



Parola analitica, parola poetica.

Vincenzo Loriga

“Proposizioni filosofiche, nomi di persone, accenni a casi storici, giudizi morali e politici e via dicendo, sono, in poesia, nient’altro che parole, identiche sostanzialmente a tutte le altre parole, e vanno interpretate in questi limiti”. Questa sentenza di Croce, degna, secondo Contini, di essere fissata in oro, non vale forse anche per le conversazioni fra paziente e analista? Di quante cose non si parla, quanti argomenti non si toccano, tutti equipollenti, tutti indifferenti, dal punto di vista della verità analitica, per la quale, a volte un silenzio può contare più di una parola, volta com’è ad accertare se dietro ciò che si dice c’è un pieno e un vuoto, un’emozione o un ritegno¹.

Si vorrà forse dire che sia in poesia che nel rapporto di *setting* il significante conta più del significato? O è più verosimile pensare che in ambedue i casi ciò di cui si parla viene “decontestualizzato”, tolto cioè dalla sua collocazione tradizionale (usi, costumi, ideologie, etc.), e adoperato in modo nuovo, a quel modo che le pietre delle antiche basiliche servivano ai nuovi fedeli per edificare i loro templi, con altri intenti, con nuove prospettive?

L’Ottimo, un amico di Dante, narra che questi si sarebbe con lui vantato di non aver mai concesso nulla alla rima. Sempre aveva detto quel che aveva in mente di dire: ma “ch’elli molte e spesse volte facea alli vocaboli dire altro che quello ch’erano appo gli altri dicatori usati di esprimere”. La supremazia del significante era solo apparente; il suo maggior potere espressivo era dovuto

¹ Sui rapporti fra parola e silenzio devo rimandare al mio “Come scannar l’infante”, in *Psicanalisi e linguaggio*, Quaderni della Ginestra, Ed. Associate, Roma, 1991.

all'affacciarsi all'orizzonte di nuovi significati? Spremere da una parola tutto ciò che questa può contenere, di latente e di futuro: il genio di un poeta non si esplica forse così?

Ora, Dio mi guardi dal voler paragonare la parola di un poeta - e che poeta! - a quelle che vengono proferite nel corso del colloquio analitico. Queste, più che al futuro, sono rivolte al passato, e ne scontano le esperienze. Certo, anch'esse, come la parola poetica, presuppongono un al di là, qualcosa che trascende la coscienza normale. Ma con questo al di là, esse istituiscono un rapporto di tipo lineare, che non lo coinvolge e, soprattutto, non ne assicura il possesso. La coscienza non viene aumentata ma tenuta in sospeso. Donde l'inevitabile frustrazione: la cosa è lì, a un passo, ma non è nostra. (Dei tre tempi, solo il futuro - quello che ancora non c'è - può garantire la totalità, riassumendo, con moto circolare, gli altri due).

Alle parole di Dante, che della poesia sottolineava gli aspetti mentali, vorrei poter accostare quelle di un moderno: "... *le langage est une chose charnelle...*". È chiaro che questo moderno (Gabriele D'Annunzio) pensa al linguaggio poetico (l'altro non ha bisogno di carne, si accontenta di indicare, di avvertire)². Ma è proprio del linguaggio poetico il dare corpo all'idea, il realizzarla senza reificarla. "Non riesco a gustare la poesia - mi diceva un amico - se non la sento declamare". Come dire: ho bisogno che l'idea si materializzi nel suono, perché diventi trasparente.

