

Arte e Cultura

Vaslav Nijinsky: tra genio e follia a passi di danza

EGIDIO ERNESTO MARASCO, LUIGI MARASCO

Summary – VASLAV NIJINSKY: AMONG GENIUS AND FOLLY WITH DANCE STEPS. The ballet *Nijinsky, reminiscences of a crazy man*, suggests a reexamination of the psychodynamic of that serious illness that is schizophrenia. The reconstruction of the fictions of superiority and identity with God of the great ballet dancer, allows to observe as they are contaminated by a degraded and degrading vision of himself and of his own sexuality. Recalling ourselves to the common sense and to mythological figures as that of the god Pan and of the Sphinx, we are able to better understand the psychic dynamic of the dissociative syndromes and, above all, we can more clearly trace the creative ways of recovery of the adlerian analytical psychotherapy in the schizophrenia.

Keywords: CONTAMINATED FICTIONS, SCHIZOPHRENIA, CREATIVITY

«I più grandi beni provengono all'uomo attraverso la follia»

Platone

I. *La Belle époque: una stagione di geni*

Antonio Vallejo Nàgera, psichiatra castigliano e tipico esponente dell'austerità della sua razza, con grande meraviglia del figlio, Juan Antonio, poi divenuto anch'egli famoso psichiatra, conservava, tra le sue cartoline di obeso soprano wagneriane, una grande foto di Nijinsky. Il figlio era sempre rimasto estremamente incuriosito da questo culto, ma non aveva mai avuto il coraggio di far domande in proposito. Una volta, assistendo col padre a uno spettacolo di Nureyev, gli chiese che differenza ci fosse fra i due ballerini: «Guarda, c'è tutta la differenza che esiste tra il grande interprete e il creatore – fu la risposta – anche se non saprei dirti come era Nijinsky. Non saprei descriverlo, mi sento come il vecchio marinaio che cerca di spiegare a un bambino cieco cos'è il mare!» (47, p. 182).

Può essere difficile per noi ora capire l'importanza di questo idolatrato ballerino, ma egli ha decisamente contribuito a costruire il clima culturale della *Belle époque*, è stato definito genio da illustri suoi contemporanei, come Ravel, Stravinsky, Debussy, Richard Strauss, Jean Cocteau e molti altri, e, certamente, costituisce un caso unico e irripetibile. L'arte di Nijinsky ha raggiunto dimensioni cosmiche per merito del suo amante Serghei Pavlovitch Djaghilev. Questa incarnazione del genio e della sregolatezza ha portato alla celebrità non solo Nijinsky, ma tutto il Balletto Russo, Picasso, Stravinsky, Debussy, Juan Gris, Mirò, Sert, Braque, Ravel e tutta la *Belle époque*. Scopritore e pigmalione di talenti, li spinse a creare, facendo da catalizzatore per la trasfigurazione da talento a genio.

II. La malattia di Nijinsky e la sua cura

Durante il suo pieno trionfo, Nijinsky fu colpito da quella terribile malattia che è la schizofrenia e vane furono le cure di tutti i più grandi specialisti dell'epoca tanto che, per curarlo, si interpellarono poi anche personaggi di dubbio prestigio, come Coué, giovani promesse, guaritori, ciarlatani e si cercò la via del miracolo a Lourdes, quella di altre religioni, della *Christian Science*, della superstizione.

Nijinsky fu, così, paziente di Bleuer, lo psichiatra che, nel 1911, aveva coniato il felice termine di *schizofrenia*, e che subito sentenziò non si potesse fare nulla per lui. Dello stesso avviso furono Forel e Kraepelin, il padre della nosografia psichiatrica e della dizione *dementia praecox* per i pazienti affetti da questa malattia. Freud, interpellato sul caso, disse che la psicoanalisi non era efficace nella schizofrenia e anche Jung ritenne che non ci fosse speranza alcuna, almeno allo stato dell'arte di allora. Su Nijinsky sperimentò i suoi nuovi trattamenti della schizofrenia Poeztl e anche Sackel, che aveva introdotto lo *shock* insulinico nella terapia delle psicosi, tentò di curare il grande ballerino. Lo stesso Wagner Jauregg lo prese in cura pensando che, fin quando uno schizofrenico aveva dei periodi di agitazione, ci fosse ancora una speranza di evoluzione verso un miglioramento. Nijinsky fu curato, inoltre, da Binswanger, Ferenczi, e lo stesso Adler lo visitò.

Nel 1934 Nijinsky era ancora degente nella clinica Bellevue a Kreuzling, in Svizzera. La contessa Romola de Pulsy Lubocy-Cselfalva, sua moglie, chiese ad Adler di avere un colloquio col marito, di stabilire se ci fosse qualche possibilità di cura e il modo di finanziarla. Adler accettò e, probabilmente alludendo a Davis, disse, inoltre, che c'era un ricco americano che, insieme ad altri benefattori, era disposto a farsi carico delle spese per la cura di Nijinsky.

Quando Adler entrò nel manicomio per il consulto, il medico curante lo informò che Nijinsky era sempre in uno stato catatonico e non avrebbe potuto essere indotto a parlare. A ciò, infatti, non riusciva a persuaderlo neppure Romola. Durante la visita Adler poté osservare che il suo famoso paziente era in buone condizioni fisiche ed era silenziosamente interessato ai suoi ospiti per cui illustrò la sua ottimistica strategia terapeutica e richiese la collaborazione di Nijinsky che avrebbe dovuto, volontariamente, andare a Vienna. Il suo piano,

infatti, era di trasferire il famoso ballerino in quella città, dove gli si sarebbe procurato un alloggio privato e dove sarebbe stato curato da “uno psichiatra addestrato nella Psicologia Individuale”. Come ricorda il curante, il grande ballerino sorrise per la prima volta dopo tanto tempo, ma rimase nel suo torpore catalettico. Alla fine fece capire che lui non voleva partire. Adler, comunque, suggerì che Nijinsky avrebbe potuto trarre beneficio dalla musicoterapia e, in particolare, da alcune lezioni di piano [19].

Quest’unica seduta di Adler con Nijinsky ebbe così un positivo effetto. Qualche settimana più tardi, per la prima volta in un lungo lasso di tempo, il malato cominciò a reagire con gioia alla musica classica. La musica di *Petruska* o di *Carnaval* tornarono a illuminare il suo volto e la sua memoria sembrava stranamente intatta perché, se, mentre si suonava davanti a lui una fuga, un preludio di Bach, un brano di Debussy o di Stravinsky, la musica si fermava, egli continuava a fischiare correttamente le note successive [36].

Quando fu interrogato sulla possibilità di una completa guarigione, Adler rifiutò di offrire falsi ottimismo anche se, in verità, nessun altro terapeuta aveva avuto successo nel motivare Nijinsky. Quanto ottenuto, infatti, costituiva solo la verifica di possibilità di contatto, ma non era sufficiente a instaurare la necessaria stabile collaborazione creativa tra medico e paziente. La possibilità di un simile contatto deve sempre essere accertata in via preliminare perché, successivamente, il trattamento diviene un compito per due individui e le abilità di entrambi, già prese in considerazione, confluiscono in un’attività collaborativa che non è solo di natura scientifica, ma anche artistica. Molti scrittori, musicisti ed artisti hanno tratto profitto da *training* effettuati con Adler che, infatti, ai tre compiti vitali dei contatti sociali, del lavoro, dell’amore o del matrimonio, aggiunse, come quarto, l’arte [10]. Anche il progetto terapeutico con il quale Adler pensava di poter aiutare Nijinsky, vivendo per almeno due anni a stretto contatto con lui, era basato tutto sulla creatività e valorizzava le doti di ballerino e coreografo.

III. *Nijinsky, reminiscenze di un pazzo*

Per questo e per tutti gli studi della nostra Scuola sull’argomento [5] abbiamo atteso con impazienza il balletto *Nijinsky, reminiscenze di un pazzo*, messo in scena dal 7 al 13 giugno al teatro Grassi di Milano da Carla Fracci e Gheorghe Iancu, con la regia di Beppe Menegatti*, che brevemente commentiamo qui da

* *Nijinsky, Reminiscenze di un pazzo*, testo realizzato da Cosimo Manicone dai *Diari* di Vaslav Nijinsky e *I diari* di Jean Cocteau; regia di Beppe Menegatti; coreografie di Vaslav Nijinsky, Jean Coralli, Jules Perrot e Gheorghe Iancu; musiche di Igor Stravinsky, Claude Debussy, Fryderyk Chopin, Robert Schumann, Adolphe Adam, Erik Satié; allestimento scenico e costumi di Elena Puliti; interpreti: Nijinsky: Gheorghe Iancu, la moglie, Lidia Nelidova, Tamara Karsavina, la madre al circo Ciniselli: Carla Fracci, Sergei Pavlovic Djagiliev; Ludwig Durst, lo studente: Cosimo Manicone, la figlia: Martina Baglioni; il pianista: Francesco Sodini, il violinista: Massimo Nesi; Compagnia Italiana Balletto; organizzazione: Barbara Gronchi, assistente alla regia: Carlo Curcio; Teatro Grassi di Milano, 7-13 giugno 2000.

un punto di vista psicodinamico e psichiatrico, rammaricandoci di non avere la minima competenza per fare altre valutazioni critiche su questo impegnativo lavoro dell'arte di Tersicore. Il sipario si alza su un Nijinsky in camicia di forza accovacciato a terra con le spalle al pubblico. Sul palcoscenico c'è solo un letto su cui è semisdraiato, in frac e tuba, e con il volto coperto di biacca, l'impresario e amante del ballerino Djaghilev. L'essenziale scenario, che non cambia per tutta la rappresentazione, la posizione e l'abbigliamento del protagonista e l'irreale presenza di Djaghilev danno così la netta sensazione che si ha a che fare con un malato di mente.

