

Una ricerca in corso: punti di riferimento

Paolo Alte. Roma

Premessa

(1) P. Aite, «La tecnica della sabbia nella psicologia di C.G. Jung», in *Rivista di Psicologia Analitica*, voi. 1/2, 1970.

Il «Gioco della sabbia» da molti anni ormai è sulla scena della Scuola Junghiana (1). Gli analisti lo hanno considerato con curiosità, interesse, ma anche con un certo sospetto.

Il discorso non può essere limitato alla semplice curiosità, ma va affrontato con passione ed onestà di pensiero, mirando ad un approfondimento dialettico dei problemi sollevati da questo modo di porsi nel campo analitico. Il primo tema da affrontare riguarda le potenzialità del «Gioco della sabbia» come mezzo di ricerca e come prospettiva aperta sul mondo psichico. Solo dopo ci si potrà chiedere se quanto accade con l'uso di un gioco concreto modifichi sostanzialmente quell'atteggiamento del terapeuta che definiamo «analitico». Per rispondere a questa seconda domanda mi sembra necessario riflettere sulla trama teorica di riferimento del terapeuta e sull'atteggiamento conseguente adottato nella pratica clinica.

Cominciamo il percorso con una notazione. È la prima volta nella storia della ricerca analitica, che un gioco concreto viene applicato all'adulto. Il gioco con l'oggetto è stato usato finora solo nell'infanzia per necessità. La mancanza o la supposta inadeguatezza di una capacità verbale sufficiente nel bambino, ha

determinato la necessità di creare un canale comunicativo preverbale.

Nella ricerca che propongo paradossalmente questa via comunicativa viene riattivata nell'adulto che già possiede ed in genere domina il linguaggio condiviso. Anziché affidarsi solo alla parola che nella struttura, ritmo, colore, riverbera la trama emotiva sottostante da conoscere, si vuole in questa ricerca destare anche l'antica esperienza del gioco.

Si attiva così un'isola di silenzio nel fluire del dialogo tra paziente ed analista che provoca un contemplare il presente, desta l'attenzione a livello percettivo corporeo con un riverbero psichico nuovo ed inabituale. L'essere presente che la manipolazione della materia e dell'oggetto seguiti dallo sguardo provocano, fa emergere un livello comunicativo nuovo. L'impostazione descritta attiva una prima domanda. Perché tornare indietro all'esperienza della gestualità, perché abbandonare, anche se solo per il momento del gioco, il vettore principale ed abituale che è il linguaggio in cui ci riconosciamo?

Può nascere il sospetto, ed in alcune condizioni di campo ciò può accadere, che l'azione di gioco sia solo occasione di regressione e di scarico di pulsioni. La prima tesi che sostengo è che i due livelli di comunicazione e di esperienza, tramite il linguaggio ed il gioco, s'integrino in una visione più completa del fenomeno interattivo presente nella relazione. Questa possibilità si determina in condizioni di campo emotivo ove si avverte l'insufficienza del linguaggio e la necessità di un'espressione che sia altra rispetto al modo dominante ed in uso di raccontarsi il vissuto. La ricerca di nuovi modi di dire, tramite il gesto, fa riavvicinare di tanto in tanto il giocatore al campo di gioco con ritmi assolutamente liberi ed individuali. La trama complessa di identificazioni empatiche, di proiezioni reciproche che si attivano tra i due partecipanti, trovano così una possibilità di aggancio e d'inquadramento maggiori che non quando la parola sia il solo vettore della comunicazione. Il gioco con l'oggetto e la materia, nel campo delimitato

del vassoio a disposizione, mette in primo piano l'esperienza soggettiva dello spazio e del tempo. La coscienza di essere individuo è indissolubilmente legata a queste categorie.

Siamo un corpo che si percepisce nello spazio, lo occupa e lo colora delle proprie emozioni. La depressione tende a chiudere, a volte ad immobilizzare, quell'essere nello spazio in cui ci si riconosce.

La gioia fino all'euforia all'opposto lo allarga, lo illumina. Lo spazio del gioco, il vassoio nella sua delimitazione che orienta, permette di guardare in questa struttura archetipica dell'essere umano.

Si provoca l'esperienza arcaica del gioco con la materia e l'oggetto che è il primo livello d'immaginazione conosciuto durante lo sviluppo.

