



*Ogni lettore, quando legge, legge sé stesso
L'opera dello scrittore è soltanto uno strumento
ottico da offrire al lettore per permettergli di
discernere quello che, senza libro, non avrebbe
forse visto in sé stesso
Il tempo ritrovato - Marcel Proust*

Beckett legge Proust sé e l'altro tra riconoscimento e autobiografia. La metafora dello specchio

di Rosanna Pizzo

Introduco questo lavoro con le parole di A. Tabucchi che si chiedeva se non si scriva “*perché si ha paura della morte? O nostalgia dell'infanzia? O perché il tempo è passato troppo in fretta?*” Anche Italo Calvino, a sua volta, riteneva che la spinta a scrivere fosse legata «*alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, a qualcosa che ci sfugge*».

E io perché scrivo? Forse per tutte queste cose messe insieme, cui fa da sfondo la paura della morte, di quel *nulla eterno*, la *fatal quiete* di foscoliana memoria verso cui «*fugge questo reo tempo, fino a quando non scenderemo nel gorgo muti*» (C. Pavese).

Esso, questo reo tempo, è la forma, il contenitore, entro cui si declina la nostra vita, una sorta di divinità che attraverso le Moire, le dee del destino (Μοῖρα), scandisce le tappe della nostra esistenza fino all'ultima, cui nessuno può sfuggire, quella in cui Atropo taglierà quel filo sottile che ci lega alla vita: uno iato contro cui si infrange il sogno irraggiungibile di *intemporalità* che ci abita, cifra esclusiva dell'età infantile, poeticamente espressa con toni accorati, da Rilke nelle Elegie Duinesi, quando diceva «*Oh, ore dell'infanzia, quando, dinanzi a noi il futuro non c'era.....avevamo la gioia che dà quel che non muta*”(per poi continuare: «*così viviamo per dir*

sempre addio»

Un tema perturbante per sé stesso, che ha impegnato sin dai primordi, filosofia, letteratura, psicologia, religione; quest'ultima in particolare al di là delle latitudini, ha cercato di espungerne inquietudine e sgomento, rivendicando, attraverso una visione escatologica della vita, la presenza di un Essere metafisico che dovrà accogliere l'uomo, la cui anima é immortale, in un mitico aldilà, allorquando si compirà la sua parabola destinale, alla fine della sua esistenza.

Sono scorsi sulla morte evocatrice del “perturbante” per eccellenza, forse per esorcizzare il terrore e lo sconforto, che il suo fantasma evoca, fiumi di inchiostro, che non possono non rinviare alla psicoanalisi freudiana e alla *Recherche* proustiana, verosimilmente entrambe nate da un difficile e sofferto confronto con la necessità difensiva di operare un lavoro proprio sul lutto. Una sofferenza che accomunerà Freud e Proust, questi due biografi dell'anima, anche se esponenti di saperi diversi, rispettivamente l'uno quello della scienza e l'altro quello della letteratura, sorti dalla esigenza privata e personale di elaborazione del lutto e della cura di quella malattia che li tormentava, cioè, la nevrosi.

Una sofferenza, che embricò, mescolò insieme in una magica alchimia, sapere psicologico, soggettività autobiografica e malattia. Infatti la psicoanalisi nacque come scienza attraverso l'autoanalisi che Freud praticò su se stesso, quindi attraverso la presa di coscienza della sua malattia che era la nevrosi, in cui il tema della morte era ossessivamente presente, (forse preconizzando i tragici eventi familiari che lo avrebbero colpito, la morte del fratellino Julius, del fratello Emmanuel, dell'adorata figlia Sophie nel 1920 e del di lei figlio, il piccolo Heinz, appena tre anni dopo la madre) e che troviamo in molte sue opere, come, L'interpretazione dei sogni (Traumdeutung) dove nell'esergo significativamente troviamo scritto “Flectere si nequo, Superos, Acheronta movebo”, “Lutto e malinconia” e “Al di là del principio del piacere”, tanto per citarne alcune. Quanto a Proust, tormentato dall'asma, sin dall'età infantile ci restituisce un'idea altrettanto autobiografica, soggettiva, inerente il rapporto tra opera d'arte e malattia , al punto che nella parte della *Recherche* intitolata “I Guermantes”, mette in bocca al dottor du Boulbon la sua riflessione sulla disposizione creativa dei nevrotici e dei malati definiti, testualmente “*il sale della terra*”.

È interessante riportarne di seguito quanto dice in ordine a questo tema, in cui l'enfasi, la passione, il coinvolgimento emotivo del suo autore sono sicuramente rivelatori: “*Sono essi (i nevrotici) e non altri che hanno fondato le religioni e composto capolavori. Mai il mondo saprà quello che deve loro, e soprattutto ciò che essi hanno sofferto per darglielo. Noi gustiamo le incantevoli musiche , i bei quadri, mille cose raffinate , ma non sappiamo ciò che esse sono costate a coloro che le inventarono, in insonnie, pianti, risa spasmodiche, orticarie, asme, epilessie, e in una angoscia da morire , che é peggio di tutto quanto*”. Che dire di questi due grandi, se non che riuscirono,

attraverso quella difficile arte del rispecchiamento di se stessi, ad elaborare una particolare e per certi versi paradossale epistemologia che portava la cifra personale ed autobiografica dei loro autori.

Ma torniamo a Proust e alla sua *Recherche*, caratterizzata appunto dalla costellazione del lutto, intrecciata con la malattia e la morte e dalle difese messe in atto dal suo autore attraverso “l'oblio,” guardato sempre con lo strumento ottico della memoria involontaria.