Sulle crude note de *La sagra della primavera* di Igor Stravinsky, jazz freddo americano che irrompe nei tempi, nelle temperature e negli spazi della sterminata steppa siberiana, viene subito presentato il nucleo delirante della schizofrenia paranoide di Nijinsky che preferiamo presentare con le parole testuali del ballerino piuttosto che dall'adattamento di Manicone: «Io sono Dio e Toro. Io sono Apis. Sono egiziano. Sono indù. Sono indiano. Sono negro, cinese, giapponese. Sono straniero e forestiero. Sono un uccello di mare. Sono un uccello di terra. Sono l'albero di Tolstoj. Sono le radici di Tolstoj. Tolstoj è mio. Io sono suo» (38, p. 47).

La scelta della musica ci sembra quanto mai appropriata perché questa musica, come dice Paul Clodel «è di una crudezza che attacca l'anima come una tramontana, e vi penetra fino alle ossa, come quel sole corrosivo che fonde il ghiaccio, una specie di verdezza acida, un'acredine di succhi e sempre, sempre quel prolungarsi a perdita d'occhio della stessa nota» (41, p. 326). Questa rievocazione preistorica di riti barbari del più significativo musicista dell'epoca fu all'inizio considerata scandalosa per la gioia primitiva, implacabile e forsennata del canto. Quando inaudite raffinatezze musicali sono contaminate dal rumore che disperatamente armonizzano, si è presi da vertigine, proprio come al cospetto del delirio e dell'insensatezza della follia.

Oltre che per la sua musica, Stravinsky era il solo musicista che poteva dare voce a questo balletto perché, come Nijinsky, era stato scoperto e lanciato da Djaghilev, che aveva messo in scena il suo primo balletto, *L'uccello di fuoco*, all'Opéra di Parigi. Ma l'importanza di Djaghilev per Stravinsky non si ferma qui. Uno dei balletti più riusciti del musicista russo, *Pétrouchka*, era nato solo come pezzo per pianoforte e orchestra e fu Djaghilev a vederci uno spettacolo da mettere in scena.

Quasi a interrompere la situazione angosciosa della presentazione del delirio, un canto di bimba che si avvicina dà modo al malato di presentare un normale clima di tenerezza familiare e il sentimento di amore di un padre per la sua piccola figlia Kyra. Ciò allenta la tensione nello spettatore anche se falsa quanto, invece, si legge nei *Diari* dove si percepisce tutto il terrore della bimba, della moglie e degli altri familiari nei confronti dei possibili imprevedibili gesti del malato di mente.

Alla comparsa della figlia, Nijinsky approfitta per lamentarsi che gli altri gli attribuiscono la malattia, che pure egli ha avvertito: «E Dio mi disse: vai a casa e di' a tua moglie che sei pazzo» (38, p. 22). La piccola Kyra, come poi farà anche la moglie, arriva sul palcoscenico dalla platea e ciò rende gli spettatori più partecipi del dramma della dissociazione che si comincia a rappresentare. Con le scoordinate associazioni proprie della malattia, poi, Nijinsky parla dell'amore per il *Balletto Russo*, delle difficoltà economiche incontrate e, accompagnato dall'*Egloga II* da *Duo Concertante*, si lamenta per l'incomprensione del suo genio da parte della moglie Romola e per il timore che lei, oltretutto, ha nei suoi confronti. Stravinsky, il balletto, il monologo recitato da Gheorghe Iancu e quello letto dal secondo Nijinsky, Cosimo Manicone, che resta fuori campo, si mescolano fra loro magicamente facendo riaffiorare il nucleo delirante.

Il *Ditirambo*, sempre da *Duo Concertante* di Stravinsky, accompagna le riflessioni di Nijinsky sui rapporti con lo psichiatra dottor Frankel: a lui produzione letteraria e sintomi vanno nascosti, si apprezza il suo interessamento, ma a lui ci si deve opporre specie quando fa riaffiorare, con l'esibizione di "stampe giapponesi piene di immagini viziose", il tormento dell'inferiorità di fronte a tutte le problematiche sessuali che, ossessivamente, nel corso della vita, hanno richiesto una soluzione mai trovata.

Ed infatti, con *Cantilena*, sempre da *Duo Concertante* e con *Tango* di Stravinsky, viene presentato l'ambivalente rapporto di odio e dipendenza da Djaghilev. Si passa al *Pomeriggio di un fauno* di Claude Debussy, con coreografia tratta da quella originale di Vaslav Nijinsky. Anche se si parla dell'incontro con Rodin, è la relazione omosessuale con Djaghilev che suscita disgusto nel ballerino, e angosciati sono i ricordi della sua "schifosa abitudine" della masturbazione, provocata dall'alimentazione con carne e causa di fallimenti e insuccessi nella danza.

Di nuovo con le note de *La Sagra della Primavera* tornano le paure della follia, della eccitazione sessuale e della masturbazione che impedivano di trasferire nel balletto *Jeux* quanto Djaghilev, che voleva far l'amore contemporaneamente con due ragazzi, proponeva a Nijinsky. Sempre i rapporti con Djaghilev appaiono nelle coreografie originali del secondo atto di *Giselle* di Adolphe Adam, mentre *Gymnopédie-Le Picadilly* di Erik Satié accompagnano l'insalata di parole schizofrenica di Nijinsky, che fa percepire ancor meglio il dramma della follia per essere presentata da un Nijinsky che, dal palcoscenico, si affaccia quasi sulla platea.

L'accorato ricordo della madre e della figlioletta è anch'esso accompagnato da *Gymnopédie* e poi tornano ancora le idee deliranti di identità con Dio in *Scene infantili*, op. 15. n° 7, *Sogni... Visioni* di Robert Schumann. *Chanson Russe*, di Igor Stravinsky, chiude il balletto.

IV. *L'illustrazione di un caso clinico*

Lo spettacolo sarebbe sicuramente piaciuto a Romola de Pulszky perché sottolinea il posto di estremo prestigio che Nijinsky ha nella storia del balletto. Romola non aveva pubblicato la prefazione, che Adler aveva scritto per l'autobiografia di Nijinsky, perché questa avrebbe svelato che il ballerino non era affetto da una malattia misteriosa esclusiva dei geni, ma da comune schizofrenia. Sempre per non offuscare il prestigio del marito, aveva, inoltre, ampiamente censurato il testo dei *Diari*. A lei, pertanto, sarebbero piaciuti i teneri palpiti di vita familiare della bimba che gira per casa, dove c'è il papà malato che, sentendola, avverte e si strugge ancor più per la sua malattia. Ma tutto ciò non fa parte della tela originale dipinta nei suoi scritti dalla schizofrenia di Nijinsky.

Il balletto, comunque, riesce a presentare la malattia mentale nei suoi tratti salienti tanto che chiunque, uscendo dallo spettacolo, potrebbe commentarlo con le parole con cui Hanus e Le Guillot-Eliet aprono il capitolo della schizofrenia che «realizza un insieme di disturbi in cui dominano la discordanza, l'incoerenza ideo-verbale, l'ambivalenza, l'autismo, le idee deliranti, le allucinazioni mal sistematizzate e profondi turbamenti affettivi nel senso di distacco ed estraneità dei sentimenti, disturbi che hanno tendenza ad evolvere verso un *deficit* e una dissociazione della personalità» (16, p. 69).

Il versante negativo della schizofrenia appare chiaramente allo spettatore con la presentazione di un Nijinsky dalla personalità decisamente alterata ed isolata dal mondo in quella camicia di forza in cui è avvolto e con quello scenario fisso di camera quasi da ospedale. Musiche, balletti e soliloqui dipingono poi suggestivamente il quadro dai forti colori della sindrome dissociativa. Nei colloqui si riesce a percepire bene anche quel versante positivo della schizofrenia che è la ricostruzione, sia pur delirante, dell'Io del ballerino che si identifica in Dio e nel mondo, che è venuto a salvare. Altri tratti salienti della schizofrenia appaiono chiaramente dal balletto come, ad esempio, il rifugiarsi fuori dalla realtà di Nijinsky in quella sua organizzazione soggettiva che perturba le relazioni sociali e affettive anche se, probabilmente per esigenze sceniche, alcune di queste sono salvaguardate nello spettacolo come quelle con la figlioletta Kyra, la moglie, la madre, diversamente da quanto, invece, si rileva dai *Diari*.

Le altre alterazioni delle strutture della personalità sono rese invece bene. L'offuscata intelligenza non permette a Nijinsky una capacità operativa per lavorare alla soluzione di alcun problema perché non è in grado di utilizzare schemi articolati e mobili per risolvere le situazioni secondo un piano logico. Accanto a questa alterazione dell'intelligenza anche lo sconvolgimento nel comportamento dello schizofrenico è reso bene e la sua ambivalenza è percepibile dal balletto che riesce a far capire come uno stesso atto psicologico possa venir presentato sotto i suoi aspetti positivi e negativi. Cosa che, forse anche in modo ancor più rilevante, appare nei *Diari*. Nijinsky si contraddice nei giudizi in continuazione, sia sulle scene che nei suoi scritti – ed anche questo è tipico della schizofrenia – sovrapponendo odio e amore per la stessa persona con un

comportamento ambivalente che rende tutta l'ambivalenza della sindrome dissociativa.

Il balletto fa apparire anche la bizzarria del pensiero dello schizofrenico e delle sue emozioni. Il carattere strano, fantastico rende sconcertante il suo comportamento, se rapportato al sistema di informazioni e di valori allora comunemente accettati. Ermetico e impenetrabile appare il vissuto soggettivo e illogico di Nijinsky anche se nel balletto sono stati un po' falsati i dati che, invece, appaiono in tutta la loro patologia nei *Diari*.