I punti di vista dei due poeti non divergono poi troppo: per Dante le parole dovevano significare più di quanto non facessero per altri; per D'Annunzio, debbono esser carnali. Ma proprio così acquistano quella fisionomia personale che i lessici non contemplanò. "Le mie parole sono *mie*, e non quelle del vocabolario. L'intero esser mio ha trovato la sua vera voce nelle *sue* parole"³. Nella parola di Dante era nascosto Dio, o il suo messaggero, Amore; in quella di D'Annunzio è il suo Io totale, che si sente all'unisono col corpo, che fa tutt'uno con la carne. "... *le langage est une chose charnelle, mystérieuse comme la chair, comme la jouissance, lorsque la chose vive se détache de l'être vivant et que la foudre sans lumière éclate à travers le corps convulsé*". Nella prospettiva del moderno, è il corpo a essere misterioso, non più Dio; perché è lui il motore, misterioso come tutti i motori, ed è lui il "dittatore" (*Io mi son un che quando/ Amor mi spira, noto, e a quel modo/ ch'ei ditta dentro, vo significando* - aveva scritto Dante; e D'Annunzio: "Lo stile è l'Incosciente").

² G.D'Annunzio, *Scritti postumi, Di me a me stesso*, Mondadori, Milano, 1990, p.211.

³ Idem, p.206.

Se con questo suo motto D'Annunzio anticipa di circa trent'anni quanto diranno dell'inconscio Lacan e i suoi seguaci, la sua magmatica corporalità (la *foudre sans lumière!*) ricorda da vicino l'Es di Freud: che condiziona i processi corporei (si pensi alla psicosomatica) e, come il corpo, è assorbito nel suo "particolare" (la vocazione anarchica!). Ma qual'è la differenza tra il particolare di Freud e quello di D'Annunzio? Dicevo prima che il rapporto che il paziente instaura con l'inconscio (nel *setting* analitico e, prima ancora, con ciò che vi trasporta, la sua nevrosi) è di natura lineare. Lineare perché *dipendente*. Si tratta di un rapporto di causa ed effetto, in cui la causa è nascosta, e l'effetto visibile (il disturbo). Il contrario di quanto avviene nel fare poetico, dove l'energia non viene erogata a momenti, circola, e l'Io trionfa perché cavalca la tigre o, se si preferisce, usa a proprio vantaggio le parole del suo suggeritore. E infatti: è lui stesso il suo suggeritore. Ma chi si "analizza" non può assolvere contemporaneamente a questo doppio ruolo; per lui il suo male resta un oggetto da studiare. E vien tenuto sempre a una certa distanza. Da questo punto di vista una psicoterapia non può che essere "analitica", qualunque sia la scuola a cui si ispira; e se smette di esserlo, diventa un'altra cosa: arte o mistagogia.

Accertata la diversità tra fare poetico e analisi, resta che in ambedue i casi le parole vengono "decontestualizzate", tolte cioè alla vecchia situazione e rifuse in una nuova. Il che, sconvolgendo le tradizionali gerarchie, fa sì che una parola (un significante) può acquistare o perdere di importanza a seconda del suo "piazzamento". Può accadere che il lemma "Dio" conti meno del lemma "sigaro", e il lemma "carne" più del lemma "mente". E che i due lemmi più vili (nel giudizio comune) abbiano un potere irradiante assai più forte dei due lemmi più nobili. Questione di *rimandi*. Quanto più quella parola si trova al centro della tela, tanto più aumentano i suoi rapporti con le altre, dalle più prossime alle più lontane (quelle che, per così dire, occupano le zone periferiche). Ma cos'è a portarla verso il centro, a farne il punto di riferimento di tutte le altre?

Freud avrebbe detto: la libido. Intendendo con questa non già l'energia in senso generico, ma quella figlia dell'Es che si radica in un corpo. Corpo sessuato, naturalmente, come lo sono tutti i corpi, di cui il sesso è la testimonianza prima, la prima "dimostrazione". (Non ci si inganni sul cosiddetto materialismo di Freud: non è fine a se stesso. Se Freud insiste tanto su fattori come il sesso o la pulsione è perché, da spirito eminentemente moderno, tiene alla specificità: sia dell'anima che dell'idea).

Paul Ricoeur, nel suo illuminante saggio su Freud, sottolinea un punto capitale: la forza, per Freud, è più forte del senso, conta di più. Ma si tratta di una forza brutta? Non direi. Essa *sa* più di quanto non paia o, detta altrimenti, *sa*

senza sapere. Basti pensare agli aspetti mentali della pulsione, aspetti automatici naturalmente, che agiscono all'insaputa di chi li vive, imponendogli un progetto che gli è in larga parte ignoto.