Egli significativamente inizia a scrivere il suo capolavoro nel 1908 dopo la morte dell'adorata madre avvenuta nel 1905. Nelle pagine più sofferte della *Recherche*, Proust rappresenta una delle più angoscianti e dolorose esperienze di lutto, quella per la morte di Albertine, la donna da lui amata, per una caduta da cavallo *"La nostra piccola Albertine non è più... Il cavallo, durante la passeggiata, l'ha scagliata contro un albero"*. Ecco come egli descrive in “Albertine scomparsa” quel processo che è “il lavoro del lutto” in questo caso per meglio dire il “lavoro dell'oblio” che prefigura la fine del lutto, da lui stesso definito *“uno strumento di adattamento alla realtà tanto potente perché a poco a poco distrugge in noi la sopravvivenza del passato”*.

Ma come si distrugge *“la sopravvivenza del passato”*? Ecco come risponde Proust: *“Certo non c'era nulla di straordinario nel fatto che la morte di Albertine avesse così poco mutato le mie preoccupazioni. Quando la nostra amante è viva, una gran parte dei pensieri che formano quel che noi chiamiamo il nostro amore ci vengono durante le ore in cui non è vicina a noi. Così ci si fa l'abitudine ad avere per oggetto dei propri sogni una persona assente e che, anche se resta tale soltanto poche ore, in quelle è solamente un ricordo. Così avviene che la morte non rechi gran mutamento”*.

Nel “Tempo ritrovato”, ultima parte della sua *“Recherche”*, troviamo ancora il tema della meditazione sulla morte, che divenne, come da lui stesso dichiarato, spinta propulsiva per la trasfigurazione poetica ne *“l'immense édifice du souvenir”*, testualmente come lui la definì *“una Cattedrale, nella letteratura”*. Ma diamo la parola a Proust che vede nel Tempo (il *kairos* dei greci) dedicato all'arte, l'unico tempo opportuno, quello propizio, che riscatta dal tempo, viceversa profano che scorre privo di senso, conducendoci alla morte: *“Io dico che la legge crudele dell'arte è che gli esseri umani muoiano e che noi stessi moriamo, dopo aver esaurito tutte le sofferenze, perché cresca l'erba non dell'oblio, ma della vita eterna, l'erba folta delle opere feconde, sulla quale le generazioni future verranno lietamente a fare le loro "colazioni sull'erba", incuranti di chi dorme là sotto”*.

Solo quindi *“l'erba folta delle opere feconde”* può sconfiggere il nulla eterno che ci abita. Sheherazade, d'altro canto, protagonista delle “Mille e una notte”, eludeva la morte con le sue narrazioni, rinviandone sempre l'epilogo al giorno dopo.

Cito, non a caso, queste riflessioni in esergo, per la valenza che hanno avuto per me, mentre scorgo la mia mano che scrive guidata da un'epistemologia non lineare, parte di me, e in quanto tale bussola verso una sorta di ipertesto, un testo che si dirama e si declina in modo da aprire al lettore differenti cammini. Cammini, connessioni, come specchi di specchi che si moltiplicano in uno scenario plurale, per riflettere magicamente scene, e proporre storie di volta in volta diverse narrate nel contesto di uno spaccato autobiografico non convenzionale, raccontando i miei interessi, le mie passioni, che ho già introdotto, alcuni dei miei percorsi formativi più significativi, attraverso una *“combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni”*. (I. Calvino)

Il tutto guidato, come dice Foucault ne *L'uso dei piaceri*, da quella curiosità, *“ l'unica che meriti di essere praticata con una certa ostinazione: non già quella che cerca di assimilare ciò che conviene conoscere, ma quella che consente di smarrire le proprie certezze. A che varrebbe tanto accanimento nel sapere se non dovesse assicurare che l'acquisizione di conoscenze, e non, in un certo modo e quanto è possibile, la messa in crisi di colui che conosce? Vi sono momenti, nella vita, in cui la questione di sapere se si può pensare e vedere in modo diverso da quello in cui si pensa e si vede, è indispensabile per continuare a guardare o a riflettere”*.

In tal senso prende vita questo mio scritto, che sarà costellato da divagazioni, da associazioni, seguendo un approccio obliquo alla ricerca di un significato che vada al di là del significante, al di là di quell'*altrità* rappresentata dal ri-conoscimento che, mi auguro, ne farà il lettore attraverso altre connessioni, pensieri che aprono ad altri pensieri, inseguendo le immagini della mia mente, seguendo il mio flusso di coscienza. Percorrerò quindi una strada un po' alcolica, anche se sono astemia, quella abducente dei sillogismi in erba di batesoniana memoria, ma anche quella legata alla mia esperienza formativa allo psicodramma moreniano, che ha segnato insieme a quella sistemica la mia educazione sentimentale e quindi alcuni aspetti fondativi della mia autobiografia.

Significativamente l'approccio psicodrammatico, non a caso, è un metodo che utilizza l'abduzione per esplorare il mondo psichico attraverso l'azione e la rappresentazione scenica agita in gruppo, in cui ognuno diventa specchio reciproco per l'altro, anzi, per ri-conoscersi attraverso l'altro: una struttura che connette volti, scene, immagini, storie, storie di storie, di un passato anche lontano, che preme per venire alla luce e per essere ri-significato, ri-conosciuto e quindi di forte impatto emotivo.

Il metodo in questione, fondato sulla spontaneità e sulla creatività, scardina le abituali modalità di funzionamento della quotidianità, in cui prevale la dimensione verbale legata al finalismo cosciente, direbbe Bateson, che anticipa l'azione, la progetta e la controlla in massima parte...” il motto è, infatti, *“agisci e poi rifletti”*.