La situazione era drammatica. Quando nel marzo del 1919 viene consultato Ernst Bleuler a Zurigo questi, dopo un lungo colloquio preliminare con Romola ed un incontro di soli dieci minuti con Nijinsky, consiglia l'allontanamento dalla figlia e, vista l'incurabilità dell'alienazione, il divorzio. Romola deciderà di non separarsi dal marito, ma sua madre, fatto circondare l'albergo Bauer en Ville dai pompieri per impedire che Vaslav saltasse dalla finestra, lo fece portare in Ospedale con l'ambulanza della polizia.

Internato in una sala comune insieme ad altri trenta pazienti, per lo shock, Nijinsky smise di scrivere, peggiorò criticamente ed ebbe il suo primo attacco catatonico. La suocera sicuramente era terrorizzata dalle malattie mentali visto che il marito, "diventato nervoso", si era sparato. Non poteva, inoltre, ignorare l'ostilità nei suoi confronti del genero: «Durante la guerra vivevo nella casa della madre di mia moglie. So cosa è la guerra perché io la facevo alla madre di mia moglie» (38, p. 25) e quanto lui scriveva: «Io sono un uomo cattivo. Io non amo nessuno. Voglio male a tutti e bene a me. Sono egoista. Non sono Dio. Sono una bestia feroce. Mi darò alla masturbazione e allo spiritismo. Mangerò chiunque mi capiterà a tiro. Non mi fermerò di fronte a niente. Farò l'amore con la madre di mia moglie e con mia figlia. Piangerò, ma farò tutto quello che Dio mi ordinerà. So che tutti avranno paura di me e mi rinchiuderanno in manicomio, ma non mi importa. Non ho paura di niente. Io voglio la morte. Mi sparerò un colpo in fronte se sarà Dio a volerlo. Sarò pronto a tutto. So che Dio vuole tutto questo per rendere la vita migliore, perciò sarò il suo strumento» (*Ibid.*, p. 146).

Non solo la suocera era terrorizzata da Nijinsky, ma anche la figlioletta perché in casa Nijinsky regnava il clima di paura che circonda i malati di mente anche quando lo schizofrenico si oppone a comunicare il suo vissuto ad altri. Il distacco dalla realtà e, sul piano fenomenologico, la corrispondente regressione centripeta della coscienza sul mondo immaginario, toglievano comunque a Nijinsky ogni possibilità di condividere con gli altri sentimenti, emozioni e senso di comunità.

V. Sentimento: vita e morte

Nel testo di Cosimo Manicone, come del resto anche nei *Diari* pubblicati da Adelphi, manca un'introduzione che inquadri il problema psicopatologico come

quella che aveva fatto Adler, a suo tempo, ma anche una presentazione che in qualche modo permetta di contestualizzare il lavoro. Si perdonano così importanti elementi per dare tutto il giusto valore a questi preziosi documenti.

La follia aveva già bussato a casa Nijinsky. Scrive infatti Vaslav nelle prime pagine dei suoi *Diari*: «Io amo i pazzi perché so parlare con loro. Quando mio fratello era in manicomio, io lo amavo e lui mi sentiva. I suoi amici mi amavano. Avevo diciotto anni allora. Capivo la vita di un pazzo. Conosco la psicologia del pazzo. Io non lo contraddico perciò i pazzi mi amano. Mio fratello è morto in manicomio» (*Ibid.*, p. 20).

Nel 1917 Nijinsky aveva tentato invano di abbandonare Djaghilev e la compagnia dei Balletti Russi che da Barcellona stava partendo per l'Argentina. Nel 1918, poi, non era praticamente quasi mai apparso in pubblico, ma la sua malattia si manifestò clamorosamente il 19 gennaio 1919 a Saint Moritz. In un albergo, per duecento invitati, era stato organizzato un recital a beneficio della Croce Rossa che aveva attirato gli appassionati di balletto che, dopo aver assaggiato "il cibo degli dei", ora ne sentivano enormemente la mancanza.

Nijinsky, dopo aver ordinato alla pianista Bertha Gelbar di non cominciare a suonare sino a che non l'avesse chiesto lui, si presentò sul palco dicendo: «Vi farò vedere come soffrono e come creano gli artisti». Si sedette di fronte al pubblico e rimase lì a guardare fissi i presenti che, come ipnotizzati e inchiodati, non rompevano il silenzio per non dare l'impressione di non capire il genio, come nelle favole in cui solo i malnati non vedono i pur inesistenti abiti nuovi dell'imperatore.

Quell'immobilità da attacco catatonico è intollerabile per la moglie Romola e gli altri parenti che si agitavano ed entravano e uscivano dall'albergo. Romola fece cenno alla pianista di attaccare e Bertha iniziò con le *Silfidi* e qualche passo dello *Spettro della rosa*, ma l'immobilità statuaria del ballerino non subì variazioni. Allora la contessa de Pulszky pregò il marito di cominciare a ballare, ma lui rispose seccamente: «Come osi disturbarmi? Non sono una macchina. Ballerò quando sentirò che devo farlo. Questo è il mio matrimonio con Dio» (47, p. 172).

Solo dopo molto Vaslav si mise a ballare e lo fece gloriosamente, ma in modo terribile. Prese due pezze di velluto bianco e porpora. Le svolse facendo una grande croce sul pavimento. Si pose in cima alla croce con le braccia aperte, lui stesso croce vivente, e disse: «Ballerò la guerra, le sue sofferenze, le sue distruzioni, i suoi morti» e avrebbe potuto aggiungere: «la mia pazzia». Sembrava inondare la stanza con le sofferenze dell'umanità. Era tragico e le sue posture monumentali sembravano incombere su dei cadaveri.

Il pubblico era, nel contempo, affascinato e inorridito. Vaslav, come racconta Romola, sembrava una creatura onnipotente, una tigre strappata alla giungla che avrebbe potuto distruggere tutti i presenti che venivano, comunque, trasci-

nati alla guerra, alla distruzione, alla sofferenza e all'orrore contro cui lottavano i suoi muscoli d'acciaio, la sua velocità e il suo carattere etereo. Questa danza della vita contro la morte rese evidente la sua malattia, la sua morte spirituale.

Proprio all'esordio della sua malattia Nijinsky, tra il 19 gennaio e il 4 marzo del 1919, tumultuosamente redasse la sua opera, che avrebbe voluto intitolare *Sentimento*, perché doveva «chiarire alla gente le abitudini che fanno spegnere il sentimento» (38, p. 59), scrivendo su dei quaderni: sui primi due è contenuto il libro *Vita*, sul terzo *Morte*. Un quarto quaderno contiene esclusivamente lettere e poesie. Alla moglie, che lo controllava e da cui Nijinsky si sentiva controllato, il ballerino diceva che stava scrivendo i suoi diari, ma il suo progetto, il proposito di quest'uomo che si identificava con Dio e il cosmo, era diverso: «Non dirò niente a mia moglie perché si spaventerebbe se sapesse cosa ho in mente. Glielo dirò quando tutti ne saranno al corrente. Le dirò che quelle che sto scrivendo sono le mie memorie. Scrivo ciò che è stato e ciò che è. Io sono, ma non sono ciò che è stato» (*Ibid.*, p. 83).

Nijinsky, che si sentiva “lo spirito in ogni uomo” voleva che tutti si convincessero a leggere i suoi libri e a vedere i suoi spettacoli: «Voglio pubblicare questi due libri perché la gente capisca come mi comporto» (*Ibid.*, p. 172). Questa sorta di testamento spirituale o, meglio, di vangelo secondo Nijinsky, infatti, riesce a far percepire, insieme al dramma della morte spirituale e dello smantellamento di un genio, il tormentato cammino di una mente nell'ombra della follia. Questo suo testamento spirituale, che rende evidente la sua malattia, è, nel contempo, anche un creativo tentativo per combatterla, di validità pari almeno a quell'attività di dipingere e disegnare che aveva impegnato il ballerino nei sei mesi precedenti. L'equilibrio che in questo modo si instaura crollerà nella catatonia solo dopo l'internamento in manicomio voluto dalla suocera.

VI. *Malato e malattia nell'ottica psicodinamica adleriana*

Nella pregevole monografia *Adler e Nijinsky* esaustivamente è analizzata la personalità del grande ballerino e la psicodinamica della sua malattia [5]. Non credo avrebbe significato ripeterla solo per aggiungere qualche dettaglio, ma le ipotesi di linea adleriana, formulate nell'unica maniera allora possibile e facendo riferimento alle interpretazioni, agli autori e al linguaggio, in quegli anni, usati e da tutti conosciuti, ci sembra possano ora essere riprese completamente all'interno del sistema teorico adleriano, ormai ben noto in sé e con un posto preciso nell'ambito delle varie teorie. Si può, così, affrontare l'analisi di questo tema con linguaggio e concetti esclusivamente adleriani, non per esibire in ogni dettaglio la teoria individual-psicologica, ma perché una formulazione in questi termini è l'unica possibile perché la discussione su un caso soddisfi le necessità epistemologiche interne a ogni singola teoria.

In questo lavoro così, probabilmente non diremo niente di nuovo e quanto detto potrà sembrare la banale espressione del senso comune, ma, a ben guardare, una visione tutta adleriana del problema ci sembra particolarmente esaustiva e

stimolante sul piano teorico e per concrete verifiche e applicazioni. Restano sicuramente valide le applicazioni dell'etnologia e dell'antropologia alla psichiatria fatte da Bateson con la sua ricerca *Comunicazione e schizofrenia* [8], ma è giusto che le determinanti oggettive delle esperienze passate vengano, anche con appropriato linguaggio, saldamente poste in relazione con la mèta finale nel modo in cui il soggetto ha scelto di utilizzarle per questo scopo: come psicologi del profondo non abbiamo paura di guardare dentro la scatola nera della psiche umana.

