

ANGELO ANTONIO MORONI

Il Perturbante come organizzatore narrativo del Sé nel passaggio dall'adolescenza all'età adulta

*"Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo.
Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province,
di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci,
di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone.
Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee
traccia l'immagine del suo volto".*

J. L. Borges (1960)

L'adolescenza incarna un sentire profondo che, quando si fa presente, va a costituire il tessuto emotivo con cui è ordita la cesura fra giovinezza ed età adulta: è il sentire, in *statu nascendi*, dell'inevitabilità e dell'imprevedibilità del cambiamento, della decadenza, dell'incertezza nell'incontro con l'oggetto amato, della morte.

Il percorso storico-identitario dell'adolescenza non è infatti una passeggiata tra le margherite di un campo soleggiato (come dirà una paziente, di cui parlerò più avanti). Al contrario, è un incontro con angosce perturbanti, dall'effetto traumatico, l'incontro cioè con inquietudini che si fanno a volte intollerabili.

Ritengo che il genere narrativo Perturbante rappresenti, in questo passaggio trasformativo radicale del Sé del soggetto, una sorta di utile "teoria traumatica", in molti casi la più idonea a contenere tali angosce e a consentirne uno spazio di "figurabilità psichica" (Botella, Botella, 2001). Questa

occorrenza si evidenzia poi nella dialettica transfert-controtransfert durante il processo analitico, soprattutto in quei pazienti tardo-adolescenti o adulti per i quali l'adolescenza è stata un passaggio particolarmente complesso e difficile.

Il Perturbante è peraltro un operatore concettuale non molto presente nella letteratura psicoanalitica post-freudiana, e molto più presente nella letteratura psicoanalitica contemporanea (si vedano ad esempio Kaës, 2009; Kancyper, 1997). Un concetto dimenticato potremmo definirlo, ma che tuttavia può essere visto come nozione molto attuale in ambito psicoanalitico, anche da un altro importante versante: quello del suo porsi come *organizzatore narrativo privilegiato* di angosce e affetti altrimenti non elaborabili. Tale sua caratteristica coinvolge il soggetto in passaggi evolutivi critici e in alcuni di questi momenti il genere letterario (o cinematografico) perturbante può assumere, ad esempio, la funzione transizionale di una vera e propria “fiaba per adolescenti”, o essere anche una “fiaba per adulti”, un racconto, cioè, capace di diventare un contenitore narrativo che mentre “spaventa” insieme “rappresenta” in modo integrativo vicende emotive a loro volta turbolente, ma in divenire.

Il concetto psicoanalitico di *Perturbante* attiene, infatti, alla più vasta area della contemplazione estetica. Freud ne ha parlato nel noto suo saggio del 1919 riferendosi alla letteratura fantastica, in particolare durante la sua interessante analisi di un “racconto del terrore” di E. T. A. Hoffmann, *Il mago sabbiolino*.

Il concetto è introdotto in ambito psicologico per la prima volta dallo psichiatra tedesco Ernst Jentsch nel 1906 ed è sviluppato da Freud nel suo breve ma denso saggio *Das Unheimlich*. A questo concetto Freud aveva in verità già fatto cenno in una breve nota a piè di pagina di *Totem e Tabù* (1912-13, p. 92)¹, parlando del “modo di pensare animistico”. Il significato di tale termine ricade sotto l’ombrellino semantico dello “spaventoso”, del “terrifico”, e tende a coincidere con tutto ciò che ci disgusta, ci offende, ci terrorizza, dando così una forma ad un’esperienza emotiva che fa traballare momentaneamente le nostre certezze acquisite, le nostre consuete categorie di interpretazione del mondo. In sintesi, il Perturbante è un’offesa alla nostra omeostasi narcisistica.

L’interesse di Freud per quest’area dell’esperienza umana si focalizza, nel suo saggio del 1919, in particolare intorno a quelle produzioni artistiche e letterarie che maggiormente fanno leva sull’evocazione del “sopran-

1. Per la traduzione degli scritti di Sigmund Freud si fa riferimento alle *Opere*, edite da Boringhieri, Torino, 1967-1980, in 12 volumi, che nella Bibliografia citiamo con O.S.F., seguito dal numero del volume.

naturale” e dello spaventoso per coinvolgere il lettore / fruitore e condurlo verso un’esperienza emotiva micro-traumatica nella quale l’affetto principalmente indotto è appunto quello della paura. Freud riprende la teorizzazione di Jentsch, il quale sostiene che tale modalità drammaturgico / retorica si fonda essenzialmente sull’espedito, da parte del romanziere, di porre il lettore di fronte a una sorta di paradosso cognitivo, nel quale egli si trova impossibilitato a decidere se alcuni personaggi della storia siano oggetti animati o inanimati, esseri viventi oppure cose senza vita. Freud, pur ponendosi sulla linea concettuale di Jentsch, estende la lettura del fenomeno in chiave psicoanalitica, prendendo anch’egli, come aveva fatto Jentsch, come esempio di analisi critica il racconto di E. T. A. Hoffmann.