Significativa, sicuramente nel contesto dell'approccio psicodrammatico, è la scuola di Mario

Buchbinder, medico, psicodrammatista e psicanalista argentino che dirige a Buenos Aires l'Instituto de mascara, all'interno del quale svolge attività terapeutiche e formative con tecniche corporee ed espressive. Nel suo lavoro utilizza una modalità che lui stesso definisce *“psicodrammatica, smascherante, corporea, psicoanalitica, espressiva”*.

Egli, infatti agisce il suo metodo attraverso l'uso di maschere indossate dai partecipanti per “smascherarsi”, restituendo così all'idea di maschera il significato originario che aveva nell'antica Grecia, in cui tratti venivano marcati per rendere agli spettatori comprensibile il personaggio, che veniva rappresentato, in questo caso per dare voce a quelle parti di sé che giacciono spesso nascoste nei recessi più profondi dell'anima, interdette dai divieti e dai riti della quotidianità. Come dice Buchbinder *“Lo smascheramento è un tema chiave per poter conoscere i frammenti che compongono l'individuo, in quanto partendo da essi si può trovare una poetica per dar loro un senso”*.

Lo smascheramento, in altri termini è volto a favorire una ri-significazione della propria visione del mondo, attraverso la presa di coscienza sulla scena psicodrammatica, quindi sul campo, di quegli aspetti di sé, di dubbio, incertezza e conflitto che la vita di tutti i giorni impedisce di esprimere.

Personar, la maschera per smascherarsi: il phersu



Tomba etrusca degli Auguri a Tarquinia Necropoli dei Monterozzi (530-540aC): il sanguinario Arlecchino

Questa epistemologia da cui deriva un modus operandi in peculiari contesti formativi che ho attraversato, non può non far riflettere sulla derivazione linguistico semantica del lemma “persona” nel suo rinviare a per-sonar che significa far risuonare, proclamare ad alta voce, evocare, quindi quel suonare attraverso la maschera di legno portata sempre sulla scena dagli attori nell'antica

Grecia, nella quale i tratti del viso, le espressioni, erano marcate, come ho già detto, per meglio far comprendere agli spettatori i personaggi. Questo intreccio tra persona e maschera rinvia alla complessa stratificazione di significati, intuita dagli antichi, che struttura il rapporto tra identità e maschera, tra inganno e ricerca di senso: non a caso i Greci utilizzavano il significante *hypocrites* per indicare gli attori. Significati che si rincorrono: *persona* a sua volta deriva dall'etrusco *phersu*, termine a cui gli studiosi hanno assegnato una significanza varia da quella di maschera a quella di demone infernale connesso a significati di morte. Una cosa è certa: l'iconografia che lo rappresenta nelle tombe tarquinesi attraverso scene di combattimento molto violente, ma anche a scene danzanti, come quelle della "Tomba di Pulcinella", in cui esso è contrassegnato da una maschera con barba, è veramente inquietante. Mi chiedo se il diverso atteggiarsi del *phersu non voglia alludere ai tanti volti e tante anime che ci abitano, nel bene e nel male, e che coesistono al di là di ogni nostro volere, fronteggiandosi in un perenne conflitto?* Verosimilmente l'antica civiltà etrusca aveva intuito che *"la vita è folle e significativa"* (C.G.Jung)

Conseguentemente a quanto detto, per seguire ed inseguire il mio tema, cercherò di intrecciarlo e farlo dialogare attraverso i vari specchi, i miei, in cui vedo ancora riflesse immagini mutate dalla letteratura, dalla filosofia e dall'epistemologia, in modo da dare corpo all'idea junghiana di come il significato si costituisce e si arricchisce nella relazione.

Ma di quale tema sto parlando, e perché ho dato questo titolo al mio lavoro? È accaduto un po' per caso, dopo aver sognato mia madre, morta già da tanti anni, allorché ho sentito il bisogno di riprendere in mano significativamente la Recherche proustiana, che lessi parecchi anni fa, definibile veramente una "architettura dell'anima" (Leibniz), un magico romanzo della memoria, vero strumento ottico, non solo per chi legge, ma anche per chi ne è autore. Il Nostro osservava: in proposito *"Scrivere un romanzo o viverne uno non è affatto la stessa cosa, checché se ne possa dire, e tuttavia non è possibile separare la nostra vita dalle nostre opere"*.

Infatti i personaggi proustiani non sono altro che travestimenti, specchi, attraverso cui egli racconta se stesso, il Bildungsroman (romanzo di formazione) del suo inferno interiore, forse per esorcizzarne il potere distruttivo e riscattare, attraverso l'opera d'arte, il suo male di vivere, la sua nevrosi, come detto da lui stesso e il Tempo tiranno che fugge come la vita, per condurlo impavido ed inesorabile verso la morte.

Così egli descrive quell'ineludibile riconoscimento che tutti ci appartiene ne *Il Tempo Ritrovato*:

"il malato fa conoscenza con l'Estraneo che sente andare e venire dal suo cervello. Non lo conosce di vista, si capisce; ma dai rumori che regolarmente gli sente fare deduce le sue abitudini. Che sia un malfattore? Un mattino, non lo sente più. Se n'è andato. Ah, se fosse per sempre? La sera è già di ritorno. Quali saranno i suoi disegni?"