La modalità di valutare se stesso e il mondo di Nijinsky era finalizzata chiaramente verso quell'identificazione con Dio che dà senso ed è congeniale alla vita dello schizofrenico che sceglie così coerentemente questa malattia che è simile alla morte, ultima tappa del fallimento della lotta personale per la conquista del successo. La finzione così generata dalle «*potenze ostili* create dalla sua immaginazione» (1, p. 51) mantengono il sentimento di personalità a un livello soddisfacente, ma negano la realtà e dogmatizzano l'immagine scelta per guida.

Come dice Adler, è la finzione che «c'insegna a fare delle distinzioni, ci detta il nostro atteggiamento, ci dà sicurezza, forma e guida il nostro agire, le nostre azioni e costringe il nostro spirito a prevedere e a perfezionarsi. D'altra parte c'è il lato negativo: essa porta una tendenza ostile e combattiva nella nostra vita, ci toglie ogni immediatezza di sentimento e tenta costantemente di alienarsi la realtà, facendosi presente la possibilità di violarla. Chi vive questa mèta di essere simile a Dio in modo reale e personale, chi la prende alla lettera, sarà presto costretto a fuggire la vita vera con un compromesso per cercare una vita vicino alla vita nel migliore dei casi, nell'arte, ma in genere nel pietismo, nella nevrosi o nel crimine» (3, pp. 16-17).

Il lato oscuro della finzione guida di Nijinsky è individuabile dalle sue biografie, ma è anche percepibile nei suoi *Diari* e nel balletto messo in scena al Teatro Grassi dove la sua finzione di identità con Dio non domina più i singoli obiettivi predeterminati per ogni movimento psicologico ed è contaminata dalla sovrapposizione o da miscugli illogici di mète finzionali diverse.

Proponiamo di separare queste *finzioni contaminate*, presenti e individuabili, fra l'altro, anche nelle fasi premorbose delle patologie schizofreniche, *dalle finzioni rafforzate con autocritica mantenuta* delle nevrosi e dalle *finzioni rafforzate sistematizzate* della paranoia.

Con il termine di *finzione*, non ulteriormente aggettivato, ovviamente, resta indicata la «modalità, in vario grado non obiettiva, di valutare se stessi e il mondo, elaborata al servizio di finalità prevalenti che l'individuo persegue» (41, p. 22). Sono normali ed hanno carattere positivo i «come se diretti verso una partecipazione emotiva fondata sulla comprensione reciproca e verso una autovalorizzazione ottenuta esercitando fascino sugli altri e gratificandoli» (*Ibid.*, p. 23) e le finzioni che non distorcono la realtà e la logica con l'assurdo e che si adeguano al senso comune.

Nella *finzione rafforzata* le concezioni di sé, della realtà e dell'ambiente sono finalisticamente trasfigurate dalla *volontà di potenza*. Esse aumentano la distanza dall'ambiente e, nel paranoico, l'autocritica non consente di strutturare le finzioni in modo che restino aderenti alla realtà e si ha, pertanto, il delirio. Questo mantiene, però, una sua coerenza interna e una sua sistematizzazione.

Nella *finzione contaminata*, invece, sempre a scopo autoaffermativo, il soggetto mescola in una stessa finzione elementi di realtà diverse. Il soggetto, ad esempio, si identifica con Dio e con un animale o il male, come fa Nijinsky. In una finzione religiosa evoluta, altre volte, si innestano pratiche e credenze magiche o superstiziose primitive. Il senso di colpa per azioni incompatibili con i codici morali, personali e del proprio ambiente, fa contaminare la propria immagine ad alto valore etico dall'idea di essere posseduti da forze demoniache. In altre finzioni contaminate il proprio ruolo di vittima è commisto a quello di aggressore o si confonde la causa con l'effetto.

Per estensione si potrebbe dire che le stesse teorie scientifiche possano, talora, essere finzioni contaminate quando, al di fuori di un costruttivo processo di confronto dialettico, si trasportano elementi di altri sistemi dottrinari, che partono da diversi presupposti e da differenti visioni della realtà, in un isolato settore del campo di interesse della materia studiata. Ciò non costituisce un arricchimento, ma può anzi portare a un impoverimento, se non all'inattivazione, del costruito teorico non più obbligato a verificare a verificarsi nella sua totalità e coerenza interna in ogni sua singola parte.

La caratteristica contaminante di tutti questi procedimenti si coglie immediatamente perché non si inseriscono nell'intero sistema, proprio come quelle popolazioni e quei gruppi che, vivendo in più ampi contesti sociali, non giungeranno mai ad un'integrazione perché mantengono lingua, gergo, religione, abitudini e credenze incomprensibili per il resto delle persone in mezzo a cui vivono.

VII. *Le finzioni contaminate in Nijinsky*

Nijinsky era figlio di ballerini cattolici, polacchi, trapiantati in Russia. I genitori si erano separati per le ripetute scappatelle del padre con altre donne. Una sorella di Vaslav diventerà ballerina da lui stimata e ammirata. Un fratello muore in ospedale psichiatrico quando Nijinsky aveva diciotto anni. Nijinsky è stato allievo del Balletto imperiale di Pietroburgo sino all'espulsione per aver ballato, davanti alla corte imperiale, senza il sospensorio regolamentare che i ballerini indossavano sotto la calzamaglia.

Aveva qualche problema nel relazionarsi con gli altri e stava sempre appiccicato a Djaghilev, nel lungo periodo in cui ne fu l'amante, in tutti le apparizioni in società. Come dice la duchessa D., che lo conobbe a Madrid, pur essendo un genio sul palcoscenico, sceso da lì, diveniva un sacrestano con il quale non c'era modo di fare una conversazione in nessuna lingua [47].

Anche sul lavoro aveva grandi difficoltà di comunicazione interpersonale sul piano verbale. Era completamente tagliato fuori quando doveva rispondere a parole. Non riusciva a spiegare le sue coreografie ai componenti della compagnia di balletto. Queste, in verità, furono estremamente innovative perché Nijinsky presentò alla sua generazione, prima che a qualsiasi pittore venisse in mente di percorrere questa strada, il balletto astratto. Ma per spiegare ai ballerini i passi di danza doveva eseguire i movimenti davanti a loro e, allora, avveniva il miracolo di una trasfigurazione perché possedeva una capacità illimitata di espressione mimica da cui prorompeva la sua incredibile forza di trasmissione emotiva sul palcoscenico.

Tutti i suoi contemporanei lo ammiravano. Forse non tutti lo capivano perché molti si fermavano ad apprezzare le sue, pure impressionanti e trascinanti qualità minori. Era un prodigio dal punto di vista della forza muscolare con una potenza atletica ineguagliabile che lo faceva letteralmente volare sul palcoscenico ad esempio nello *Spettro della rosa*.

Il suo primo ricordo, ben analizzato da Ansbacher [5], spiega ampiamente questo sviluppo di attitudini che compensa anche un'altra drammatica esperienza di Nijinsky: «Non voglio tenere nascosto agli uomini ciò che so. Devo mostrare a tutti loro cosa sono la vita e la morte. Voglio descrivere la morte. Io amo la morte. Io so cos'è la morte. La morte è qualcosa di orribile. Ho sentito la morte più di una volta. Quando avevo quindici anni fui sul punto di morire in ospedale. Ero un ragazzino coraggioso. Avevo fatto un salto ed ero caduto. Mi portarono all'ospedale. All'ospedale vidi la morte con i miei stessi occhi» (38, p. 144).

Quando gli chiesero come fosse possibile che lui, saltando sul palcoscenico, restasse così a lungo in aria, rispose che il vero problema non era tanto questo quanto il fatto che poi dovesse cadere a terra. La possibilità di morire è stata esorcizzata ma in un modo non sufficientemente elaborato da non far percepire che quest'idea contamina ancora il suo desiderio di vita, di lievitazione, di immortalità, di partecipazione alla divinità. Una contaminazione appare anche quando egli esprime il suo odio nei confronti di Djaghilev.

Questo grande impresario è stato protagonista indiscusso della *belle époque* e della vita mondana di Parigi. Era uno dei pochi frequentatori dell'esclusivissima Capri dell'inizio secolo. Con il suo prestigio ha enormemente rafforzato il *gay movement* di cui era considerato il pontefice massimo. Non ci sembra giusto che nel balletto di Manicone appaia amorfo e squallido come gli omosessuali che si aggirano nelle *toilettes* delle stazioni. Solo appoggiandosi al braccio del suo anormale amante, del resto, Nijinsky poté entrare nell'immortalità.

Nijinsky provò indubbiamente la vertigine dell'altezza a cui volava Djaghilev, che si sentiva un genio precursore nel campo dell'arte e libero dai vincoli piccolo borghesi e vittoriani che regolavano la vita e il comportamento sessuale, ma, nel ballerino, questa finzione è contaminata dall'idea di morte e di essere vittima innocente, di essergli inferiore: «Sono giunto alla convinzione che è meglio

tacere, piuttosto che dire sciocchezze. Djaghilev aveva capito che ero sciocco, e mi diceva sempre di stare zitto. Djaghilev è intelligente» (38, p. 54) «Io non capivo Djaghilev. Ma Djaghilev capiva me, perché il mio cervello era molto piccolo. Djaghilev aveva capito che andavo educato, perché bisognava che avessi fiducia in lui» (*Ibid.*, p. 99).

«Stravinsky è un bravo scrittore di musica, ma non si ispira alla vita. Inventa soggetti che non hanno uno scopo. Non amo i soggetti senza scopo. Ho cercato spesso di fargli capire cosa sia uno scopo, ma lui pensava che fossi uno stupido moccioso, perciò parlava con Djaghilev, che approvava tutti i suoi progetti: io non potevo dire niente perché ero considerato un moccioso» (*Ibid.*, p. 89). Nijinsky è contagiato dalla creatività di Djaghilev, trasferisce nell'arte i suoi dolorosi vissuti sentimentali e sessuali e, con le sue coreografie, conquista il pubblico, ma non la critica: «Calmette è un grande critico che scriveva critiche teatrali e politiche. Stroncò il *Fauno* dicendo che era un balletto depravato. Io non pensavo alla depravazione quando lo scrivevo. Lo avevo composto con amore. Lo avevo ideato da solo. Ebbi anche un'idea per le scenografie, ma Lev Bakst non mi capì» (*Ibid.*, p. 189).