Questa forza, in altre parole, produce senso, ma questo senso resta chiuso, sigillato in una cifra individuale, strano misto di fisicità (il proprio corpo) e tensioni sociologiche (gli altri, il mondo, visti come in un miraggio), in attesa di chiarirsi nell'azione, unico sbocco valido, unico valido equivalente di quella forza.

Da cui Freud, dopo averla intronizzata, tenta poi di prendere le distanze, perché, da gran borghese *fin de siècle* (l'altro, contraddittorio aspetto della sua modernità) non ne accetta volentieri la follia. Che riconosce, certamente: studiandone con cura tutte le incongruenze, mettendone in piena luce le patologie; ma trascurandone l'elemento progettuale, poiché questo, essendo al momento l'appannaggio di un solo (con l'eventuale scorta, nella passione, di un "complice"), non si iscrive facilmente in un progetto che il gruppo sociale possa condividere. Il progetto, del resto, è oscuro anche a chi lo vive. Solo i fatti diranno di che si tratta.

Nella sua esemplarità, l'ottica freudiana resta quella di ogni psicologia: analitica. Ma può l'analisi render giustizia alla follia? Difficilmente. E non lo fa nemmeno nella sua versione più sofisticata, che propone sintesi aleatorie in forma di simbolica dell'anima. Niente a che fare, in questo caso, col simbolico lacaniano, che costituisce, in realtà, un tentativo di uscire dalla psicologia (e dall'immaginario, poiché è proprio della psiche pascolare nell'immaginario). Niente a che fare con la matematica, o col pensiero padrone di se stesso; sono di scena fantasmi a cui si nega per altro la facoltà di comporsi liberamente, come è delle immagini poetiche, poiché l'obiettivo finale è di sistamarli in una struttura già data, *già saputa*, d'ordine, eminentemente, sacrale.

Chiariti i principali attributi della libido, e della pulsione che la rappresenta (sesso, corporeità, miraggio sociologico e mondano), torniamo al punto di partenza: è la libido a fare i giochi, si diceva, lei a comporre le strutture e a determinare le gerarchie. Si tratta, sempre, di scelte individuali, ma di cui sarebbe errato sottovalutare la componente culturale, il modo, cioè, in cui questa si mischia con l'interesse personale, o con la personale vocazione. Interesse, vocazione: due termini distinti, con cui si distingue appunto il personalismo del nevrotico da quello del poeta; il che si traduce poi in un diverso uso della parola. È difficile, per esempio, distinguere nel ritmo, nel tono, nelle cadenze di una strofe - per non parlare del suo lessico - quanto vi sia di involontario e di voluto, di trovato e di cercato e, soprattutto, quanto di tutto ciò sia attribuibile alla storia

personale (l'inconscio e i suoi complessi), e quanto al *trend* epocale, con cui quella storia si salda, o a cui miracolosamente si apre per farlo proprio (e a noi psicanalisti non resterà che chiamarlo sublimazione, termine che suggella l'enigma senza risolverlo). E può accadere che proprio quando la parola è più intensa, più è ricca di vibrazioni, e più si impone al lettore coi suoi multipli significati, tanto più il momento personale (fatto anche di meschini tormenti, ambizioni, voglie non risolte) si fonda con quello epocale, con ciò che l'epoca, inconsapevole anche lei di quanto la travaglia, vorrebbe estrarre dal suo seno. Due bisogni si congiungono, due visceralità coincidono, per partorire l'oggetto voluto, quello che appunto "farà epoca".