Quelli appena precedenti alla pubblicazione del suo breve articolo sull’*Unheimliche* sono stati per Freud anni in verità molto duri. La Prima guerra mondiale è appena terminata, lasciando nella mente di Freud un carico emotivo angoscioso derivante dal fatto che le tremende vicende belliche hanno coinvolto tutto la sua famiglia, in particolare i figli Oliver, Ernest e Martin, che sono stati tutti impegnati sul fronte, generando grande preoccupazione nel padre. Freud comincia a mettere mano a questo vecchio suo manoscritto, lasciato per lungo tempo in un cassetto, tra il marzo e il maggio del 1919. E lo fa per concedersi un momento di pausa da un altro, ben più consistente e impegnativo lavoro che segnerà una svolta epistemologica fondamentale nel suo pensiero teorico complessivo, e cioè *Al di là del principio di piacere* (1920). *Das Unheimliche* è dunque anche una sorta di scritto precursore dell’opera in cui Freud introdurrà il nuovo concetto di “pulsione di morte”.

Freud descrive il Perturbante, nelle prime pagine del suo saggio, come un “nucleo particolare” della vita psichica, come a volerne delimitare un suo spazio e una sua specificità all’interno del funzionamento psichico, una sua dimensione per così dire extra-metapsicologica, ma tuttavia peculiare.

Ma diamo la parola allo stesso Freud: “Il Perturbante che appartiene al mondo della finzione letteraria – e cioè della fantasia e della poesia – merita invero d’esser considerato a parte. Anzitutto abbraccia un campo molto più vasto del perturbante che si sperimenta nella vita, comprende questo nella sua totalità e altre cose ancora, che nella vita vissuta non capitano mai. L’antitesi tra rimosso e superato non può essere trasferita nel perturbante poetico senza subire una profonda modificazione, perché il regno della fantasia presuppone, per affermarsi, che il suo contenuto sia esonerato dall’esame di realtà [...] nella poesia, per ottenere effetti perturbanti, esistono una quantità di mezzi di cui la vita non può disporre” (Freud, 1919). Il Perturbante poetico sembra essere, anche secondo lo stesso Freud, un “campo molto più vasto”, che consente cioè una libertà

di movimento e di potenzialità conoscitive, possiamo dire, maggiore degli angusti recinti delle teorie scientifiche, tanto è vero che *“L'antitesi tra rimosso e superato non può essere trasferita nel perturbante poetico senza subire una profonda modificazione”*. Anche in questo senso il Perturbante può essere definito come una “teoria traumatica” molto più potente ed esplicativa di qualsiasi metapsicologia.

Scostandosi dall’interpretazione data da Jentsch, Freud sposta il bari-centro della sua attenzione sul tema dell’angoscia di morte come motore del sentimento Perturbante.

Attraverso un’accurata indagine filologica della parola “Unheimlich”, che in tedesco significa “non familiare, estraneo, non usuale”, Freud, riprendendo anche la teorizzazione di Schelling, sottolinea tuttavia nel suo opposto, “Heimlich” il significato collaterale di “tenuto nascosto, celato, segreto”, oltre che il significato più consueto di “familiare” o “intimo”. Se l’“heimlich” è ciò che è familiare ma “tenuto nascosto – rimosso, l’“Unheimlich” è dunque lo svelamento del rimosso, e in ciò stesso risiede la sua natura traumatica, ansiogena e disturbante.

In questa prospettiva, la particolare sensazione di perturbamento (*unheimlichkeit*) che proviamo di fronte a certe opere estetiche particolarmente drammatiche e stranianti non è altro se non una sorta di teoria traumatica provvisoria, ovvero il tentativo, da parte del lettore/fruitore dell’opera, di costruire una narrazione contenitiva di propri sentimenti rimossi che ritornano improvvisamente quando è posto di fronte ad una rappresentazione artistica che genera in lui inquietudine. Ancora una volta, sembra rammentarci Freud, “L’Io non è padrone in casa propria”: ciò che ci spaventa di un’opera letteraria di genere fantastico è cioè la sua capacità di evocare in noi ciò che sentiamo come più familiare, conosciuto dentro noi, ma che è allo stesso tempo “tenuto nascosto” (rimosso/negato): questo “familiare” (heimlich) è costituito da desideri, affetti ed angosce risalenti alla nostra infanzia, e proprio per questo racchiude in sé anche ciò che più ci terrorizza (perché pensavamo di averlo ormai superato).

