straniante e stupefacente di un conoscenza essenzialmente umana. Per questo, forse, Narciso non potrà che trasformarsi in fiore.

A sancire il capovolgimento della struttura conoscitiva concorrono ancora le parole di Tiresia, che consultato dalla bella Liriope circa il destino del proprio figlio neonato, proferirà, in una sorta di inversione linguistica del motto delfico (e socratico), che il fanciullo perverrà a lunga vecchiaia "se non conoscerà se stesso."

La maschera, che nell'affresco della Villa dei Misteri viene retta dietro il satiro fanciullo, indica che la verità – che per sua natura sta sempre alle nostre spalle – transita le figure della finzione. Ma non solo. Secondo le leggi dell'ottica la posizione della maschera forma, nello specchio concavo della coppa, un'immagine capovolta: la verità si aggira sempre nei luoghi del sovvertimento.

Il coro tragico che prende avvio dal sacro coreuta è anch'esso, come la maschera e lo stesso coreuta, una figura della soglia, una figura mediatica della formazione dell'umano⁹. Nel *theàtron* i coreuti eseguivano i loro canti e le loro danze intorno all'altare di Dioniso, posto al centro del *choròs*, parola che in greco designa sia i coreuti sia lo spazio circolare in cui avevano luogo le loro evoluzioni; essi le eseguivano guardando la scena – a volte interloquendo con essa – e dando le spalle al pubblico.

Il coro tragico introduce, nel tempo dell'azione, il tempo del racconto. Il coro commenta, rimemora, prevede; evoca l'assente con immagini di sogno.

⁸ *Historia plantarum* VI 6, 9.

⁹ Sul tema filosofico della formazione vedi C. Sini, *Le arti dinamiche-filosofia e pedagogia*, Jaca Book, Milano 2005.

Presi nel ritmo della parola poetica, presente e assente, vicino e lontano si uniscono in una dionisiaca *coniunctio oppositorum*: sotto lo sguardo attento del dio, il sacro sfiora per un attimo l'animo umano.

Il luogo del coro tragico è anche il luogo dell'analizzante. Sul divano, dando le spalle a quel particolare spettatore che è l'analista, l'analizzante racconta e mette in scena la propria vita; sul divano, l'analizzante diventa coreuta, o meglio impara a esserlo, impara a praticare la soglia dell'umano, prima in quel particolare luogo che è la stanza dell'analista, e poi, nella vita.

Non dimentichiamoci che le azioni del coreuta sono il canto, cioè la poesia, e la danza; questo non significa che tutte le persone che si stendono sul divano diventeranno poeti, cantanti o musicisti – anche se non sarebbe male auspicarcelo; significa solo che poesia e danza sono espressioni del ritmo: per imparare a danzare bisogna riconoscere il ritmo, bisogna muoversi a ritmo.

La scansione delle sedute immette già in un ritmo, che non è quello delle attività quotidiane: la seduta sospende il tempo della quotidianità e introduce un altro tempo: un momento di vita si arresta e si guarda vivere, si contempla in azione; così la vita, pur restando vissuta, appare come sapienza, come vita saputa.

Col racconto si introduce non solo un tempo crono-logico, che dispiega e ordina in modo irreversibile gli elementi del linguaggio, ma anche un tempo peculiare, un ritmo legato alla scansione della voce e che fa tutt'uno con il tono. Si ascolta la propria voce che racconta e si impara a valutarne la ritmicità e l'intonazione, si impara a riconoscere la presenza, o meno, di una "armonia", sia tra questi elementi acustici, sia tra essi e le "immagini" del proprio racconto; questa armonia si instaura quando si ritorna a un ritmo e un tono originari, ovvero essenzialmente e costitutivamente propri, in quanto spogliati da ogni sovrastruttura. In questa armonia si vibra all'unisono con le proprie parole, in un ritorno a un "senza-tempo": in essa si avverte la propria presenza, il proprio esserci e ciò diventa orientativo, indicativo; diventa ciò che gli orientali chiamano "luce degli orecchi" o "musica degli occhi": ritmo e tono diventano "suoni di luce" che illuminano le "immagini", le

quali a loro volta diventano “musica degli occhi”, in uno sguardo che si fa conoscitivo.

Ciò che lo sguardo coglie è un'immagine originaria e straniante, in cui ci si riconosce con sorpresa e da cui scaturisce una conoscenza rigenerante, perché riguarda la natura stessa (il *nascimento*) della cosa: ci si riflette in un'origine la cui conoscenza modifica e rompe la necessità di una ripetizione, di una rappresentazione sfinente; così l'anima “*mutando riposa*”¹⁰.

Così ci si sofferma, si indugia sul racconto almeno finché regge l'armonia e l'eroticismo che ne deriva, finché siamo in suo possesso, finché restiamo incantati dal suono magico e foriero di follia del flauto di Pan e dall'urlo taurino. Finché, insomma, ci accompagna la vibrazione di una musica originaria e fremente, quale doveva essere quella che accompagnava il culto orgiastico dionisiaco e che precedeva l'*epopteia*, la visione mistica.

Pensiero parola e “musica” si fondono e si fanno sguardo conoscitivo sul mondo, ma anche, sul piano estetico, azione che si muove “ad arte”, azione ritmica e perciò validante: passo di danza che segue il proprio ritmo originario. Ritmo e tono diventano, così, orientativi anche all'interno di una pratica, di qualsiasi pratica, e si traducono in stile, cioè modo sintonico e personalissimo di portare un “abito”. È a questo punto che, come dice Colli, “*la conoscenza diventa anche una norma di condotta: teoria e prassi coincidono*” andando a modificare, rigenerandolo, anche il ritmo falsato della quotidianità.