Nella mia lunga carriera di lettore ho fatto una scoperta, non originale forse, ma per me importante. Le brutte poesie sono spesso oscene. Oscene involontariamente. Anche quando cioè trattano di argomenti nobili. Perché ti rimandano a qualcosa che - direbbe sempre Dante - *tacere è bello*, e che si scopre proprio nel momento in cui il poeta, il cattivo poeta, tenta l'affondo: per uscir da se stesso, e redimersi nel bello. Ma è allora, quando egli pretende all'oggettività assoluta, che la sua parola si sfalda, si scontorna, e invece della cosa che intendeva proporti, ti fa pensare ad altro, di più intimo e ingrato. Si tratta di suoni, o di accordi, che mancano l'effetto e, attraverso l'omofonia, ti suggeriscono idee che avrebbero dovuto restare nascoste e che, certamente, sono rimaste nascoste al poeta. Ma il lettore, l'altro, lo specchio naturale del poeta, le scopre col suo istinto e le rivela: grazie a un'associazione birichina ma ineludibile.

Qui la fusione fra le due visceralità - bisogni dell'epoca, bisogni del singolo - non è avvenuta. E il cattivo poeta si scopre nelle stesse condizioni del nevrotico che va in analisi. Questo si confessa all'analista; quello si confessa, senza saperlo, senza volerlo, al suo occasionale lettore.

Chiariamo meglio questo punto. Sia nel cattivo poeta che nel nevrotico natura e società, istinto personale e interessi culturali sembrano procedere su due piani distinti e che mai si incontreranno: come le convergenze parallele del benemerito Aldo Moro: che configuravano un intento, ma non la sua attuazione.

È in questi casi che l'analista ha il diritto di operare; è in questi casi, vorrei dire, che la riduttività è d'obbligo. "Scusi, Lei pensava forse dir questo, ma in realtà...". Perché qui è l'istinto, l'orecchio a guidarci verso il malnoto, o verso il male odorante. L'orecchio, e non un pregiudizio teorico. E cosa ci dice l'orecchio? Che il passaggio dal piano basso a quelli alti, dalle cantine all'attico, non è riuscito.

Sto pensando, in realtà, all'altro caso, quello della riduttività illegittima, e che

si ha quando, nell'esame di un testo poetico, lo psicanalista, invece di lasciarsi influenzare dai suoni (il che può sembrare arbitrario, mentre invece è corretto e attua il principio dell' "attenzione fluttuante"), se la piglia coi concetti. Faccio subito un esempio. Su *Confession*, noto poemetto di Baudelaire, uno psicanalista di grido scrisse anni fa una breve nota. Intelligente, senza dubbio; ma, in sintonia col clima culturale di quegli anni, a senso unico e, quindi, sopraffattrice. Che cosa deduceva Claude Mannoni dai versi più toccanti del poema? Che l'improvviso singulto della donna a cui il poeta si accompagnava nella notte lunare, quella strana disarmonia della voce, quella parola rotta, segno del suo intimo conflitto, del suo disagio esistenziale, fosse in realtà un peto. Opportunamente trasfigurato dalla fantasia del nostro.

Dicevo che questo tipo di intervento è supremamente illegittimo. Perché guarda al concetto e non al suono - cioè non alla forma. E infatti è vero che Baudelaire parla di suoni, e fra un suono e l'altro... Certo, Baudelaire parla di suoni, che però l'altro, il critico, non ode né poteva udire, e tanto meno giudicare. Parla, il critico, in nome di un sapere, il proprio, e di una tecnica acquisita. Parla, cioè, da morto (non è morto un sapere che già sa di se stesso? Non occorre essere gentiliani per sostenerlo). Parla da morto di un testo vivo. Riportando tutto al noto (per lui naturalmente, o per chi appartenesse alla sua scuola). L'intervento poteva essere utile se Baudelaire fosse stato un suo paziente. Questi avrebbe potuto negare, dire no, non è così. Si sarebbe, comunque, scoperto, che è poi la mira di ogni intervento analitico, anche arbitrario. Ma cosa aggiunge alla poesia un tal genere di arbitrio?