In altre parole l’opera d’arte perturbante estrae evocativamente, per usare una metafora, gli scheletri dagli armadi inconsci del fruitore dell’opera, ma mentre li estrae allo stesso tempo li significa, cioè integra familiarità con estraneità, mettendo in scena l’angoscia di cui certi personaggi e certi racconti sono intrisi. Come scrive Francesco Conrotto (2000) parlando del concetto di trauma nell’ambito della teoria psicoanalitica: “con il termine trauma si intende mancanza o rottura di senso. Pertanto trauma e rappresentazione sono inversi reciproci, mentre la teoria traumatica è la rappresentazione della mancanza di rappresentazione”

(*ibid.*). Sul piano teorico considero quindi il sentimento del Perturbante, a partire dalla riflessione di Conrotto sul concetto di “teoria traumatica”, come una modalità difensiva, ma anche *conoscitiva* della mente, nel suo tentativo di riempire un “vuoto di senso”, nella sua ricerca cioè di una rappresentazione che faccia da significante al trauma – mediante un movimento dapprima di scissione di parti indesiderate, e quindi vissute dal soggetto come persecutorie, del Sé, e di una loro successiva proiezione/evacuazione all'esterno, ad esempio nell'opera d'arte. Il Perturbante freudianamente inteso agisce proprio a questo livello, cioè come tentativo dell'Io di creare una “formazione di compromesso”, per “darsi una ragione”, per tollerare l'angoscia che invade i suoi confini, e per tentare di ristabilire la propria omeostasi narcisistica, la propria “spinta a esistere” (Gaburri, Ambrosiano, 2008).

Per illustrare le sue tesi attraverso un esempio che richiama fortemente in causa il narcisismo e la sua messa in crisi nell'esperienza del Perturbante, Freud, affronta, tra gli altri, anche il tema del Doppio, che riprende da un lavoro di Otto Rank del 1914 (*Der Doppelgänger*). Secondo Freud la percezione di un “doppio” o “sosia” da parte del soggetto promuove una regressione a epoche primitive dell’evoluzione psichica, nelle quali non è ancora stata tracciata una netta separazione tra i confini dell'Io e quelli della realtà esterna e dell'altro. La percezione del Doppio assicurava in quel remoto periodo della nostra vita mentale una sorta di protezione illusoria rispetto alla *paura che l'Io fosse distrutto dalla sua stessa, originaria, strutturale impotenza* (*Hilflosigkeit*). Superata questa epoca (infantile), il Doppio può ritornare però sotto forma di sensazione perturbante perché evoca proprio quella paura della morte che un tempo l'illusione del Sosia riusciva a scongiurare. Il Perturbante in quanto doppio è quindi tutto ciò che evoca la rappresentazione di un'abolizione della frontiera identitaria, il “burrone” di un'angoscia catastrofica di annichilimento del Sé.

Non è dunque casuale che il Pertrurbante come categoria estetica sia molto amato dagli adolescenti. La scoperta dell'impotenza umana originaria, il crollo delle rassicuranti illusioni di onnipotenza infantile, determinano nell'adolescente una sensazione onnipervasiva, radicale e destrutturante di “assenza di rappresentazione” (Conrotto, 2000). Un vuoto incolmabile derivante dal lutto per gli oggetti d'investimento infantili perduti, invade il Sé e lo disorganizza. C'è di più. La stessa organizzazione familiare vive l'adolescenza del figlio come insorgenza di una nuova, inquietante dialettica relazionale mai sperimentata in precedenza: la dialettica familiare/estraneo. L'adolescenza si presenta al gruppo familiare attraverso modalità intrinsecamente perturbanti. Infatti:

“l'emergenza traumatica della pulsionalità e della maturazione ormonale e sessuale impone il corpo ad una mente ancora non sufficientemente strutturata per una loro equilibrata integrazione. Una nuova ed inquietante sensorialità si innesta su più antiche esperienze: per il ragazzo diventa quindi necessario integrare un'immagine corporea nuova e in rapida trasformazione. Sul versante della relazione, il processo di separazione-individuazione impone il lutto per la perdita del corpo infantile e delle cure materne ad esso connesse, parallelamente al prodursi di quella dialettica generativa fondamentale, ma anche molto conflittuale, che differenzia il mondo interno dal mondo esterno, e la percezione dell'altro da sé come oggetto intero” (Moroni, Piccinini, 2015, p. 589).

Anche le istanze aggressivo-ribellistiche vanno faticosamente integrate, insieme a quelle sessuali: ciò che un tempo era *heimlich* diventa drammaticamente *unheimlich*, anche attraverso nuove modalità di relazione extra-familiari, come quelle intessute dall’adolescente col gruppo dei pari, in forte opposizione conflittuale con il patto narcisistico familiare primario (Kaës, 2009). L’arte perturbante attrae così, narcisisticamente, gli adolescenti, che si riconoscono subito in tali prodotti estetici, utilizzandoli come “oggetti evocativi” (Bollas, 1987, 2009), come sedotti da un tipo di opera fantastica che mette in scena angosce di morte e frammentazione del Sé corporeo e psichico, e contemporaneamente nostalgia per l’onnipotenza infantile perduta. Il genere cinematografico perturbante (“horror”) può ad esempio, molto spesso, fornire all’adolescente un contenitore narrativo che “figura” gli effetti traumatici dei cambiamenti esistenziali che sta vivendo. Così come il bambino può avvicinarsi alle proprie emozioni attraverso il gioco, o attraverso la fiaba, allo stesso modo l’adolescente, attraverso un certo tipo di opera d’arte, può avvicinarsi e pensare al dramma identitario che sta vivendo, utilizzando un terreno artistico-transizionale, uno “spazio potenziale” (Winnicott, 1971), come può essere appunto quello rappresentato dall’opera cinematografica. Un film horror è infatti una “fiaba per adolescenti”: si veda, ad esempio, significativamente, tutto il genere cosiddetto *slasher*, che mette in scena, drammaturgicamente e in modo catartico, la morte di interi gruppi di adolescenti proprio nel momento in cui entrano in contatto con il desiderio sessuale che muove il loro graduale ingresso nell’età adulta. In particolare è utile qui ricordare alcuni film diventati veri *cult* per intere generazioni di adolescenti, quali ad esempio *Nightmare. Dal profondo della notte*, di Wes Craven (1984); o, più recentemente, *It Follows* di David Robert Mitchell (2014), film denso di suggestioni e rimandi metaforici alla sessualità vista come contraltare del senso di morte e di precarietà della vita, per come sono vissuti durante l’ingresso nel periodo adolescenziale. In ambito letterario ricordiamo invece il grande successo della saga narrativa di *Twilight*, della scrittrice americana Stephenie Meyer, che narra