Il Tempo del "*Tempo ritrovato*", di fatto, si rivela quell'artista inesatto e malevolo che modella i corpi e i volti rendendosi così drammaticamente, anzi, carnalmente visibile. Esso è quell'Alterità che, da un certo momento in poi, si impadronisce della nonna del Narratore e, successivamente, dopo averla resa irrecognoscibile, la conduce alla morte.

Un'epifania, descritta magistralmente da Proust, del Tempo traditore che tra riconoscibilità e irrecognoscibilità rivela come in uno specchio, il suo volto minaccioso, nel momento in cui si disvela, costringendolo a vivere quell'ossimoro da esso stesso ridisegnato impietosamente che è il riconoscimento dell'irrecognoscibilità dei volti, che ha trasformato, devastandone e alterandone i tratti. Ecco come Proust descrive questo tradimento del tempo implacabile: "Infatti, riconoscere, qualcuno, o meglio ancora, dopo essere riusciti a riconoscerlo, identificarlo, significa pensare sotto una sola denominazione le cose contraddittorie, significa ammettere che chi era qui, la persona, che ricordiamo, non esiste più. E che quella che c'è è un essere che non conosciamo; significa dover penetrare un mistero non meno sconcertante quasi del mistero della morte, di cui del resto esso è una specie di introduzione e d'araldo". (Il tempo ritrovato)

Un'opera attraverso lo specchio del Tempo, "una cattedrale nella letteratura", anche se una cattedrale in cui Dio è "*spaventosamente assente*", dirà il cattolico François Mauriac. Anzi, quando leggerà "*Sodoma e Gomorra*" dirà di non aver potuto fare a meno di provare "*ammirazione, repulsione, terrore, disgusto*" e di non aver trovato purtroppo "*in questo inferno nemmeno dieci giusti*". Era ovvia la riflessione di Mauriac, che vedeva, nell'opera dell'ateo Proust, scompaginata la sua visione etica ed escatologica della vita, e quindi, pur essendone attratto, non poteva certo dividerla.

Non a caso, Proust, nello scegliere questo titolo per questa parte del romanzo, che narra vicende autobiografiche, in cui centrale è il tema dell'omosessualità, aveva voluto, nella convinzione che l'umanità stesse andando verso una pericolosa deriva, alludere alle due città che secondo la Bibbia, furono distrutte per volontà divina, a causa della degradazione morale in cui vivevano i suoi abitanti.

Per quanto mi riguarda, pur essendo lontana da coinvolgimenti fideistici, questa parte del romanzo, mi lasciò al tempo della lettura a dir poco turbata, per il fatto che, a mio avviso, essa restituisce al lettore, spesso uno specchio crudele, dionisiaco, di aspetti della vita che pur essendo reali, trovano nella connotazione linguistica di "inferno," che ne aveva dato Mauriac, ogni migliore pertinenza di senso. Alessandro Piperno, autore di un saggio dal titolo "Proust antiebreo" così si esprimeva in merito "*questo libro mi obbliga a scandagliare i fondali della Recherche nei suoi aspetti più scomodi e melmosi,*"*mi ha obbligato a (ri)pensare, un cose fastidiose che troppo spesso avrei voluto far finta di non vedere e che probabilmente in genere rimuovo*". Dopo questa apparente digressione, considerato che il tema è il riconoscimento, vorrei, muovendo da questo significante,

costruire, come ho già detto un ipertesto, parafrasando la celebre metafora Batesoniana,....sulla struttura che connette. "Quale struttura connette il granchio con l'aragosta, l'orchidea con la primula e tutti e quattro con me? E me con voi? E tutti e sei noi con l'ameba da una parte e con lo schizofrenico dall'altra?"

Ed allora cosa voglio connettere parafrasando il modello in questione? Voglio connettere il riconoscimento alla mia autobiografia, peraltro già ampiamente introdotta, particolare genere di riconoscimento di sé, difficile da fissare, raccontare, in quanto la coincidenza di soggetto ed oggetto dell'osservazione non può che esporci a paradossi, e doppi vincoli ed inoltre, non ultimo a qual'è il significato dello scrivere se "scrivere, è sempre un modo di venire a patti con la mancanza di senso della vita."(A. Tabucchi) e, infine, a quali significati sarà ancorata la lettura di questo scritto da parte di chi vi si accosta?

Per quanto detto, non mi resta che "venire a patti con la mancanza di senso della vita" continuando a scrivere, per dare un qualche senso al "riconoscimento" come percorso autobiografico, in una forma per così dire trasversale, indiretta che rinvia a quelle che sono state e sono le predilezioni inerenti i miei interessi culturali, i miei percorsi formativi. In altri termini lo farò attraverso uno specchio che riflette sì la mia immagine, ma in senso traslato, metaforico, perché in esso si trovano iscritte solo riflessioni, connessioni tratte dalla letteratura, dalla filosofia dall'epistemologia sistemica, dal mito, sillogismi in erba, pensieri, che evocano altri pensieri, in cui ognuno a sua volta potrà specchiarsi rifletter-si oppure vedere solo riflessa l'opacità di una mera informazione.

Diceva R. Barthes che esistono due tipi di testo: uno che consente al lettore di essere solo il fruitore di un significato fisso, in questo caso il testo è leggibile; il secondo tipo di testo rende il lettore produttore, in questo secondo caso il testo è scrivibile e il lettore a sua volta produttore di testo. Mi auguro che il mio lavoro sia scrivibile.