Il problema delle legittimità dell'interpretazione psicanalitica di un'opera d'arte era già stato sollevato da Ricoeur, quando, paragonando fra loro due testi di Freud, il *Mosè di Michelangelo* e *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*⁴ ne aveva messo in rilievo la diversità d'impostazione. Valido il primo, dubbio il secondo e all'origine di tante successive malversazioni. Perché? Perché nel primo si studiano problemi di natura formale, nel secondo si indaga sui contenuti. Nel primo, da alcuni particolari della composizione, si cerca di risalire allo stato d'animo del profeta, a quei contraddittori movimenti che, bloccandosi nella pietra, hanno, scrive Ricoeur, raggiunto come "un instabile compromesso". E, chiarendo meglio il senso del suo discorso, aggiunge: "In un gesto di collera, Mosè avrebbe dapprima sollevato la mano sulla barba, rischiando di lasciar cadere le tavole, mentre lo spettacolo del popolo idolatra lo costringeva a volgere lo sguardo di lato; un movimento opposto, destinato a soffocare quello

⁴ P. Ricoeur, *Dell'interpretazione*, Il Saggiatore, Milano, 1966, pp.190-194.

precedente e suscitato dalla viva coscienza della sua missione religiosa, gli avrebbe fatto arretrare la mano. Sotto i nostri occhi viene quindi a trovarsi ciò che resta di un movimento che è stato compiuto e che l'analista si dedica a ricostruire, allo stesso modo in cui ricostruisce le opposte rappresentazioni". Non basta. "Scavando... sotto queste forme di compromesso, continua Ricoeur, Freud scopre entro lo spessore del senso molteplici strati". Direi di più: egli dà un contributo fondamentale all'indagine estetica, mostrando come la forza di un'immagine sia *sempre* legata a un fattore ideativo, dipenda dalla capacità di fermare in un gesto (o in una parola quando si tratti di poesia) significazioni che nella prosa di ogni giorno si presentano separatamente. Come, in altre parole, l'incanto estetico sia dovuto a una *concentrazione di senso*, a una radicale abbreviazione di cose fatti idee che la ragione discorsiva contempla uno alla volta. (E che il fattore *senso* sia fondamentale lo dimostra, in poesia, un piccolo esperimento: si provi a sostituire, in un bel verso, una parola con un'altra di suono quasi identico, ma di diverso significato; non solo verrà meno il senso, ma verrà meno anche la musica; *perché la musica, in poesia, è in quanto significa*).

Veniamo al secondo testo, quello su Leonardo, che, secondo Ricoeur, incoraggia "la forma peggiore della psicanalisi dell'arte, la psicanalisi biografica". Esso, come dicevo, indaga sui contenuti. Non perché dalle forme pittoriche risalga alle idee che le hanno ispirate e che, in quelle forme, diventano palpabili (non diceva lo stesso quel mio amico: solo quando una poesia risuona in una bocca umana, io riesco a gustarla, perché "vedo" l'idea?). No, nel *Leonardo* non si resta nell'ambito del quadro, ci si spinge, usando il quadro come pretesto, fin dentro l'infanzia dell'artista. Freud qui tenta di cogliere il meccanismo stesso della creazione estetica "nel rapporto - è sempre Ricoeur che parla - da una parte con le inibizioni, anzi le perversioni sessuali, dall'altra con le sublimazioni della libido in curiosità" culturale e scientifica. "Ciò che rende infida questa analisi - conclude Ricoeur - è che Freud sembra andare molto al di là della analogie strutturali, lecite unicamente in base a un'analisi della tecnica compositiva, e giungere fino alla tematica degli istinti, celata e dissimulata nell'opera". Che è poi la pretesa di spiegare l'alto col basso, e il complesso col semplice, riportando, come è noto, tutto al "già noto": il riduttivismo.