«Sento tutto ciò che ho provato, perciò scrivo dell'eccitazione sessuale. La mia eccitazione per poco non mi portò alla morte. Mi sentivo debole. Non riuscii a comporre i *Jeux*. Avevo ideato questo balletto sul tema della eccitazione. Il balletto non riuscì perché non lo sentivo. Lo avevo iniziato bene, ma poi mi fecero fretta e non lo finii. In questo balletto si vede l'eccitazione di tre giovani. Io ho capito la vita a ventidue anni. Ho composto da solo questo balletto. Djaghilev e Bakst mi aiutarono a scrivere il soggetto perché Debussy, il celebre compositore, voleva un soggetto scritto. Pregai Djaghilev di aiutarmi, e lui e Bakst misero per iscritto la mia idea. Io l'avevo raccontata a Djaghilev.

So che Djaghilev ama dire di averle avute lui quelle idee, perché ama essere lodato. Sono molto contento che Djaghilev dica che quei soggetti, cioè il *Fauno* e i *Jeux*, li ha scritti lui, perché quei balletti li composi ispirandomi alla mia vita con Djaghilev. Il *Fauno* sono io e i *Jeux* sono la vita che Djaghilev sognava. Djaghilev voleva avere due ragazzi come amanti. Mi parlò di questo suo obiettivo più di una volta, ma io mi opposi. Djaghilev voleva amare due ragazzi contemporaneamente, e voleva che questi ragazzi amassero lui. I due ragazzi sono le due ragazze e Djaghilev è il giovane uomo. Ho camuffato apposta i personaggi perché volevo che la gente provasse disgusto. Io provavo disgusto, perciò non portai a termine il balletto. Anche a Debussy non piacevano le intenzioni di Djaghilev, ma per questo balletto gli avevano dato diecimila franchi, perciò doveva finirlo» (*Ibid.*, pp. 191-192).

Esprimere creativamente l'anticonformistica vita che conduceva, volare dove volano le aquile che determinano mode e culture, è dolorosamente contaminato dalla sensazione di essere una vittima che vola sì in alto, ma tra gli artigli di uccelli rapaci nei confronti dei quali si prova, certo, ammirazione, ma anche odio e disgusto: «Djaghilev è un uomo orribile. Non amo gli uomini orribili. Non

farò loro del male. Non voglio che siano uccisi. Sono aquile. Non lasciano vivere gli uccelli piccoli e perciò bisogna guardarsi da loro [...] Djaghilev è un uomo cattivo e ama i ragazzini. Bisogna usare ogni mezzo per impedire loro di mettere in pratica tali inclinazioni» (*Ibid.*, pp. 41-42).

Nijinsky ha vissuto, infatti, la sua omosessualità, come tutta la sua sessualità, non con la gioiosa convinzione di poter accontentare in ogni suo aspetto ogni desiderio sensoriale, essendo, in quanto genio, al di sopra di tutte le regole vittoriane e piccolo borghesi dell'epoca, ma con la disperazione di chi è trascinato in un vortice senza poter opporre resistenze ai suoi impulsi. Meglio si capisce la contaminazione delle finzioni sottese al comportamento sessuale di Nijinsky ripercorrendo le esperienze in questo campo del ballerino.

«Smisi di essere allegro: sentii la morte. Avevo paura della gente e mi chiudevo nel mio camerino. Era stretto e col soffitto alto. Amavo guardare i muri e il soffitto perché mi parlavano della morte. Non sapevo come divertirmi, e con il mio amico Anatolij Burman andai da una cocotte. Arrivammo a casa sua e ci diede del vino. Bevvi il vino e mi ubriacai. Era la prima volta che lo assaggiavo. Non amavo bere. Dopo il vino cominciai a girarmi la testa, ma non persi i sensi. La possedei. Lei mi attaccò una malattia venerea.

Mi spaventai e corsi dal dottore. Lo specialista in malattie veneree era piuttosto facoltoso. Io avevo paura della gente. Pensavo che tutti sapessero. Avevo allora diciotto anni. Piangevo. Soffrivo. Non sapevo che fare. Andai dal dottore, ma non mi fece niente. Mi ordinò di comperare una siringa e delle medicine. E poi mi ordinò di iniettare la medicina nel membro. Lo feci. Cacciai ancora più a fondo la malattia. Vidi che i testicoli cominciarono a gonfiarsi. Chiamai un altro dottore che mi applicò delle sanguisughe. Mi succhiavano il sangue. Io non fiatavo, ma ero terrorizzato. Avevo paura. Soffrivo nell'anima. Non avevo paura delle sanguisughe. Le sanguisughe si muovevano e io non facevo che piangere. Rimasi a letto per molto tempo. Non ne potevo più. Mi alzai e i testicoli ricominciarono a gonfiarsi. Mi spaventai e decisi di farla finita a qualunque costo. Ero malato da più di cinque mesi. Applicai di nuovo le sanguisughe e rimasi a letto. Temevo che mia madre lo venisse a sapere.

Conobbi un uomo che mi aiutò. Mi amava come un uomo ama un ragazzino. Io lo amavo perché sapevo che mi voleva bene. Si chiamava principe Pavel L'vov. Mi scriveva versi d'amore. Io non gli rispondevo, ma lui mi scriveva. Non so cosa voleva dire in quei versi, perché non li leggevo. Io lo amavo perché sentivo che lui amava me. Volevo vivere per sempre con lui, perché lo amavo. Lui mi costrinse a tradirlo con Djaghilev perché pensava che Djaghilev mi sarebbe stato utile. Conobbi Djaghilev per telefono. Sapevo che L'vov non mi amava, perciò lo lasciai. Pavel L'vov voleva continuare a frequentarmi, ma io capii che tradire non era leale. Io ero l'amante di Sergej Djaghilev» (*Ibid.*, pp. 153-154).

La relazione diventerà, poi, difficile perché Nijinsky si sentiva estraneo al mondo di artisti geniali, creativi e trasgressivi del suo amante, ma anche il rapporto

con la moglie è estremamente ambivalente perché contaminata è la finzione che Nijinsky si propone come modello da seguire in questo campo. La sfacciata Isadora Duncan, che non ha mai perso occasione per scandalizzare, la prima volta che vide il giovanissimo Vaslav, rendendosi conto di avere di fronte un fenomeno, gli propose, direttamente e senza giri di parole, di fare un figlio insieme, pensando che questo avrebbe potuto ereditare le qualità di entrambi i giganti della danza.

Nijinsky, come al solito, rimase senza parole. Dodici anni più tardi la Duncan lo incontrò nuovamente a New York. Il ballerino si era ormai sposato ed aveva già una figlia. L'incorreggibile Isadora non perse l'occasione per rivolgersi a lui con malcelato disappunto ed una certa ironia: «Ricorda quando le proposi di fare un figlio? Vedo che ha già avuto modo di rendersi conto che la cosa non è poi così spiacevole!» (47, p. 180).

L'aver dei figli e il matrimonio con la contessa Romola erano stati per Nijinsky avvenimenti importantissimi che hanno stabilizzato la sua personalità ed il suo stile di vita ancorati come erano agli elementi in materia delle sue idee di grandezza, ma tutto ciò è contaminato dall'ossessione della masturbazione, da una visione assolutamente negativa della sessualità che pure è agita compulsivamente con i suoi amanti di sesso maschile, con prostitute e che pensa di agire su suocera e figlia. Il discorso su Nijinsky non sarebbe completo se non si facesse anche riferimento ai suoi valori religiosi. Questi erano radicati nell'ambiente russo in cui era cresciuto e fanno parte di lui e della sua cultura e nutrono, di conseguenza, i suoi deliri.

Il grande ballerino si sentiva russo, ma era polacco sia da parte di madre che di padre. Non amava i polacchi che considerava orribili e ipocriti. «Mia madre vive in Russia. È polacca, ma parla russo. Si è nutrita in Russia. Io mi sono nutrito di pane russo e sci, la zuppa di cavoli» (38, p. 79). Ma non solo di zuppa di cavoli si era nutrito Nijinsky. «Per i miei bei voti ricevetti in regalo un vangelo con la dedica del mio insegnante di dottrina. Non capivo quel vangelo perché era scritto in latino e polacco. Se mi avessero dato un vangelo in russo l'avrei capito meglio. Iniziai a leggerlo, ma lasciai perdere. Non mi piaceva leggere il vangelo, perché non lo capivo. Il libro era bello e l'edizione di lusso. Non sentivo il vangelo. Io leggevo Dostojevskij» (*Ibid.*, p. 116). Come era inferiorizzante per lui essere polacco, così lo era essere cattolico: «Mi prendono per uno spauracchio perché una volta mi sono messo una piccola croce che mi piaceva. L'avevo messa per far vedere alla gente che sono di fede cattolica. Mi hanno preso per pazzo» (*Ibid.*, p. 61).

Nijinsky era comunque estraneo al pensiero cattolico e anche il suo delirio di identità con Dio e Cristo risente molto di più di una matrice teologica tutta russa o, meglio, tolstoiana. E, nel suo delirio, oltre che Dio, Nijinsky si sente anche Lev Tolstoj e Lev Tolstoj con la sua nuova teologia di *Breve esposizione del Vangelo*, del 1880, e de *Il regno di Dio in noi*, del 1893, e le sue teorie etico-sociali-filosofiche espone in *La Confessione*, del 1879, aveva dato origine ad una

specie di setta a cui aderirono anche poeti e personaggi insigni e che superò l'abisso che divideva il popolo dagli intellettuali.