Su questa scia incontro G. Bateson, autore da me molto amato, che con parole memorabili mi rammenta il ric-conoscimento più originario che ci riguarda, tutti allorquando dice: "*La relazione viene per prima, precede, prima della conoscenza e prima della coscienza,*".... "*siamo parte danzante di una danza di parti interagenti... la conoscenza è un atto creativo espressione della relazione tra parti interagenti per cui, "il nostro pensare è sempre un interpensare.*"(Sergio Manghi) e che "*Nessuna creatura vivente, in chiave relazionale, rimane confinata nella pelle dell'individuo, contornata da un cartesiano penso dunque sono*". (Sergio Manghi) La scena in cui ci muoviamo in quel gran teatro che è il mondo quindi è sempre irriducibilmente plurale. "*Non possiamo sapere nulla di alcuna cosa in sé, ma possiamo sapere qualcosa delle relazioni tra le cose.*" (Bateson e Bateson, *Dove gli angeli esitano*)

Sempre nello stesso scritto leggiamo: "*Bateson afferma che dicendo che un tavolo è 'duro' andiamo oltre ciò che la nostra esperienza può suffragare: ciò che sappiamo è che la relazione fra il tavolo*

e un qualche organo di senso o strumento ha un particolare carattere di durezza differenziale, per cui non possediamo un vocabolario coerente, ma che distorciamo, se inferiamo il carattere speciale della relazione a uno solo dei due termini (distorciamo ciò che potremmo conoscere sulla relazione trasformandola in un enunciato su una 'cosa' che non possiamo conoscere” (Cfr. Bateson G., Bateson M. C., Dove gli angeli esitano)

Infine come non citare il ri-conoscimento pre-individuale e pre-verbale identificato dal neurofisiologo italiano Vittorio Gallese attraverso l'azione dei neuroni mirror (specchio) che spiega “il sentire in comune con gli altri” espressione che traduce quella di senso comune e che può essere espressa con un termine aristotelico icasticamente significativo e cioè *synaisthànesthai*- “co-sentire”, implicitamente allusivo a un'identità sociale che ci precede e ci porta a “riconoscere gli altri umani come nostri simili”.

Il relazionale quindi ci abita, al di là di ogni ragionevole dubbio, ri-conoscimento originario del nostro essere nel mondo, uno specchio che ci è consustanziale e che ci accompagna lungo tutto il corso dell'esistenza.

Ma che significa *riconoscimento*? Detto significante linguistico deriva dal latino cognosco-conoscere, apprendere, intendere, capire, e rinvia all'aspetto dinamico, costruttivo di una conoscenza, che non esiste a priori, bensì si esprime e si declina attraverso la pragmaticità del suo farsi, sempre nella e attraverso la relazione.

Dal verbo cognosco a sua volta derivante dalla radice indoeuropea gno deriva gnarus, ‘esperto’ ma anche (g)narrare. Il modo migliore per perpetuare un ‘sapere distintivo’, per trasmettere il knowledge (cognizione, conoscenza) è forse il racconto, una pura narrazione.

Ma il significante linguistico narrazione ci suggerisce un'altra riflessione: di fronte a temi di difficile conoscibilità, di cui siamo ignari, l'unico approccio praticabile è quello di narrarli. Quanto detto, considerata la mia epistemologia costruttivista che vede nel mondo come lo conosciamo solo una nostra invenzione e che il conoscere, come dicono H. Maturana e Francisco Varela, è sempre relativo al dominio cognitivo del conoscitore...”*nessuna conoscenza assoluta è possibile e la convalida di tutta la conoscenza relativa possibile è ottenuta mediante l'autopoiesi che ha avuto successo”*

Quanto detto, diventa premessa per quel particolare tipo di riconoscimento di sé che è quello autobiografico che non può che essere fondato su un'ermeneutica della relazione quindi sull'attribuzione di significato che noi operiamo in una forma ovviamente autoreferenziale a noi stessi e al nostro rapporto con gli altri. Il declinarsi delle nostre vite, in altri termini, è fondato, come dice lo psicanalista Spence, non su verità storiche, quindi su ciò che è realmente accaduto, ma su verità narrative, verosimili, con le quali co-costruiamo la nostra immagine con gli altri, immagine che è comunque destinata ad evolvere e cambiare nel tempo.

Alla fine come dice l'imperatore Adriano, protagonista del capolavoro di M. Yourcenar, "Memorie di Adriano", dobbiamo rassegnarci perché: *" Tutto ci sfugge. Tutti. Anche noi stessi. La vita di mio padre la conosco meno di quella di Adriano. La mia stessa esistenza , se dovessi raccontarla per iscritto , la ricostruirei dall'esterno, a fatica, come se fosse quella di un'altro . Dovrei andare in cerca di lettere , di ricordi d'altre persone per fermare le mie vaghe memorie. Sono mura crollate, zone d'ombra"*. Come non condividere? Ecco perché ritengo che qualunque autobiografia si autoinvalidi e ho preferito affrontarla in una forma trasversale.