La parola poetica e la parola analitica hanno questo di simile, si è detto prima: ambedue tendono a "decontestualizzarsi" rispetto all'uso tradizionale. Ma c'è qualcos'altro che le accomuna, ed è la presenza della duplicità (dico duplicità non molteplicità) semantica messa in luce da Freud a proposito dell'immagine onirica, o del sintomo, o di quanto si dica in analisi. Ci sono poeti, Valéry era uno di questi, che si sono permessi quello che per la ragione discorsiva

costituisce un gravissimo abuso. Sostituire, nel verso, una parola dall'alta carica espressiva con una parola di segno contrario: dicendo, per esempio, *chiaro* invece di *oscuro* e viceversa. Senza che la poesia ne soffrisse, se non per chi la vorrebbe ragionevole, e rispettosa del buon senso (questo vassallo minore della ragione). Ma perché non ne soffre la poesia? Perché nell'evento poetico, gli opposti poli non si escludono, come avviene in ogni altro campo dell'attività umana, ma si richiamano a vicenda. L'asse della significazione resta in piedi anche se l'uno dei poli si sostituisce, "abusivamente", all'altro.

Lo stesso avviene, si diceva, nei sogni, dove una cosa può essere significativa del suo opposto, una disgrazia essere annunciata da un evento positivo, un sentimento di ostilità espresso da moti affettuosi e così via. Ma non è solo in sogno che l'opposto trapela attraverso la cosa con cui si intendeva celarlo. Accade anche nella conversazione normale. L'istituto della negazione, che Freud ha formalizzato sotto questo nome, era ben conosciuto agli antichi, e ha trovato un posto di primo piano tra le figure retoriche: "*Cesare taccio...*". Ora è ovvio che in una tecnica come quella psicanalitica, il cui presupposto è che in un rapporto duale stretto l'inconscio sia a un passo, e le pulsioni con la loro congenita ambivalenza pronte a emergere, ogni cosa detta o agita può evocare il suo contrario.

Qui peraltro finiscono le coincidenze fra parola poetica e parola analitica? A differenziarle è il diverso grado di intensità, che nella parola poetica rende solidali i due poli, li fa, grazie al suo magnetismo, vibrare all'unisono, mentre in quella analitica non è che una debole eco, da cui si può inferire (dove l'aleggiante "sospetto") che oltre al polo visibile sia operante anche altro.

Ma cos'è a determinare questa diversa intensità? Forse il passaggio dal privato al pubblico, dal duale al plurale? Forse il fatto che mentre il paziente ha un uditor certo, e come assicurato, il poeta è alla ricerca di un uditorio e deve, quindi, *alzar la voce*? Come la alza ad esempio l'attore, anche quando dice le cose più semplici, perché senza quell'enfasi il messaggio non verrebbe recepito.

Che l'uditorio del poeta gli sia in gran parte ignoto sembra un dettaglio minore, ma non lo è. La sua "non visibilità" è uno sprone perché il poeta esca da se stesso. In chi si rispecchierà? Mentre il paziente sa che il suo specchio è l'analista, il poeta non dispone di specchi tangibili. È pur vero che se egli scrive per i più, che non conosce, ha in sé una figura ideale di mentore, una guida, che incide sulla sua poetica, cioè sul suo modo di far poesia, e costui può anche incarnarsi in un personaggio reale. Ma l'unicità del mentore può benissimo conciliarsi con la presenza, sullo sfondo, di una pluralità di ignoti: sono ambedue momenti del suo comunicare, che tende alla perfezione (il mentore),

perché pre-tende all'universale (la pluralità di ignoti). Il paziente invece il suo analista non l'ha ancora fatto suo, non l'ha ancora introiettato, e per questo appunto lo frequenta. Non solo. Componendo i suoi testi il poeta sa - consciamente o no - che nessuno gli rimanderà le parole da lui pronunciate, che esse cadono nel vuoto, e che a salvarle sarà solo la loro assolutezza. Il poeta, dunque, è ed è soltanto in quanto padrone del suo linguaggio, che poi vuol dire, come ci ricorda Valéry nel suo saggio su Bossuet, esser padroni di se stessi. E forse per questo si ammira un poeta, perché si autorizza a parlare, e ci offre, con poco, con niente, un pezzo di carta e una penna, *lo spettacolo dell'autonomia*. Parli pure di ciò che vuole, ma ci persuade, mentre parla, che la sua voce e la cosa di cui parla sono la stessa cosa, e noi applaudiamo.