delle vicende sentimentali tra una ragazza e un giovane vampiro. Il genere narrativo perturbante si presta così a diventare per un adolescente ciò che abbiamo definito con Conrotto una “teoria traumatica” d’elezione (cioè il tentativo di dare una rappresentazione a quell’assenza di rappresentazione” che è lo stesso Sé in divenire dell’adolescente), e anche per motivi intrinseci alla struttura drammaturgica dell’opera perturbante medesima. L’adolescente è infatti un “soggetto che non c’è” e, in fase di costruzione soggettivante, il Sé adolescenziale si rispecchia narcisisticamente in questa struttura narrativa, in quel “nucleo particolare” di cui ci ha parlato Freud nel 1919. La struttura narrativa di un’opera di tal genere possiede infatti quello che potremmo definire un profondo “isomorfismo inconscio” con il turbolento Sé in divenire dell’adolescente. Opera d’arte (letteraria, cinematografica ecc.) e mente adolescente sembrano cioè parlare lo stesso “idioma” (Bollas, 1987), costituendo così una naturale “isotopia” (Giaconia, Racalbuto, 1997) linguistico-affettiva, all’interno della quale parti scisse del Sé (aggressività, pulsionalità pregenitale e genitale ecc.) possono confluire liberamente favorendo funzioni mentali maggiormente integrative e simbolopoietiche. L’opera perturbante si dispone così ad essere, nel momento esperienziale della sua fruizione, come una specie di Doppio del Sé adolescenziale, generando uno spazio dialettico transizionale nel quale parti del Sé denegate e rifiutate possono tornare in gioco ed essere riconosciute come esistenti, come *Heimlich*. Ma vediamo allora più da vicino in cosa consiste la grammatica di questo “idioma” comune. Innanzitutto il Perturbante introduce, utilizzando stilemi narrativi peculiari, il senso della prospettiva temporale e della caducità, attraverso narrazioni prototipiche che descrivono il momento temporale di passaggio tra infanzia ed età adulta. Basti pensare alla fortunatissima saga letteraria di *Harry Potter*, della scrittrice inglese J. K. Rowling, che nel susseguirsi della vicenda narrata lungo ben 7 volumi, si sposta dal piano dell’infanzia, con le sue atmosfere semplicemente giocose e “magiche”, agli ultimi volumi in cui la cupezza di atmosfere neo-gotiche prende decisamente il sopravvento mentre Harry Potter gradualmente cresce, cioè entra nella dimensione precaria di una percezione del tempo più adulta, nella quale la presenza della morte si fa più incombente e ineludibile. A proposito della trasposizione filmica dei romanzi della Rowling, così scrive emblematicamente Pellizzari: “il protagonista sia nella finzione filmica che nella realtà, dell’attore che impersona il protagonista, inevitabilmente, irreparabilmente cresce, diventa adolescente e giovane uomo. L’illusione di un’eterna infanzia avventurosa svanisce. La magia di Hogwarts si esaurisce. Anche la scuola dei maghi è destinata a chiudere i battenti, e non solo per le vacanze estive” (Pellizzari, 2010).

Questo tipo di genere narrativo stigmatizza, quindi, ed estrinseca attraverso modalità narcisistico-rispecchianti (potremmo dire “gemellari”) la mutata percezione del tempo da parte dell’adolescente. Le fiabe così amate nell’infanzia vengono perciò velocemente abbandonate e ad esse è preferito il genere “horror”, nelle sue declinazioni anche più sadiche, violente. È la scoperta del tempo a rendere necessario il reperimento di una “teoria traumatica”, di una rappresentazione che sia utile ad integrare l’angoscia dell’ignoto, dell’irreparabile irreversibilità prospettica del tempo. Il Perturbante costituisce dunque un forte richiamo narcisistico per l’adolescente poiché fornisce delle “rappresentazioni riparitive”, pur nella loro intriseca traumaticità emotiva. Scrive ancora Pellizzari: “L’adolescente è sensibile a questo richiamo poiché mal sopporta la provvisorietà immatura e impacciata della sua nuova condizione, si sente come un bruco che attende con trepidazione la sua trasformazione in farfalla. Questa trasformazione non è facile da accettare nella sua lentezza che prolunga l’impaccio e nella sua delusione che tradisce le aspettative grandiose, residuo dell’infanzia da cui ancora non ci si riesce a staccare. La dimensione del ‘non ancora’ è un luogo dove non è facile sostare a lungo” (*ibid.*).