Di specchio in specchio tra conoscenza e inganno: il mito di Narciso



Narciso e Eco

John William **Waterhouse** (1849 – Londra, 1917) è stato un **pittore** inglese di epoca vittoriana ultimo rappresentante dello stile dei preraffaelliti

Perché lo specchio? Specchio é locuzione che ha una storia. Gli specchi replicano il mondo, sono simboli di una seconda realtà e del doppio che riflettono, immagini, però, non cose, che invertono destra e sinistra e quindi mostrano una realtà non realtà, non luoghi, più precisamente eterotopie. Ma procediamo per ordine e cioè cosa significa eterotopia? Eterotopia é un termine coniato da M.Foucault, per indicare *" quegli spazi che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano"* .. La differenza con le utopie, egli dice, é che le eterotopie sono *"luoghi reali fuori da tutti i luoghi"* realtà parallele allo spazio vissuto , mentre le

prime sono luoghi fuori dal mondo, come ci suggerisce il suo etimo greco οὐ ("non") e τόπος ("luogo") quindi "non-luogo", insediamenti privi di un luogo reale, tradizionalmente rinviano a un modello mitico verso cui tendere, spazi consolatori, ma di fatto irraggiungibili. E' per questo che Foucault dice con accenti quasi poetici, che spesso ricorrono nella sua prosa che *“Le utopie consolano:infatti non hanno un luogo reale, si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio;aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili anche se il loro accesso é chimerico, le utopie consentono le favole e i discorsi.Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la «sintassi» e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa «tenere insieme» le parole e le cose.”*(M.Foucault, *Le parole e le cose. Un archeologia delle Scienze umane*)

In altri termini, le eterotopie sono luoghi diversi che si contrappongono a tutti gli altri, pur rimanendo luoghi reali, Foucault fa alcuni esempi:le prigioni, gli ospizi, i manicomi riservati agli individui che hanno un comportamento deviante rispetto alla norma. Possono però anche essere luoghi di gioco e di fantasia come spesso é per i bambini il lettone dei genitori.

Ogni società lungo il corso della sua storia crea le proprie eterotopie che può nel tempo cambiare creandone altre e diverse, basti pensare ai cimiteri che con l'editto di Saint Cloud promulgato da Napoleone nel 1804, diventarono spazi eterotopici, dislocati fuori dalle città, dove erano prima situati, per diventare contesti appartati, con i quali “si allontanava la morte”,quasi a volerne rimuovere la valenza nullificante. Infine anche il cinema, il teatro, i musei e le biblioteche sono luoghi eterotopi in quanto *“luoghi che raccolgo-no ogni tempo e ogni epoca, ogni forma e ogni gusto in cui coesi- stono molteplici scenari spaziali, ciascuno dei quali è uno spazio concreto che si carica di un valore simbolico”....*”. Ma l'eterotopia per eccellenza é secondo Foucault la nave che nel suo essere *“frammento galleggiante nello spazio” é “il più grande serbatoio di immaginazione.....Nelle civiltà senza navi, i sogni si inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura e la polizia i corsari.”*

L'uomo sicuramente in quanto tale é tra gli esseri viventi é quello che possiede la facoltà di riconoscere la propria immagine riflessa nello specchio, il suo doppio in uno spazio eterotopico attraverso cui può anche scoprirsi diverso, dis-conoscersi. Jung ci rammenta che *“Chi guarda in uno specchio d'acqua, inizialmente vede la propria immagine.□Chi guarda se stesso, rischia di incontrare se stesso.□Lo specchio non lusinga, mostra diligentemente ciò che riflette, cioè quella faccia che non mostriamo mai al mondo perché la nascondiamo dietro il personaggio, la maschera dell'attore.□Questa è la prima prova di coraggio nel percorso interiore.□Una prova che basta a spaventare la maggior parte delle persone, perché l'incontro con se stessi appartiene a quelle cose spiacevoli che si evitano fino a quando si può proiettare il negativo sull'ambiente.”*

Ma vorrei dare la parola al mito, che forse rappresenta meglio questi concetti per l'eccedenza di senso che lo caratterizza e in cui il tema del riconoscimento ritengo si presenti come una realtà frattale attraverso varie e complesse stratificazioni di significato. Ma perché il mito?

Perché *esso*, il mito antropologicamente ci appartiene, come dice il semiologo e sociologo Pierre Bourdieu, ci consente di ri-conoscere "le costanti delle strutture simboliche sulle quali basiamo alcune rappresentazioni della vita" e dei nostri modi di essere e di sentire. I. Calvino nelle sue "Lezioni americane osservava." *Che cosa vuol dire questo o quel mito?*

Quali significati, per quanto il trascorrere degli anni, li abbia sottoposti a rimaneggiamenti ed ibridazioni può fornirci per continuare eternamente ad incantarci e a fornirci risposte illuminanti per le nostre vite? Certamente gli interrogativi che possiamo trarne, considerata la complessa polisemia cui essi rinviano non può non renderli sempre attuali, al punto che ognuno spesso riesce a trovarvi il proprio significante emozionante ed emozionale.

Però, a patto di rammentare come ci suggerisce, sempre I. Calvino in una delle *Lezioni americane* "che ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca: coi miti non bisogna aver fretta: è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori".

D'altro canto, come non scorgere, non ri-conoscere, nei miti qualcosa che antropologicamente ci appartiene? L'amore e la morte, (Orfeo e Euridice) il tradimento, (Zeus) l'odio fino alla distruzione dell'altro per gelosia (Era o Giunone, Medea) a fedeltà e l'amore al punto di voler chiudere la propria vicenda esistenziale insieme (Filemone e Bauci di cui Ovidio narra la storia nelle *Metamorfosi*) la ribellione contro l'ingiustizia di un potere malvagio alla ricerca del proprio processo di individuazione fino al sacrificio estremo (Prometeo), il matricidio (Oreste).

E che dire di Narciso che "rivolge lo sguardo rapito nello specchio d'acqua, ora dopo ora" in preda alla fascinazione della sua immagine rinvia da uno specchio d'acqua che è solo perturbante, distruttivo? Ma lo specchiarsi narcisistico è un atto di hibrys, che perderà Narciso.