Tolstoj afferma che bisogna dare un senso alla vita cercando Dio perché conoscerlo vuole dire viverlo. Le sue idee religiose sono influenzate al massimo dalla teologia liberale del protestantesimo e dall'illuminismo francese del XVIII secolo. Il suo cristianesimo razionalistico è una religione astratta depurata da tutto ciò che è incomprensibile perché, per lui, l'autentica dottrina di Cristo non è nient'altro che l'espressione più pura e completa delle leggi della ragione. Tutto ciò che è metafisico nella dottrina della Chiesa (incarnazione di Cristo, Trinità, immortalità dell'anima) e, ancor più, i riti della Chiesa falsificano la dottrina di Cristo.

Cristo, infatti, secondo Tolstoj, ha insegnato solo una dottrina morale fondata sulla ragione. La più alta legge della vita è l'amore, che deve richiedere una rinuncia ai propri interessi e al proprio bene se il bene degli altri lo richiede, semplificando la vita con la rinuncia alla ricerca che fanno i ricchi del superfluo e dell'innaturale. È la cultura che crea le false necessità di proprietà, abbigliamento, vivande prelibate, servi, medici, levatrici, teatro, balletto, arte, scienza, ma queste finzioni vanno smascherate e ci si deve liberare da queste esigenze. Resi così tutti uguali scomparirà la sete di potere e, con questa, spariranno inganni, ipocrisie, degradazioni, omicidi, guerre, prigionieri, polizie. Comparirà, allora, il regno di Dio [46].

Un «cristiano polacco di confessione cattolica» (38, p. 78), continuando a essere osservante, avrebbe potuto aderire a Cristo e alla sua divinità eliminando man mano i suoi peccati nel segreto di un confessionale, non modificando il suo «ideale della personalità» e la sua «meta finale finzionale». La sua distonica e compulsiva condotta sessuale, invece, nell'ambito del cristianesimo tolstojano in cui Nijinsky si identificava è un'illogica contaminazione, incompatibile con la costruzione di questo ideale della persona umana e dei suoi fini perché egli, che si sente identico a Dio e che, come lui vuole generare unendosi solamente ad un'unica donna, si sente contemporaneamente una belva depravata e prova pena per sé e quelli come lui.

VIII. *Il sonno della ragione genera mostri*

La mitologia classica, a ben guardare, è popolata di essere contaminati in cui si sovrappongono o si mescolano illogicamente esseri diversi: Medusa, la Chimera, la Sfinge, il Minotauro, i Centauri, lo stesso Ermete, con le sue ali al capo e ai piedi. Ma è suo figlio, da lui generato dopo aver assunto le sembianze di caprone, che da sempre ha simboleggiato la follia: il dio Pan. Sconosciuto a Esiodo, questo dio è presente nella vita religiosa greca almeno dal sesto secolo prima di Cristo. È l'essere contaminato per eccellenza con la sua duplice forma e duplice natura, tanto che Platone, nel *Cratilo*, lo paragonerà al linguaggio doppio: vero, nella parte divina che risiede in alto tra gli dei, falso, in quella terre-

stre della vita tra gli uomini e le loro diseguaglianze.

Appena la madre, la ninfa di Driope, l'ebbe partorito, inorridita e spaventata per il suo aspetto, fuggì senza preoccuparsi che ci fosse qualcuno a nutrire il bambino. Fu suo padre Hermes a prenderlo in braccio e ad avvolgerlo in una pelle di lepre. Lo portò, quindi, in fretta sull'Olimpo e lo pose accanto a Zeus e agli altri dei che si rallegrarono molto per il suo aspetto, la sua chiassosità e la sua allegria. Più di tutti si rallegrò Dioniso, figlio di Zeus e di Semele, sempre giovane nume del delirio orgiastico che sconvolge la mente e scatena gli istinti più bassi e crudeli, il dio iniziato ai riti segreti dell'antico Egitto che conosce l'arte di trasmutare gli uomini in dei.

Pan era irsuto, aveva la faccia barbata, due corna di becco, le orecchie a punta, gambe da caprone con zoccoli per piedi. Abitando la terra e non l'Olimpo potrebbe essere considerato più che un dio un demone ed al demonio della religione cristiana darà le sue sembianze contaminate e le sue abitudini e l'immaginario collettivo cristiano del medioevo, ma anche dei secoli successivi, riterrà i malati di mente esseri posseduti dal demonio.

Per tutto il giorno Pan cantava, danzava e folleggiava nelle radure dei boschi, amante di tutte le ninfe e nemico di tutte le fiere. A mezzogiorno si ritirava all'ombra a dormire e tutta la natura doveva rispettare in grande silenzio il suo riposo. Egli aveva un carattere oscuro, spaventoso, fallico e, anche se non era sempre malvagio, poteva diventare cattivo se veniva svegliato dal suo sonno pomeridiano. Era il dio poi a destarsi con fremiti e lamenti che trasmettevano la sensazione di una presenza invisibile e misteriosa e riempivano di terrore panico i viandanti.

Come Euripide fa dire a Ettore nel *Reso*, il dio Pan suscita il *timor* panico, diffondendo informazioni ambigue e suscitando illusioni e terribili congetture che, come la frusta del pastore, provocano disordine collettivo ed una negata comunicazione. Pan, dio dei pastori e della caccia, rappresentava tutto ciò che vive sulla terra e nel cosmo, la natura nella sua interezza, in essa comprendendo desiderio e voluttà che accende l'impulso creativo in ogni essere vivente e che pervade e muove l'infinitamente piccolo e il cosmo immenso. Come detto nel canto orfico per invocarlo, Pan era il dio possente, signore dei prati e dei boschi, era l'infinito universo fatto di cielo, mare, terra sovrana e fuoco eterno.

Era la natura nutrice (*Pa*=nutrire, da cui pane) simboleggiata da quella moltitudine di ninfe con cui il dio si univa come per gioco. Allo stesso modo il dio si univa ai giovani pastori, alle capre o si soddisfaceva da solo. Era stato lui anzi ad insegnare l'onanismo ai pastori di capre la cui lascivia diverrà proverbiale, secondo Teocrito, almeno quanto è proverbiale la continenza dei bovini. Ma Eco, inseguita da Pan, per non farsi possedere, era divenuta mera voce, la eco e Siringa, una scontenta ancella di Artemide, per non farsi prendere dal dio, che l'inseguiva, si gettò nel fiume Ladone. Il nume fece un balzo per ghermirla, ma le sue braccia si strinsero solo sulle canne della riva del fiume. Sospirava deluso

Pan e i suoi sospiri venivano ampliati, modificati e resi melodiosi, come se le canne rispondessero al suo lamento. Il dio tagliò sette canne di lunghezza diversa che unì con cera d'api. A questo flauto, che diventerà lo strumento musicale dei pastori, diede il nome di Siringa, la ninfa perduta. Coi suoi melodiosi accordi il dio dai mille nomi, padrone assoluto del mondo che tutto feconda e tutto fa nascere, esaltava la vita del tutto.

Nell'antichità si pensava che la musica esercitasse un'azione benefica e afrodisiaca tanto che Apollo, come Euripide fa dire al coro dell'*Alceste*, suonava con la siringa "imenei pastorali" che incitavano gli animali ad accoppiarsi. Il dio guidava la danza corale delle ninfe della notte, conduceva anche il mattino e guardava dalle cime dei monti. Si innamorò così di Selene che divenne la sua più grande passione: la dea della luna non aveva voluto seguire l'oscuro dio, allora Pan aveva indossato il vello bianco di una pecora, così aveva sedotto la dea e la portava sulle sue spalle, ma aveva bisogno di questo travestimento, che ridava una precisa identità alle sue contaminate sembianze, per essere l'amante fortunato di una dea che così, ripetutamente, si abbandonava all'abbraccio dell'oscurità [9, 21, 34].

Anche le contaminazioni delle finzioni di Nijinsky, come le contaminazioni di Pan, sono state superate con la creatività. Djaghilev prima e poi l'intervento di Adler e degli involontari terapeuti, che sono stati i soldati russi [5] hanno consentito di mantenere e, poi, di riassumere un'identità e una possibilità di relazione con gli altri attraverso la danza.

IX. Edipo e l'arte di creare identità dall'enigma

Il magico processo creativo, che vede come suoi protagonisti paziente e terapeuta alleati nel combattere il disagio psichico, deve far cogliere immediatamente come espressioni di disagio psicologico, e non come originali figure di parole, assurde contaminazioni di pensieri e le loro espressioni. Se ci fermiamo a registrare e ad interpretare la metafora e il procedere analogico del pensiero nevrotico o psicotico nelle sue cause, non ci è dato percepire la dissonanza degli elementi che costituiscono una finzione contaminata e impossibilitata per la sua contaminazione a essere finalizzata a delle mete perché, come dice Hegel: «il soggetto si trova, a questo modo, in contraddizione tra la sua totalità, sistematizzata nella sua coscienza, e la determinatezza particolare, che non ha scorrevolezza e non è ordinata e subordinata. Il che è follia» (17, pp. 140-141).

Le determinatezze particolari, invece, devono essere concordanti con la totalità dello stile di vita e con le mete fissate come obiettivo perché, per vincere il caos del futuro, le persone debbono avere dei progetti. Sin da bambini, pertanto, ci serviamo di uno schema generale in funzione del quale il bambino si proietta nell'avvenire sotto i tratti di modelli, simboli di astrazioni fittizie che «come l'idolo formato con l'argilla, ricevono forza e vita dall'immaginazione umana, e influiscono a loro volta sull'anima che li ha creati.