La struttura linguistico-narrativa dell’opera perturbante organizza quel “non ancora” di cui ci parla Pellizzari, crea cioè una spazio di figurabilità che controbilancia il senso di vuoto di questo “non ancora”, dell’assenza di una rappresentazione nuova del Sé infantile in rapida trasformazione. Questo genere narrativo fornisce una tempistica drammaturgica in cui l’adolescente può dislocare quel sentire profondo di incertezza e instabilità dei confini di Sé psichico e corporeo che vive quotidianamente. È molto utile a tale proposito, come esemplificazione dell’uso drammaturgico di un tempo che diventa *frame* evocativo di molti vissuti emotivi adolescenziali, descrivere brevemente come è costruita tecnicamente la sceneggiatura di un film *horror*. La scrittura filmica di un lungometraggio *horror* si discosta infatti notevolmente da quella della classica *sophisticated comedy* hollywoodiana, sui cui stilemi narrativi si fonda quasi tutta la tecnica cinematografica fin qui conosciuta. Se ne discosta soprattutto sul piano della costruzione dei *tempi narrativi*: il cinema classico possiede ritmi lenti, presuppone una “pazienza” nello sguardo dello spettatore, un saper aspettare che la storia si svolga, e non è caratterizzato da cesure traumatiche, *jump scares* e capovolgimenti di prospettiva. Il finale (il cosiddetto “terzo atto”) di un film hollywoodiano è di solito lungo, diluito e porta ad un *happy end catartico e risolutivo*. Il cinema horror vede, al contrario, un terzo atto molto più breve del secondo, assai veloce nella rappresentazione di azioni sovente violente, calibrate attraverso un *climax* sempre più angoscianente per lo spettatore. Il finale capovolge poi radicalmente ciò che è stato

rappresentato nel secondo atto, ad esempio con la ricomparsa del *villain* (il mostro, il demone, il cattivo di turno) che trionfa in modo malvagio sui protagonisti, i quali da eroi nella classica accezione hollywoodiana in stile “*Via col vento*”, diventano anti-eroi destinati ad una morte dal sapore sacrificale². L’atmosfera generata dalle tempistiche narrative in un’opera cinematografica perturbante è dunque pessimistica, si fonda sull’alternanza disturbante di velocità e brevità dell’azione, ma simultaneamente genera una sensazione di continua riapertura dei giochi, di rilancio verso ulteriori sviluppi della storia (è tipico di questo genere di film proporre dei *sequels* che rimandano a nuove e ignote sfaccettature della storia). Non c’è quindi “fine della storia”.

L’adolescente è infatti nemico del tempo. Come nota ancora Pellizzari: “L’alcol, le droghe, l’uso compulsivo del computer, il controllo ossessivo delle calorie, l’afasia mentale delle abbuffate, la sfida adrenalinica sono tutti comportamenti che pur nella loro diversità hanno in comune questo rifiuto del tempo, questo ‘assassinio’ come lo definisce A. Green, che esprime l’aspirazione a uno stato atemporale, perfetto, assoluto, senza l’irrimediabile difetto dell’alterità (Green, 2000)” (*ibid.*). Lo schema narrativo di un’opera che genera inquietudine ha quindi una funzione catartica per il Sé adolescenziale, una funzione di *mirroring* contenitivo, autoesplorativo e quindi autoconoscitivo del Sé grandioso (Kohut, 1971). L’adolescente sente infatti l’esigenza di tenere insieme e riorganizzare stati affettivi del Sé molto spesso violenti, incontrollabili. I suoi frequenti viraggi e sbalzi d’umore determinano una deformazione ulteriore nella percezione del tempo, che non è più quello ritmico e cadenzato dei *caregivers*, bensì quello dell’esperienza traumatica del desiderio, della fame sessuale (gli zombie si nutrono, ad esempio, di carne umana), dell’imprevedibilità dell’oggetto. Il tempo narrativo di un’opera cinematografica *horror* rimanda l’adolescente alla mutevolezza del suo sentire interno, delle sue identificazioni e dis-identificazioni rapidamente cangianti, delle sensazioni corporee che lo pongono in contatto con una ignota e inquietante sensorialità nascente.