Ma il paziente non è un uomo pubblico; è un privato che si rivolge a un altro privato chiedendone l'attenzione (e qui è evidente che la molla narcisistica ha un ruolo importante, forse decisivo; se non provassi piacere a rispecchiarmi in un altro, penerei forse tanto per affrontare certi aspetti di me stesso? Ma - e quest'interrogativo possa frenare un po' i teorici del narcisismo, setta oggi dilagante - ha forse un ruolo nel fare poetico? C'è una bella differenza fra il parlare *ad altri* e il parlare *a un altro*, Narciso non si rivolge a tutti ma a uno; solo da questo uno egli può ottenere la conferma che più gli sta a cuore: di esistere realmente. Conferma che il poeta ha già avuto poetando.).

Sulla parola del paziente grava dunque questa incertezza di fondo: ci sono o non ci sono? È una parola dimidiata, la sua, che stenta a dire ciò che vuole, o che lo dice suo malgrado. E l'analista?

La parola dell'analista risponde evidentemente a criteri diversi. Essa si organizza intorno a una doppia funzione: 1) far propria e interpretare la parola del paziente; 2) metterla in questione. Senza questa sommessa sfida il paziente non uscirebbe mai dalla sua buca. Se si limitasse a chiarire nessi, ricercare cause, ecc., l'interpretazione non farebbe che ribadire i vecchi ceppi. L'esistente infatti, a guardarlo con certi occhi (occhi razionali, stavo per dire, ma si tratterebbe di una ragione di parte, al servizio della malattia), non permette scappatoie: è come una stanza senza porte e senza finestre, dove solo per miracolo potrebbe aprirsi un varco. Ma è così appunto che alcuni vedono se stessi: come una stanza chiusa. Basterebbe, permutare la situazione, vedersi con altri occhi...

Nell'interpretazione, allora, deve insinuarsi dell'altro. Certo, spiegare ha un effetto rassicurante, un effetto *placebo*. Chi non si sente sollevato dall'aver trovato la *causa* del suo male? Può così pensare al rimedio. Ma questa piccola equazione, che funziona benissimo quando si tratta di un male fisico, dà minori

risultati quando si tratta di un male dell'anima. Perché qui l'unico efficace rimedio sarebbe nello spostare il punto di vista. Alla qual cosa però si oppone la situazione emozionale, grumi di inerzia fra cui la vita circola a rilento. Così la spiegazione, dopo un primo momento di sollievo, finirebbe per lasciare le cose come stanno. L'interpretazione deve trovare nuove armi, diventare cioè qualcosa di più di una semplice interpretazione. *Deve aggiungere senza parere.* Sfruttando le risorse del linguaggio.

Qui si aprono due strade. Il terapeuta può imboccare l'una o l'altra a seconda della sua ideologia, o delle sue personali preferenze. La prima strada è quella della sacralità. La parola viene enfatizzata con opportuni rimandi a un simbolo che la sussume e che ha come suo ultimo riferimento il mondo archetipale (è la scelta di Jung). La parola resta piatta, la si usa come di norma, senza che a valorizzarla ci sia, dietro, un significato già acquisito, e per così dire santificato dalla tradizione, ma per il modo in cui vien detta (con voce neutra e come avulsa dal contesto) e per la posizione in cui si trovano in quel momento paziente e terapeuta (il paziente disteso sul *couch*, il terapeuta alle sue spalle), acquista comunque una valenza di più. (È, come si sa, la scelta di Freud). Un'altra forma di magia, ma forse più scaltrita.

Resta la strada del gioco. Percorsa in lungo e in largo da Lacan, che dal fondo analogico del linguaggio ha cercato di far scoccare la scintilla che potesse rianimare la comunicazione, rivitalizzando una parola a cui l'uso - e l'usura - hanno tolto forza. Di qui le allusioni, i bisticci, i *calembours*. Altrettanti tentativi di apertura in un mondo sclerotizzato e, in fondo, troppo saputo. Chi dice che si diventa nevrotici perché non ci si conosce abbastanza? Forse è vero il contrario.