Quest'artificio del pensiero somiglia a quello che fa nascere la paranoia e la demenza precoce, stati nei quali il soggetto, di fronte alle difficoltà della vita, trova un unico mezzo di procurarsi la sua sicurezza e di mantenere il suo sentimento di personalità su un livello soddisfacente, cioè ricorrendo a "potenze ostili" create dalla sua immaginazione. Vi è però la differenza che il bambino possiede la possibilità di sfuggire quanto vuole alle lusinghe della sua finzione, di fare astrazione dalle sue proiezioni [Kant] e di limitarsi semplicemente a utilizzare l'impulso che gli è fornito da questa linea ausiliaria. La sua malsicurezza è abbastanza grande da spingerlo a porsi scopi fantastici che lo aiutano nel suo orientamento nel mondo; ma essa è insufficiente a determinarlo a negare ogni valore alla realtà e a dogmatizzare, come accade nelle psicosi, l'immagine che egli si è scelta per guida. È opportuno però non perder di vista le analogie esistenti tra l'uomo sano, il nevrotico e lo psicopatico, nel senso che in tutti e tre il senso di malsicurezza e la finzione hanno una funzione egualmente importante» (1, pp. 51-52).

Il sonno della ragione genera mostri che, a loro volta portano al sonno della ragione: per mantenere il nostro sentimento di personalità fingiamo di sentire la ninfa Eco o di stringere Siringa contaminando percezioni sonore o tattili con reali presenze femminili. Ma ciò rappresenta già una presenza ostile e combattiva nella nostra vita che ci aliena dalla realtà frammentando la nostra anima. Pan, l'anima del mondo avvolta nel mistero, fatta di sensazioni indefinite e percezioni sottili, è frammentato in diversi Pan. Il dio infatti, che originariamente aveva un fratello gemello e rappresentava la metà più oscura di una coppia divina maschile, darà origine poi a una miriade di piccolo Pan, i Paniskoi, che avevano la stessa funzione dei satiri e che, nella nostra metafora, possono benissimo rappresentare i disturbi schizofrenici.

Il lavoro di recupero, che, in tempi lunghi, Adler pensava di fare insieme a Nijinsky, doveva decodificare e leggere i sogni d'incubo generati da quel sonno a sua volta prodotto dai mostri delle sue finzioni contaminate premorboscose, origine e conseguenza del fallimento del complesso di superiorità e identità con Dio.

Come sottolinea Hillman, la moderna terapia adleriana riesce a utilizzare umorismo e paradosso come modalità di cura perché lo *iunctim* adleriano è un'invenzione per intensificare gli affetti [4], che costituisce la sintassi affettiva che collega i fatti della vita e le azioni delle persone [28], specie di quelle più inclini a utilizzare (perché nevrotiche o con problemi che possono sfociare nella psicopatologia) categorie di pensiero analogiche e metaforiche simili alle figure retoriche.

Lo *iunctim* adleriano (3, p. 42) fa da filo rosso anche alle libere associazioni (*Einfall*) ed è fondamentale nel guidare, le associazioni tendenziose del nevrotico, ma anche la creatività del terapeuta, che, come ben sottolineano Hillman e Rovera citando Adler [4, 17, 43], deve capire lo stile di vita leggendo fra le righe, come si fa con l'opera di un poeta. Il paziente impronta il suo stile di vita

con le sue finzioni, come il cittadino austriaco dei tempi di Adler, per ogni singolo problema, si atteneva a tutte le disposizioni di legge operanti *iunctim* alle precedenti norme legislative in materia. Il terapeuta, come il saggio magistrato austroungarico giudicava tenendo presente l'insieme delle disposizioni legislative, deve empaticamente comprendere le azioni e i pensieri del paziente in base a tutto l'insieme delle codifiche analogiche e metaforiche delle sue finzioni. Per inciso ricordiamo come Freud, con *iunctim*, intenda invece l'unione di teoria e prassi, di clinica e ricerca (*Junktym zwischen Heilen und Forschen*) [15].

La più grande passione di Pan era Selene. Anche la dea della Luna non volle seguire il dio oscuro dalle fattezze di uomo contaminate da quelle di caprone. Allora Pan indossò un vello bianco di pecora e riuscì a sedurre la dea. Pan, evidentemente, ha ritenuto più congeniale per lui una via di recupero che sfruttasse, integrandoli, proprio i suoi aspetti mostruosi.

Come tutta la teoria adleriana, anche questa nostra visione della psicodinamica e della relazione paziente-terapeuta da sempre è presente nelle idee dei grandi pensatori e nel senso comune. La fantasia umana, sin dall'alba della civiltà, ha creato la Sfinge in cui Hegel vedeva l'esempio tipico dell'arte simbolica a scarso contenuto spirituale, un simbolo del simbolico: lo spirito umano tenta di venire fuori dalla forza ottusa e brutale della bestia, ma non può giungere a manifestare pienamente la sua libertà. La Sfinge greca, ancor più di quella egizia, era una creatura contaminata, perché mostro con corpo alato di leone, petto e viso di fanciulla e coda di serpente. Stava su di una rupe presso Tebe portando sventure alla città, ed era in qualche modo neutralizzabile solo se, creativamente entrando in contatto con lei, si partecipava alla logica della contaminazione e si vedeva in un oggetto, il bastone, una gamba.

La Sfinge però, prendendo atto del fallimento della sua invenzione per superare con una smisurata volontà di potenza l'inferiorità del suo corpo mostruoso, si precipita dalla rupe. La sola interpretazione, al di fuori di un consolidato rapporto che diviene parte importante della vita del paziente e dell'analista per le intense emozioni che lo vitalizzano, non può da sola guarire e può essere distruttiva. Adler, infatti, pensava fosse necessario stare a stretto contatto con Nijinsky per almeno due anni facendolo trasferire a Vienna perché, solo così avrebbe potuto mantenere quello stabile rapporto durante il quale avrebbe compreso e condiviso il ricorsivo procedere lungo l'anello di Moebius delle sue finzioni contaminate. Solo in questo modo sarebbe stato possibile ridare un finalismo e una mèta convergente alle finzioni che, così polarizzate, si decontaminerebbero dagli elementi che le inattivavano.

Nijinsky avrebbe potuto percorrere la via della religiosità tolstoiana, della danza, dello scrivere o del dipingere. La Sfinge avrebbe potuto fingersi solo leone ricoprendo le sembianze umane con una pelle di animale, come aveva fatto Pan. Ma tutto questo diviene possibile solo dopo la comprensione e la condivisione da parte del terapeuta delle finzioni del paziente e degli elementi che le contaminano. Questo lavoro analitico impegna e mette a prova tutta la personalità e

la creatività del paziente e dell'analista. Nello studio dello psicoterapeuta avviene quello che capita nell'*atelier* di un pittore.

Il modello si finge imperatore, martire, santo, Madonna o cortigiana e sceglie lo scenario in cui vuole posare. L'analista, e qui oltre che le sue conoscenze si giocano la sua umanità e creatività, deve scomporre e ricostruire sinteticamente tutte le forme, facendo combaciare i loro volumi perché superfici di vivi colori sciolgono tutto quello che c'è di ermetico e contaminato nel modello in visioni ampie, serene, rette da arcane risposdenze geometriche e dai ritmi musicali di uno spazio di cui ormai si è divenuti padroni. Tutto, infatti, è visto sotto una precisa luce, e assume una salda figura architettonica se non addirittura una cristallina evidenza formale. Anche le finzioni contaminate non appaiono più, allora, come la drammatica concentrazione di eventi, che vediamo nelle tele di Masaccio, perché la ricostruzione secondo quegli assi prospettici, che nel paziente sono lo stile di vita e le mètte verso cui devono essere finalizzate le finzioni dell'analizzato, come la poesia figurativa della prospettiva di Piero della Francesca e di Mantegna, rende pieni di significati tutti gli aspetti del soggetto ritratto.

Ciò non è delirare col paziente, ma capirlo profondamente e completamente. Ed è qui che si manifesta e si prova la creatività del terapeuta che, condividendo lo stile di vita del paziente nel suo insieme, può individuare, insieme a lui, falsificazioni e contaminazioni delle sue finzioni e percorrere vie di coerente compenso, guidate sempre dalle finzioni del malato, ma depurate da contaminazioni e diventute, così, vitali.

Raccontare le storie dei pazienti con finzioni contaminate non è facile perché, anche se si tratta di resoconti clinici, manca una trama strutturata e coerente con una mètta finale. Più che romanzi di Dostojeskij, Tolstoj, Hugò e Manzoni o tragedie scespiriane sono libri a trame multiple e intercambiabili per i singoli capitoli e, quindi, per l'intreccio generale dell'opera o, meglio, quadri astratti tanto più difficilmente descrivibili quanto maggiore è il grado di contaminazione delle immagini finzionali del paziente.

L'enorme diffusione e penetrazione in ogni campo della psicoanalisi non tiene conto dei tempi lunghi e della profondità della terapia analitica ed ha, pertanto, quasi banalizzato gli strumenti di cui questa scienza si avvale, proprio come, le figure retoriche che perdono di efficacia, con il loro uso sistematico. Una cultura che colleghi l'incollegabile, avvalendosi di una psicoanalisi avulsa da una sistematizzata teoria delle finzioni, banalizza e contamina, infatti, col paradosso il modo di dare informazione e gli stessi sistemi di pensiero e ideologici, contribuendo, così, a far mancare precisi riferimenti ai singoli individui.

L'interpretare e spiegare in chiave psicodinamica dovrebbe venire sacralmente relegato al lavoro degli studi degli psicoanalisti dove si smascherano finzioni rafforzate e contaminate sostituendo però ad esse un finzionalismo vitale, con un processo *creativo* della *coppia di analista e analizzato* che utilizza per le sue

costruzioni gli elementi ricavati dalle finzioni del paziente che fanno parte delle sue mète e che hanno strutturato i suoi processi mentali.