“Non è stata una passeggiata tra le margherite”

L’adolescenza di Veronica è stata a dir poco turbolenta. Adesso ha 27 anni e chiede un’analisi perché sente che vi sono molti aspetti di quel periodo, non così lontano, che tornano a turbarla, non solo attraverso pensieri e ricordi, ma soprattutto attraverso segnali corporei per lei decisamente in-

2. Sulla scrittura filmica nel genere cinematografico horror, si veda in particolare Gulli (2009).

quietanti. Le appaiono eritemi su tutto il corpo, prova senso di vertigini, emicranie insopportabili. Donna molto intelligente, Veronica attualmente è una giovane e impegnata insegnante di lettere in una scuola media, ma dall'età di 14 anni fino ai 19 ha fatto uso di ogni tipo di sostanza stupefacente, compresa l'eroina, sebbene mai assunta per via endovenosa. Ricorda un'infanzia molto felice in un paesino vicino Piacenza, insieme a tutta la famiglia (compresi i nonni paterni e materni). Il passaggio alla quinta elementare è stato però traumatico: la famiglia ha dovuto infatti trasferirsi a Parma per motivi di lavoro del padre. A partire da questo momento Veronica racconta che le cose cominciano a "non funzionare": si sente sola, esclusa dal gruppo dei compagni, soprattutto alle scuole medie; all'età di 13 anni, per sentirsi parte del gruppo, comincia frequentare in modo compiacente compagnie pericolose che la invitano a vedere film porno e film horror che parlano di zombie, e a fare uso di marijuana. L'ingresso alle scuole superiori coincide con un vero e proprio tracollo: continua a frequentare Layla, un'amica conosciuta alle medie che la coinvolge in un gruppo di pari dedito all'alcool e all'uso di droghe pesanti. In uno dei primi colloqui mi racconta in lacrime di essere arrivata al punto di picchiare la madre che non voleva farla uscire di casa ("e pensare che i miei genitori sono sempre stati così affettuosi con me"). La ragazza va a scuola completamente ubriaca, usa sostanze allucinogene, fuma eroina. I genitori, quando Veronica compie 18 anni decidono finalmente di portarla in un consultorio, come se non si fossero accorti fino ad allora di avere un'adolescente tossicodipendente in casa. Di questa esperienza Veronica ricorda alcuni colloqui con lo psicologo, e soprattutto la frequentazione di uno "Spazio Giovani" e il rapporto molto positivo con un educatore. L'interruzione dell'uso massiccio di sostanze fa emergere tuttavia una sequela sintomatologica psichica e somatica importante: dai 19 ai 22 anni circa Veronica soffre di frequenti attacchi panico, episodi durante i quali mi riferisce di aver avuto allucinazioni molto angoscianti. Tornando al presente, il lavoro di insegnante le piace, il periodo dell'Università è stato per lei molto piacevole e costruttivo, l'abuso di sostanze è un ricordo del passato, e Veronica coltiva con passione una seconda attività, quella del teatro di strada, insegnando anche in una scuola di teatro, a Milano.

Veronica, durante le tre sedute settimanali, rievoca spesso la sua adolescenza. Spesso le sedute sono veri e propri tuffi immersivo-regressivi durante i quali la giovane donna ritorna dolorosamente in contatto con ricordi e vissuti di quel periodo, in particolare rievocando la figura del fidanzato, morto in quegli anni in un incidente stradale mentre era sotto l'effetto di sostanze. È durante il terzo anno di analisi, in due sedute consecutive, che il tema del Perturbante come organizzatore narrativo di ango-

sce e aspetti grandiosi e infantili-onnipotenti del Sé di Veronica comincia a mostrarsi come “genere letterario” che illumina di una nuova luce trasformativa il processo analitico.

Nella seduta del lunedì mi racconta di aver passato il sabato ad una manifestazione folkloristica con la sua scuola di teatro. Ha indossato i trampoli, un attrezzo circense che non usava da tempo. Si sentiva un po’ insicura, traballante, ma il fatto di essere così in alto le dava una sensazione di piacevole vertigine, come quando era piccola e amava molto andare al circo. Alla manifestazione era vestita da margherita, si sentiva molto bella, floreale, primaverile e tutto era inondato da un sole piacevole. La domenica, tuttavia, è stata assalita da un feroce mal di testa che l’ha costretta a stare a letto tutto il giorno. Ha trovato però un modo per farselo passare: sdraiata sul letto, si immagina di avere “dei vermi nel cervello”, e poi di toglierseli da sola con la mano, buttandoli via. Questa immagine la rimanda associativamente ai film sui “morti viventi” che vedeva con gli amici nel periodo preadolescenziale, in particolare *Il giorno degli zombie*, di George A. Romero. Quei film la spaventavano, dice, ma anche l’attraevano molto. L’immagine dei vermi, mi dice, le è però utile, infatti, dopo la sua occorrenza, il mal di testa le passa. Io commento che forse, oltre alle belle margherite, si aggirano tra noi anche dei parassiti delle piante, dei vermi, degli zombie, di cui dobbiamo occuparci qui, nel nostro giardino analitico.