È il piglio di Lacan meno sacrale degli altri due? Difficile dirlo. Alla voce del *joker*, del burlone, si alterna infatti quella severa dell'oracolo, che dell'allusione si serve per dimostrare (come altri si servono delle etimologie per dimostrare i loro teoremi filosofici). A un oracolo, d'altronde, il gioco di parole è indispensabile; come potrebbe se no salvaguardare le sue sentenze dalle verifiche del reale, che dei due opposti poli ne legittima uno soltanto? Qui l'ermetismo lacaniano gareggia con quello del poeta, a cui, come si diceva, è permesso quel che è negato agli altri parlanti, sostituire cioè all'interno del discorso un opposto con l'altro. La figura dell'analista tende a confondersi con quella della sibilla - e del poeta - perché nel *setting* (sarebbe magari consigliabile che la recita non si prolungasse fuori dal *setting*) ci si sente tutto sommato fuori dal tempo (certamente si è fuori dal sociale), e dove il tempo manca, gli opposti finalmente si possono toccare. Ponendo fine allo spaesamento. O suggellandolo per sempre.

Non è facile in realtà il compito dell'analista. E i suoi tentativi di far magia per dare alla parola quel tanto di potere in più che ha la parola sacra o la parola poetica (un potere, diciamolo pure, salvifico che la parola poetica peraltro non ricerca né si propone di usare - ed è questo a farne la parola più alta) possono facilmente degenerare.

D'altronde sia il sacerdote che il mago o il giullare (queste controfigure dell'analista, queste sue ricorrenti tentazioni) adempiono a un'importante funzione sociale: evocano, mediante la formula del "tutto è possibile" - che sulla bocca del giullare diventa "tutto è lecito" - quella parte mai doma del nostro essere che, anche nelle circostanze più avverse, mira a riaffermare la propria identità: o nel potere, o nel piacere.

Personalmente ritengo che la parola dell'analista debba essere improntata a discrezione. Sarà onesta? Non proprio. La parola di un analista non è mai del tutto onesta, come non lo è quella del poeta (onesti sono i cattivi poeti che, come i cattivi attori, non sanno fingere), né quella del politico, la cui arte - si sa - è quella del possibile (è possibile garantire l'onestà del possibile?).

I vecchi freudiani (vedi Fenichel) usavano raccomandare il sistema della doccia scozzese: oggi ti gratifico e ti colmo, domani ti frust(r)o. L'esperienza mi ha persuaso che è meglio se i due momenti si compenetrano, tenendo per dir così il paziente sulla corda fra il dubbio e l'illusione (parlo di illusioni vitali, quelle care a Leopardi). Con un linguaggio adatto alla bisogna.

A proposito del quale cade forse opportuno quel che Karl Kraus diceva dell'aforisma: che non è mai la verità, perché oscilla ambiguamente fra una mezza verità e una verità e mezzo. L'aforisma sarebbe dunque, euristicamente, inutile? Puro passatempo, abbaglio dello spirito?

Certo è un gioco gaglioffo quello dell'aforisma. Che da un lato si autolimita, tracciando con esattezza i confini del proprio campicello, e dall'altro li travalica, promettendo quella che nel proprio campo non c'è (la verità e mezzo) o c'è solo per metà (la mezza verità): come sporgersi dal muricciolo per rubare le mele del vicino, o spacciare per albero già fatto una mezza pianticella.

L'uso prolungato della metafora potrebbe, però, portarci fuori strada. In termini legali, l'aforisma è senza dubbio un esercizio trasgressivo. E socialmente inquietante. Ma dal punto di vista delle idee... non ha forse il merito di relativizzare, di mettere in questione i dogmi, le gerarchie, le scale di valori, scoprendo tangenzialità insospettite fra cose che lo sguardo comune (leggi distratto) giudica incompatibili?

Nell'aforisma io vedo la più bella metafora del *setting* analitico: ha angusti confini (come quelli del *setting*: uno studiolo), opera per scalzare, per corrodere

(abitudini, antichi pregiudizi), e insieme per dischiudere quel varco che gli animi timidi pensano possa aprire soltanto una mano divina.