L'esperienza di analisi diventa dunque una ricerca e un'esperienza di ritmo (esperienza del “*tre*”): si impara a sentire il proprio respiro, la propria musica, si impara a muoversi ad arte. Questo esercizio, che si esplica attraverso la parola, è un'attività poetica, è il lavoro e la ricerca del poeta: il poeta ricerca non solo la parola giusta ma soprattutto la parola armonica, la parola che respira, la parola che danza e che perciò fa accadere il rito, la festa. Rito e arte sono termini etimologicamente affini (derivano dalla stessa radice *rt*); da qui i corrispondenti significati negativi di *irritus* (*in-ritus*), cioè inutile, non valido, e *iners* (*in-ars*), cioè inerte, senza arte. Il soffio vitale della parola poetica è anche ciò che la rende valida: nell'esperienza analitica, così come nell'esercizio poetico, la parola diventa valida, diventa gesto etico (*dire*

¹⁰ G. Colli, *La sapienza greca*, vol. III, fr. 14 [A 43], p. 49.

a fare cose vere); qui la sapienza trova, attraverso la visione di un'immagine straniante, lo spazio di un'azione unificante e trasformatrice.

Le "immagini stranianti" del pensiero che lungo un'analisi si producono sul filo del transfert (che è lo specchio sul quale esse si producono) ne fanno, in qualche modo, un'esperienza delirante, in cui il momento conoscitivo è dato proprio dalla *verità storica* contenuta nell'immagine. Di solito sono immagini fugaci, che lasciano subito il testimone e che si perdono immediatamente nella parola e nella luminosità dell'intuizione; in altri casi, però, possono "materializzarsi", cioè prendere consistenza e invadere lo spazio e il tempo della vita quotidiana: già Freud nel 1937, quasi alla fine della sua vita, raccontava, in *Costruzioni nell'analisi*, come pazienti non psicotici sviluppassero a un certo punto dell'analisi episodi deliranti e allucinatori di varia natura e intensità. Come si può immaginare sono esperienze che generano una forte angoscia, ma incomparabilmente preziose per l'esito conoscitivo e costruttivo insiti in esse.

Riporto un caso clinico. Una donna, durante i primi tempi dell'analisi, raccontò di un incubo ricorrente che turbava il sonno della sua infanzia: sognava spesso di essere rincorsa lungo oscuri cunicoli di roccia da una strega armata di pugnale; questi cunicoli erano via via chiusi da porte che, pur rallentandola, riusciva ad aprire a eccezione dell'ultima che, non cedendo, avrebbe segnato la sua morte. A questo punto si svegliava in preda al terrore; a volte, riconoscendo il sogno, cercava disperatamente di svegliarsi, lottando contro la pesantezza delle palpebre; ma anche se ci riusciva, il sogno, il più delle volte, riprendeva sino alla fine.

Una prima interpretazione – fors'anche abusata – del sogno indicherebbe nella figura della strega la madre fallica e cattiva; ma un'altra interpretazione, confermata poi dall'episodio delirante che ebbe luogo più tardi, individua nella strega l'Io dell'analizzante, che sentendosi minacciato si abbatteva con aggressività sulla parte disarmata, e dunque femminile, della bambina.

Ciò che la donna sviluppò verso la fine dell'analisi fu il terrore delirante di essere uccisa dall'analista: l'angoscia, subentrata di colpo, fece sì che lei non si presentasse all'appuntamento, disertando anche la seduta successiva;

raccontò poi che il terrore riguardava principalmente lo stendersi sul divano, una posizione che avrebbe permesso all'analista di farla addormentare e quindi scivolare nella morte.

Più tardi comprese che l'analista, cui imputava l'intenzione delittuosa, era il riflesso speculare di sé e che dietro al bracciolo – il bracciolo del divano – non c'era niente, se non il movimento della sua stessa domanda.

È questa la trasformazione unificatrice che può avvenire in un'esperienza analitica; un'esperienza del vuoto che apre all'infinito.

La psicanalisi è dunque quella pratica che recupera, ai giorni nostri, l'essenza della sapienza originaria. La struttura teatrale in cui si articola un'analisi, gli elementi di finzione che essa introduce – primo fra tutti l'*analista* – permettono all'analizzante di *rappresentare* il proprio desiderio senza restarne "ucciso". Procedendo per immagini, verità luminose e parziali, mai definitive, aprono e orientano la parola all'armonia; finché il silenzio – che modula il ritmo – entra a far parte della vita.

Ma quando ha termine un'esperienza analitica?

Forse non c'è una risposta a questa domanda. Ognuno ha la sua storia, ognuno ha i suoi miti... A me piace pensare che abbia termine quando il movimento della propria domanda si ferma, insieme alla presenza/assenza dell'analista, sull'amore, sul *posto* che si occupa rispetto all'amore; in alcuni casi, per arrivare all'amore, è necessario attraversare l'odio, non di rado scambiato per amore. Questo, però, è solo il termine della relazione con l'analista, poiché la ricerca – e la domanda – continuerà all'infinito, nel silenzio e nella solitudine della propria esistenza.

La formazione dell'umano porta l'infinito nel finito, porta la morte nella vita.

C'è un frammento, a me molto caro, che esemplifica bene la pulsione che anima chi porta avanti un'analisi:

*"Chi non spera l'insperabile non lo scoprirà, poiché è chiuso alla ricerca, e a esso non porta nessuna strada."*¹¹

¹¹ G. Colli, *La sapienza greca*, vol. III, fr. 14 [A 63], p. 71.

Carmen Fallone

Via S. Giuseppe 18 – 21047 Saronno (Va)

Tel. 0296705889 Cell. 3479913378

e-mail: fallonec@libero.it



Rito di iniziazione

Affresco

Villa dei Misteri - Pompei