Nella seduta successiva (la seconda della settimana), entra in studio e mi chiede se può leggermi una poesia da lei scritta all’età di 16 anni, anche questa ispirata ai film sui “morti viventi” che vedeva con gli amici in quel periodo. La poesia è dedicata all’amica Layla e s’intitola *Orgia di larve*. Nel corso della lettura l’umore di Veronica cambia improvvisamente, generando in me, controtransferalmente, una sensazione di inquietudine sottile e pervasiva. Anche a me sembra di assistere ad un film horror, di entrare in un bosco buio e pieno di insidie nascoste. Mi viene, inspiegabilmente, la pelle d’oca. Alla poesia si susseguono ricordi molto vivi e toccanti dell’amicizia con Layla, bambina da lei idealizzata fin dai tempi della quinta elementare, molto “più avanti di me in ogni esperienza, anche sessuale, anche nell’uso di sostanze... poi bellissima, con quei capelli biondi, gli occhi azzurri... una volta però mi ha quasi costretto a fare l’amore col suo fidanzato... io mi sono rifiutata, ma c’ero andata vicino... eravamo completamente fatti”. Le dico che forse Layla rappresentava per lei la possibilità illusoria di rimanere chiusi dentro una bolla di onnipotenza tossicomana dove si può fare tutto ciò che si vuole, alla larga dai genitori, dalla scuola, per non affrontare il dolore della crescita, del diventare adulti, epoca in cui non si fa l’amore in tre ma in due, col proprio compagno, come lei nella sua vita presente. Aggiungo che la sua adolescenza è stata molto doloro-

sa, e da lei vissuta come un trauma da abuso sessuale e che la sua poesia, *Orgia di larve*, è servita però a mettere in parole quelle emozioni confuse e perturbanti che sentiva, come quando guardava i film con gli zombie allora, e proprio come adesso può farlo in analisi, non da sola, ma insieme a qualcuno che si occupa di lei, anche attraverso la scoperta dell'assonanza inconscia Layla-Larva. Veronica è molto colpita dalle mie parole che avvicianano Layla al nome Larva, e termina la seduta in lacrime, mentre anch'io mi sento molto toccato, profondamente scosso e partecipe del dolore psichico che Veronica ha ricontattato.

Siamo alla terza seduta della settimana. Veronica appare più sollevata. Mi dice che la sera precedente ha voluto stare da sola, "come in raccoglimento". È andata su Facebook a cercare i suoi "vecchi amici tossici" che frequentava durante l'adolescenza. Le sono sembrati molto infantili perché su Facebook parlano sempre delle stesse cose, cioè di marijuana, di droghe e nient'altro, anche adesso che hanno trenta o quarant'anni. Si sente molto diversa da loro, sente che è passato il tempo, che sono lontani da lei. Le dico che forse, andando su Facebook, ha voluto dare un nome e un cognome ai "vermi nel cervello", agli zombie, parti di lei insieme autodistruttive e angosciate, "tra la vita e la morte", e forse la terribile seduta di ieri ha avuto anche la funzione di promuovere questa difficile integrazione, questo "dare un nome alle emozioni". Veronica è d'accordo con me. Conclude la seduta con queste parole: "*mi viene in mente quando ero sui trampoli vestita da margherita... la mia adolescenza – mi dice – non è stata una passeggiata tra le margherite*".

Considerazioni conclusive

Nel caso di Veronica la scrittura di poesie da sapore gotico-perturbante, la visione di film horror aventi come protagonisti gli zombie (esseri mostruosi, cadaveri mangiati dai vermi, come nell'immagine dei "vermi nel cervello" di Veronica) che rimandano al tema della morte e della inesorabile trasformazione del corpo, lo spostamento dell'onnipotenza infantile all'interno di un'attività artistica come quella del teatro di strada, con tutte le sue suggestioni magico-megalomaniche di origine infantile (lo stare in equilibrio, in alto, sui trampoli) relative a difficoltà profonde nel processo di separazione adolescenziale, a fronte di un'assenza affettiva delle figure genitoriali in un così delicato passaggio evolutivo, sono tutti aspetti dell'esperienza che hanno rappresentato per la paziente un utile contenitore narrativo, tutto declinato sul piano del Perturbante, di parti narcisistico-autodistruttive del Sé. Narcisismo adolescenziale e masochismo inteso come "attacco al Sé" (Lopez, 1987, 1998) trovano in Veronica una via tra-

sformativa che la relazione terapeutica promuove e sostiene, consentendo una rielaborazione del lutto infantile.

È quel “nucleo particolare della vita psichica” (Freud, 1919) a diventare per Veronica un mediatore estetico riorganizzante (riattivato dalla relazione terapeutica e dalla dialettica transfert-controtransfert), un ponte simbolico per un riattraversamento del lutto che il distacco dall’onnipotenza infantile comporta, nel momento in cui si appalesa drammaticamente la fine del Tempo Eterno dell’infanzia (personificato dalla figura idealizzata di Layla), e contemporaneamente si costituisce il senso del Tempo Cronologico, che porta con sé, tuttavia, la preconcezione della decadenza, dell’incertezza del vivere, della morte. Tale passaggio esiziale determina tuttavia anche un rilancio, un’apertura ad una speranza di rinnovamento, muove una competenza poetico-onirica interna alla paziente, che implica una presa di distanza, una differenziazione soggettivante e integrativa del Sé (Veronica sente il bisogno di stare *“come in raccoglimento”* e vede che *“è passato il tempo”*, che gli amici tossicomani frequentati durante la sua adolescenza sono distanti da come è lei adesso). Può essere così pensata l’idea di un *sequel*, di una continuità del Sé, di un rilancio simbolopoietico del suo *“idioma”*, su altri registri più maturi, come ad esempio quello dell’investimento libidico-affettivo su una nuova relazione sentimentale che sente come molto stabile e rassicurante.