Ovidio racconta nelle sue *Metamorfosi* come il vate Tiresia ne profetizzi il tragico destino allorquando "Interrogato su di lui, se avrebbe visto il tempo di una lunga, matura vecchiaia, l'indovino fatidico disse: se non conoscerà se stesso". □ Quindi se non si ri-conosce *colui che è altro da noi*, siamo condannati alla follia e alla morte. Infatti Ovidio riferisce così la vicenda del destino tragico del giovane Narciso □ "Sembrò a lungo vana la voce del vate, ma la confermò il seguito, i fatti, il tipo di morte e la singolare follia"..... Ci rammenta D. Winnicott solo "Quando guardo e sono visto, io esisto".

Quindi lo specchio può essere mezzo trasformativo per una revisione di sé, come nel caso di Dioniso in lotta con i Titani, che non sono altro che un suo travestimento, ma anche evocatore

mortifero di una impossibile passione autistica e delirante come nel caso di Narciso, fino a scudo difensivo nella vicenda di Perseo che elude lo sguardo pietrificante di Medusa, rivolgendo il suo sguardo solo all'immagine del mostro riflessa nello scudo lucente.

Lo specchio e i suoi simboli ci rammentano ne "Lo stadio dello specchio" di lacaniana memoria, quando il bambino tra i sei e i diciotto mesi nel ri-conoscere la propria immagine riflessa nello specchio, comincia ad elaborare i rudimenti di una prima costruzione dell'io, però all'interno dell'immaginario in cui egli vive una confusione tra sé e l'altro, in particolare, l'altro è la madre attraverso cui egli inizia a costruirsi un'identità immaginaria in base alla quale egli desidera di essere ciò che la madre desidera che egli sia.

Secondo lo psicanalista D. Winnicott la fase dello specchio è successiva a quella in cui il bambino vede il primo altro attraverso il rispecchiamento nello sguardo materno, cioè il viso della madre come uno specchio o un suo precursore. Infatti "Cosa vede il lattante quando guarda il viso della madre?" Il bambino vede soprattutto la disposizione affettiva della madre nei suoi confronti, il coinvolgimento emotivo verso di lui, che gli consente di costruire un'immagine di sé, attraverso cui potersi amare e riconoscere. Però se il volto della madre è poco responsivo, allora il viso di lei sarà uno specchio da guardare, ma non in cui guardare. (D. Winnicott).

Quindi il riconoscimento, per quanto detto, ci costringe sempre ad un rispecchiamento tra riconoscimento e inganno, tra verità e menzogna, un luogo che può diventare pericolosamente eterotopo, desituato, altro, appunto, che tra realtà e illusione ci costringe sempre a fare i conti con quell'altro che alberga dentro di noi. Ma chi è l'altro? L'altro è quello internalizzato attraverso l'apprendimento due o deuterioapprendimento di batesoniana memoria che si struttura attraverso sequenze di relazioni significative apprese nella prima infanzia, è inconscio, tende ad autoconvalidarsi ed è inestirpabile?

Ma l'altro è anche quell'essere che siamo noi heideggerianamente gettati nel mondo, quel mondo esterno che, come dice Gadamer, sempre ci anticipa e ci comprende e che originariamente ci abita, divenendo innanzitutto mondo interno. A. Rimbaud (*Lettera del veggente*) diceva che "io è un altro", è sempre un altro ad essere io, un'antecedenza e una conseguenza dalla quale non possiamo uscire, perché ci abita al di là di ogni nostro volere.

L'approccio strutturalista di Lacan vede l'uomo all'interno appunto di una struttura che lo anticipa e lo predetermina "è a bagno nella struttura....nasce nel campo dell'altro".... «l'inconscio è strutturato come linguaggio». L'inconscio quindi non è come si potrebbe credere l'istintuale, il pre-verbale, esso è il luogo della ragione ed è strutturato come un linguaggio, alle cui regole è sottoposto e cioè le regole della Cultura all'interno delle quali il cucciolo dell'uomo è iscritto ancor prima di nascere. Ed in virtù di questo, l'inconscio diventa «il discorso dell'Altro». L'Altro agisce quindi sul bambino ancor prima di ogni possibile interazione della stessa madre, a causa delle leggi

dell'Altro, che preesistono alla sua nascita. L'Altro di Lacan è il campo del linguaggio, entro le cui leggi si trova preso il soggetto.

Alla fine non possiamo uscire da questa circolarità, se non accettandola, in una parola riconoscendola. E allora che fare? Mi sovviene una frase da alcuni attribuita a Napoleone e da lui pronunciata dopo la disfatta della campagna di Russia, che mi sembra si attagli al tema di che trattasi, testualmente: *“Ciò che non si può raggiungere a volo, occorre raggiungerlo zoppicando”*. Dobbiamo rassegnarci al fatto che il nostro riconoscimento lo raggiungiamo sempre zoppicando, un ri-conoscerci quindi che alla fine è sempre narrazione che co-costruiamo nel contesto di quell'universo relazionale di cui facciamo parte...”*Siamo parte danzante di una danza di parti interagenti* “ diceva Bateson.

Ma c'è un limite al riconoscimento? Certamente un suo eccesso, che richiama per differenza il suo opposto e cioè il dis-conoscimento, la perdita di senso in cui il *“Vedere è un atto mortale”*.