Plutarco racconta che al tempo di Tiberio una barca a vela, che solcava l'Egeo, improvvisamente si fermò per l'assoluta mancanza di venti. Una misteriosa voce chiamò il timoniere Tamus e gli disse di andare verso una montagna della costa coperta di boschi dove avrebbe dovuto gridare: «Il grande Pan è morto!». Il vento ritornò e l'ordine venne eseguito. Subito un fremito percorse la terra e tutti furono presi dal panico per l'oscuro tragico avvenimento. Eravamo ai tempi di Tiberio. Nasceva Cristo, il Dio dell'amore del prossimo. Con questo evento miracoloso Egli prendeva il posto del dio della fecondità o tutto ciò è la semplice descrizione di un terremoto? Non ci interessa appurarlo. A noi interessa cosa ciò può simboleggiare nel nostro discorso: il comparire del sentimento sociale perchè, come dice Hillman «è l'intrinseco altruismo della psiche quello che Adler formula nella sua psicologia, così come Freud elabora la sessualità della psiche e Jung la sua religiosità» (18, p. 143). Ed esso soltanto può guarire la stessa pazzia ridando congruità e finalismo alle finzioni contaminate.

Bibliografia

1. ADLER, A. (1912), *Über den Nervösen Charakter*, tr. it. *Il temperamento nervoso*, Astrolabio, Roma 1950.
2. ADLER, A. (1914), Die Individualpsychologie, ihre Voraussetzungen und Ergebnisse, in *Praxis und Theorie der Individualpsychologie*, tr. it. *Teoria e prassi della Psicologia Individuale*, Astrolabio, Roma 1947: 11-23.
3. ADLER, A. (1920), *Praxis und Theorie der Individualpsychologie*, tr. it. *Teoria e Prassi della Psicologia Individuale*, Astrolabio, Roma 1947.
4. ADLER, A. (1931), *What Life Should Mean to You*, tr. it. *Cosa la vita dovrebbe significare per voi*, Newton Compton, Roma 1994.
5. ADLER, A., ANSBACHER, H. L., PARENTI, F., PAGANI, P. L. (1982), *Adler e Nijinsky. Da un incontro: ipotesi sulla schizofrenia*, Quaderni della Rivista di Psicologia Individuale, Milano.
6. ANGLÉSIO, A., FARINA, S. (1986), La finzione in Adler: una prospettiva verso il futuro per la Psicologia Individuale, *Riv. Psicol. Indiv.*, 24-25: 73-80.
7. ARIETI, S. (a cura di, 1959), *American Handbook of Psychiatry*, tr. it. *Manuale di psichiatria*, Bollati Boringhieri, Torino 1969.
8. BATESON, G., JACKSON, D. D., HALEY, J., WEACLAND, J. H. (1956), Toward a Theory of Schizophrenia, *Behavioral Science*, 1: 151-264.
9. BONNEFOY, Y. (1981), *Dictionnaire des mythologies*, tr. it. *Dizionario delle mitologie e delle religioni*, Rizzoli, Milano 1989.
10. BOTTOME, P. (1957), *Alfred Adler*, Vanguard, New York.
11. CASTELLO, F. (1982), Omosessualità come controfinzione fittizia, *Riv. Psicol. Indiv.*, 17-18: 51-55.
12. COPPI, P. (1998), Finzioni e controfinzioni nella relazione analitica individualpsicologica: osservazioni su un caso clinico, *Riv. Psicol. Indiv.*, 43: 31-40.
13. D'ARRIGO, M. (1973), L'importanza della fantasia nella Psicologia Individuale, *Riv. Psicol. Indiv.*, 1: 22-55.

14. DE GIULI, M. C. (1979), L'impotenza come finzione rafforzata nell'ambito di uno stile nevrotico, *Riv. Psicol. Indiv.*, 10: 81-84.
15. FRENI, S. (1999), Lo junktim freudiano alla luce degli attuali orientamenti di ricerca empirica in psicoanalisi, *Ricerca in Psicoterapia*, 2: 81-106.
16. HANUS, M., LE GUILLOU-ELIET, C. (1970), *Psychiatrie intégrée de l'étudiant*, tr. it. *Psichiatria*, DEMI, Roma 1972.
17. HEGEL, G. W. F. (1817), *Encyclopédie, in Werke (1832-1845)*, tr. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, 3° ed., Laterza, Bari 1966.
18. HILLMAN, J. (1983), *Healing Fiction*, tr. it. *Le storie che curano*, Cortina, Milano 1984.
19. HOFFMAN, E. (1994), *The Drive for Self, Alfred Adler and the Founding of Individual Psychology*, Addison Wesley, Reading.
20. KAUS, O. (1914), L'individuo e il suo piano di vita secondo Alfred Adler, *Riv. Psicol. Indiv.*, 38: 5-10.
21. KERENYI, K. (1956), *Die Mythologie der Griechen*, tr. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano 1963.
22. MAIULLARI, F., CANZANO, C., COPPI, P., FERRIGNO, G., SANFILIPPO, B. (1991), «A un passo dalla realtà», Riflessione teorica e clinica sulle finzioni, 3° *Convegno Nazionale della Società Italiana di Psicologia Individuale*, Milano 20-21 settembre 1991.
23. MAIULLARI, F. (1991), L'ironia del Sileno e la rimozione infinita, Valore epistemologico della finzione e suggerimenti adleriani, *Corriere del Ticino*, 19/20 settembre 1991.
24. MAIULLARI, F. (1992), L'analisi come finzione e l'analisi delle finzioni: mito, sogno, fiaba, *Riv. Psicol. Indiv.*, 32: 7-15.
25. MAIULLARI, F. (1993), Il gioco e la verità assoluta, *Riv. Psicol. Indiv.*, 33: 59-68.
26. MAIULLARI, F. (1995), Aggiornamento sul concetto di finalismo psichico e sui tempi della violenza e della creatività, *Riv. Psicol. Indiv.*, 37: 83-93.
27. MANICONE, C. (2000), *Nijinsky. Reminiscenze di un pazzo*, Edizioni Piccolo Teatro di Milano.
28. MARASCO, E. E. (2000), "Immagini dell'anima negli specchi dell'analisi adleriana", *VII Congresso Nazionale della Società di Psicologia Individuale*, «Il complesso di inferiorità della Psicoterapia», Torino 23-24 ottobre 1998, Milano.
29. MAROCCO MUTTINI, C. (1989), Fobia e sintomo psicosomatico: due artifici per uno stile di vita, *Riv. Psicol. Indiv.*, 30-31:
30. MEZZENA, G. (1982), Dalla finzione rafforzata alla finzione vitale, *Riv. Psicol. Indiv.*, 15-16: 121-128.
31. MEZZENA, G. (1988), Le finzioni e la loro successione nella psicoterapia, *Riv. Psicol. Indiv.*, 28-29: 16-24.
32. MEZZENA, G. (1994), Le "finzioni" nell'educazione e nel trattamento analitico, *Riv. Psicol. Indiv.*, 35: 51-58.
33. MEZZENA, G. (1998), Le finzioni, in SANFILIPPO, B. (a cura di), *Itinerari adleriani, la psicologia del profondo incontra la vita sociale*, Angeli, Milano.
34. NARDINI, B. (1982), *Primo incontro con la mitologia greca e romana*, III ed., Giunti-Nardini, Firenze 1986.
35. NIETZSCHE, F. (1886), *Jenseits von Gut und Böse*, tr. it. *Al di là del bene e del male*, Newton Compton, Roma 1977.
36. NIJINSKY, R. (1932), *Nijinsky by His Wife*, II ed., Simon and Schuster, New York 1947.
37. NIJINSKY, R. (1934), *Nijinsky*, tr. fr. *Nijinsky*, con prefazione di CLAUDEL, P., Denoël et Steele, Paris 1934.

38. NIJINSKY, V. (1936), *The Diary of Vaslav Nijinsky, Diari*, Versione integrale, Adelphi, Milano 2000.
39. PAGANI, P. L., COPPI, P. (1997), Memoria e oblio: funzioni e finzioni nel pensiero antitetico, *VI Congresso Nazionale della Società Italiana di Psicologia Individuale*, "Il tempo e la memoria", Marina di Massa, 20-22 ottobre 1995.
40. PAGANI, P. L., FERRIGNO, G. (1997), L'immaginario fra presente, passato e futuro e la costanza dello stile di vita, *VI Congresso Nazionale della Società Italiana di Psicologia Individuale*, «Il tempo e la memoria», Marina di Massa, 20-22 ottobre 1995.
41. PANNAIN, G. (1953), *Lineamenti di storia della musica*, Curci, Milano.
42. PARENTI, F. (1983), *La Psicologia Individuale dopo Adler*, Astrolabio, Roma.
43. PARENTI, F. (1987), Valore dell'inutile e sé creativo, *Riv. Psicol. Indiv.*, 28-29: 7-15.
44. ROVERA, G. G. (1999), Il Junktim adleriano, *VII Congresso Nazionale della Società Italiana di Psicologia Individuale*, «Il complesso di inferiorità della Psicoterapia», Torino, 23-24 ottobre 1998, Milano.
45. SCHAFFER, H. (1974), Immaginazione e psicoterapia, *Riv. Psicol. Indiv.*, 2: 54-55.
46. TSCHIZEWSKIJ, D. (1963), *Russische Geistesgeschichte*, tr. it. *Storia dello spirito russo*, Sansoni, Firenze 1965.
47. VALLEJO-NÁGERA, J. A. (1977), *Locos egregios.*, tr. it. *Nijinsky, "L'idolo spezzato"*, in *Pazzi e celebri, psicopatologia del potere*, Rizzoli, Milano 1983.

Egidio Ernesto e Luigi Marasco
Via Santa Maria Valle, 7
I-20123 Milano