Nel caso di Veronica, il Perturbante, come esperienza estetica e affettiva, sembra essersi manifestato significativamente nel suo caratteristico duplice movimento, intrinseco al funzionamento delle parti più primitive della mente del soggetto: da una parte, come in un incontro con il Sosia, evocando la morte dell’Io infantile mediante una pавентata-evocata frantumazione dei suoi confini; dall’altra, generando significazione, cioè un nuovo confine psichico, attraverso il lavoro della raffigurabilità immaginativa (la funzione α , nell’accezione bioniana). Il valore culturale, *“transizionale”* (Winnicott, 1971) del Perturbante, sembra consistere proprio in questa sua potenzialità continuamente decostruente, e insieme costruttiva e riparativa, di un *“confine”*, di uno spazio mentale e culturale, potenzialità peraltro fondativa del processo di soggettivazione adolescenziale.

Bibliografia

- Bion W. R. (1962), *Apprendere dall’esperienza*. Armando, Roma 1972.
Bion W. R. (1965), *Trasformazioni. Il passaggio dall’apprendimento alla crescita*. Armando, Roma 1973.
Bollas C. (1987), *L’ombra dell’oggetto*. Borla, Roma 1989.

- Bollas C. (2007), *Il mondo dell'oggetto evocativo*. Astrolabio, Roma 2009.
- Borges J. L. (1960), L'artefice. In: *Opere*. Mondadori, Miano 1984.
- Botella C., Botella S. (2001), *La raffigurabilità psichica*. Borla, Roma 2004.
- Conrotto F. (2000), *Tra il sapere e la cura. Un itinerario freudiano*. Franco Angeli, Milano.
- Freud S. (1912-13), Totem e Tabù. *OSF*, 7.
- Freud S. (1919), Il Perturbante. *OSF*, 9.
- Freud S. (1919), Al di là del principio di piacere. *OSF*, 9.
- Gaburri E., Ambrosiano L. (2008), *La spinta a esistere*. Borla, Roma.
- Giaconia G., Racalbuto A. (1997), Il circolo vizioso trauma-fantasma-trauma. *Rivista di Psicoanalisi*, 43, pp. 541-558.
- Green A. (2000), *Le temps éclaté*. Les Éditions de Minuit, Paris.
- Gulli D. M. (2009), Il cinema horror e la sua drammaturgia. In: *Horror made in Italy – Pubblicazione di cultura cinematografica*. Gemma Lanzo Editore, Taranto.
- Hoffmann E. T. A. (1816-17), *Racconti notturni*. Einaudi, Torino 2005.
- Kaës R. (2009), *Le alleanze inconsce*. Borla, Roma 2010.
- Kancyper L. (1997), *Il confronto generazionale. Uno studio psicoanalitico*. Franco Angeli, Milano 2000.
- Kohut H. (1971), *Narcisismo e analisi del sé*. Bollati Boringhieri, Torino 1976.
- Lopez D. (1987), *La via nella selva. La trasformazione delle passioni*. Raffaello Cortina, Milano.
- Lopez D. (1998), Thanatos-Eros, sé luciferino-volontà consapevole. *gli argonauti*, XX, 77: 81-100.
- Meyer S. (2005), *Twilight*. Fazi, Roma 2006.
- Moroni A. A. (2011), *Giovani a disagio. Psicopatologia dell'individuo e del gruppo nell'adolescente di oggi*. Foschi, Forlì.
- Moroni A. A., Piccinini F. (2015), Genitori e Adolescenza nella clinica psicoanalitica. *Rivista di Psicoanalisi*, LXI, 3: 587-607.
- Pellizzari G. (2010), *La seconda nascita. Fenomenologia dell'adolescenza*. Franco Angeli, Milano.
- Rank O. (1914), *Il doppio*. SE, Milano 2001.
- Rowling J. K. (1997), *Harry Potter e la pietra filosofale*. Salani Editore, Firenze.
- Winnicott D. W. (1971), *Gioco e realtà*. Armando, Roma 2006.

Filmografia

Nightmare. Dal profondo della notte (USA, 1984) – Regia: Wes Craven. Sceneggiatura: Wes Craven. Produzione: New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Eggs Pictures.

It Follows (USA, 2014) – Regia: David Robert Mitchell. Sceneggiatura: David Robert Mitchell. Produzione: Northern Lights Films, Animal Kingdom, Two Flints.

Il giorno degli zombie (USA, 1985) – Regia: George A. Romero. Sceneggiatura: George A. Romero. Produzione: UFDC, Laurel Entertainment Inc., Dead Films Inc.

Via col vento (USA, 1939) – Regia: Victor Fleming, George Cukor. Sceneggiatura: Margaret Mitchell, Sidney Howard (Screenplay). Produzione: Metro-Goldwyn-Mayer, Selznick International Pictures.

Angelo Antonio Moroni
Via Monte Cervino 34
27010 - San Genesio ed Uniti (PV)
moroni.angelo03@gmail.com