Vedere è un atto mortale



Jacopo Zucchi, pittore italiano ([1542](#) - [1596](#))

Jean..Starobinski (1920) psichiatra ginevrino di formazione psicoanalitica, approdato agli studi letterari, ci avverte il rapporto con lo specchio rinvia a un processo iniziatico, infatti: *“Lo spazio visibile rende conto a un tempo della mia potenza di scoprire e della mia impotenza di raggiungere Vedere è un atto mortale. Può essere la passione di Linceo, ma le mogli di Barbablù ne muoiono.*

I miti e le leggende si trovano qui straordinariamente d'accordo. Orfeo, Narciso, Edipo, Psiche, la Medusa ci insegnano che a forza di voler estendere la portata dello sguardo l'anima si offre all'accecaimento e alla notte: "per la verità, il pugnale le cadde dalle mani, ma la lampada no: ella aveva troppo bisogno di vedere, e non aveva ancora visto tutto ciò che c'era da vedere", scrive la Fontaine. Ora il bruciore dell'olio (o dello sguardo) risveglia il dio addormentato e provoca la caduta vertiginosa di Psiche nel deserto. Lo sguardo, che assicura alla nostra coscienza un uscita fuori dal luogo che occupa il nostro corpo, costituisce nel senso più rigoroso del termine, un eccesso" (J.Starobinski, L'occhio vivente, ed Einaudi) E allora? Allora bisogna avventurarsi «con circospezione e cautela su quel terreno "dove gli angeli esitano a metter piede"».(Bateson e Bateson, Dove esitano gli angeli)

Cadrà vittima di un eccesso, in cui "vedere é un atto mortale", il principe Andrej, che in "Guerra e pace", Tolstoj rappresenta nel momento in cui, ferito ad Austerlitz, ormai agonizzante, guarda "il cielo alto con le nuvole veleggianti", quel cielo che gli rivela improvvisamente "la vanità della potenza, la vanità della vita" e gli fa vedere "alla luce chiara del giorno quelle immagini menzognere che mi hanno commosso, entusiasmato e tormentato. Ah anima mia, in questi ultimi tempi mi é diventato penoso vivere! Vedo che comincio a capire troppo". Che significa..... "capire troppo"?



Finale di partita (Beckett) tra riconoscimento e disriconoscimento: la perdita di senso

Significa "che a forza di voler estendere la portata dello sguardo, l'anima si offre all'accecaimento e alla notte", condizione questa, che rischia di trasformarci nei personaggi che popolano il teatro dell'assurdo di Beckett, in cui con Hamm il protagonista di "Finale di partita" ci ritroviamo a dire "Non può darsi che noi...noi si abbia un qualche significato? Ma finiamo, subito per rispondere

con Clov : *“Un significato. Noi un significato! Ah questa é buona!”* E allora? Ma l'accecamento rappresentato da Starobinski, in quell'eccesso che é il *“voler estendere la portata dello sguardo”* *“fuori dal luogo che occupa il nostro corpo”* e la visione del saturnino, malinconico principe Andrej, per il quale *“capire troppo”*, rinvia alla perdita di contatto con la vita, non alludono, forse, a un'incapacità di accettare il limite di esseri umani destinati anche alla perdita e allo scacco rispetto di fronte a ciò che é fuori dalla nostra portata, quello che Kant definiva noumeno per definizione inaccessibile? Non si può non rammentare che nella tragedia Sofoclea, Edipo con la cecità volontariamente provocata, inizia un percorso catartico che gli consentirà di acquisire *“una nuova vista”*, quella interiore che lo condurrà, morendo presso la dimora degli dei dell'Olimpo. Allora fino a che punto possiamo spingere il nostro sguardo, a quale tipo di riconoscimento possiamo approdare, attraversando forse un diverso *“accecamento”*, rispetto a quello indicato da Starobinski? Forse quello suggerito dalla metafora del personaggio di Sofocle, in cui l'accecamento diventa l'acquisizione di una vista interiore, la trasformazione verso una metanoia salvifica per sfuggire al non senso, a quella che Gunther Anders chiama una *“cattiva eternità*, cioè *“l'incapacità di concepire una fine”*, che poi diventa la nostra nemesi? Ritengo a questo punto che dobbiamo più semplicemente chiederci qual'é il legame che unisce vita- morte e significato e cioè qual'é la struttura che li connette, direbbe Bateson all'interno di quel tempo proustiano spietato che ci incalza, finché Atropo, *“colei che non può essere dissuasa”*, taglierà il filo sottile che ci lega alla vita? Sicuramente la ricerca di un significato, quello che Jung chiamava *“il mio mito personale”* quando diceva nella sua autobiografia: *“Posso soltanto raccontare delle storie; e il problema non é quello di stabilire se esse siano o no vere, poiché l'unica domanda da porre é se ciò che racconto é “LA MIA FAVOLA, LA MIA VERITA”*”.

L'aveva detto anche Enzo Paci, con parole che mi risuonano sempre, nei momenti della mia esistenza in cui il mio Tempo sembrava amleticamente uscito dai cardini, quando affermava che *“Bisogna decidersi a fare della nostra vita, con tutti i suoi limiti, la nostra passione.”*... Ecco la parola chiave, *limite*, accettare il limite, l'inconoscibile, per un senso che rappresenti *la nostra passione*. Mi sovviene, un ultimo sillogismo in erba, a conclusione di questo mio lavoro, che ha le parole del finale di una splendida poesia di Gottfried Benn dal titolo *Apréslude*, (postludio, congedo) che mi piace riportare: *“Nessuno sa dove si nutrono le gemme, nessuno sa se mai la corolla fiorisca, durare, aspettare, concedersi, oscurarsi, invecchiare, apréslude”*. Un'ultima riflessione per concludere uno spaccato autobiografico, quello mio, accompagnato costantemente dallo *strumento ottico* suggerito da Proust e con l'idea sempre viva che: *“Ogni vita é un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.”* (I. Calvino)