Nel dialogo silenzioso con la sabbia e con le miniature che riproducono il nostro mondo, nella scelta della loro collocazione fino alla forma conclusa, si entra a contatto con la «memoria corporea» dei nostri nuclei vitali ideofettivi che Jung definiva complessi. La depressione lascerà nel campo il segno della sua coartazione di spazi, così come la dissociazione della psicosi porterà l'impronta della sua frammentazione insieme ai suoi mostri.

Si sostiene che il mezzo proposto dia delle indicazioni preziose sull'esperienza di sé in rapporto alle proprie emozioni invadenti. Non solo, ma il ritmo e le scelte che si succedono nel tempo della messa in scena portano l'impressione evidente di quel centro coordinatore che definiamo «Sé».

La costruzione dell'esperienza di sé, come del centro vitale, il «Sé» appena proposto, trova espressione nel tempo e spazio della messa in scena. La percezione spazio-temporale del gioco riporta in superficie con evidenza la memoria corporea del nostro vissuto passato e presente che difficilmente il linguaggio sa contenere, e mette a contatto con quel processo spontaneo della psiche che Jung definiva processo d'individuazione. Il «G.d.s.» nella terapia analitica dell'adulto è, a mio parere, solo un'espressione, un modo di porre in essere l'assetto mentale che caratterizza l'analista junghiano.

L'uso del gioco, nella ricerca come nella terapia, emerge da questa impostazione mentale presente anche in operatori che non usano la concreta applicazione del «G.d.s.» percorrendo altre strade.

Di questo atteggiamento per me è fondante il concetto stesso di immagine mentale che qui mi limito ad accennare.

Col termine immagine o rappresentazione mentale ci si riferisce a quel momento misterioso e centrale in cui sensazioni, affetti, intuizioni, ancora sparsi, si strutturano in una forma distinta nel nostro teatro interno. La prospettiva aperta da C.G. Jung su questo tema va rivista e ripensata per le implicazioni pratiche e teoriche che comporta.

Fin dal 1912 Jung ha inquadrato questo atto psichico del rappresentare nella categoria del «pensiero» (2). Una forma di pensiero «fantastico», come egli diceva, da mettere in rapporto col pensiero verbale o diretto, lo strumento acquisito dalla coscienza nel suo adattamento alla realtà.

(2) C.G. Jung, *Simboli della trasformazione* (1912/52), *Opere*, vol. 5, Torino, Boringhieri, 1979.

Il percorso che dalle percezioni immediate, dalle emozioni ancora indistinte e spesso invasive, porta alla possibilità di rappresentare va quindi inteso come un processo integrativo che modifica le nostre risposte. Da un livello immediato e d'impulso, si può così instaurare un atteggiamento nuovo più adeguato allo stimolo. Nel passaggio da un'emozione solo vissuta, alla possibilità della sua rappresentazione mentale che la trasforma in affetto, e infine alla capacità di dire, di comunicare in parole la propria esperienza, tipica del pensiero verbale, c'è la continuità evolutiva di un unico processo integrativo che trasforma il rapporto col mondo. Decisivo per questa trasformazione è il momento in cui si stabilisce un rapporto tra le due forme di pensiero notate. Nel processo di adattamento al mondo che ci circonda la sofferenza psichica può essere vista come una crisi di equilibrio tra queste due forme di pensiero. Esse tendono a scindersi, ad autonomizzarsi percorrendo vie separate. Il pensiero verbale può ad esempio chiudersi in circuiti concettuali ripetitivi e sterili distanziandosi dal sottofondo del pensiero fantastico che normalmente e

con costanza lo nutre. Viceversa può accadere che quello fantastico si chiuda in un immaginario solo passivo teso alla soddisfazione immediata del desiderio, perdendo così la capacità di incidere, modificare, progettare la vita. Le interrelazioni tra «pensare indiretto o fantastico» e «pensare discorsivo diretto o verbale», tra immagine e parola, delimitano un campo di ricerca da sviluppare per il futuro. Jung proprio nella sua lunga ricerca sui testi degli antichi alchimisti ha trovato la testimonianza storica del processo che si attiva nell'incontro tra queste due forme del pensare.

Ciò che noi quotidianamente osserviamo ascoltando la «prima materia» dell'incontro col paziente, percorre momenti, supera difficoltà simili e descrive forme analoghe a quelle riportate in quei testi antichi. Jung ha studiato il linguaggio oscuro ed immaginifico dell'alchimista inteso come testimonianza storica preziosa dell'esperienza di confronto con gli strati più profondi del mondo psichico.

L'alchimista, con il livello di coscienza che gli era proprio, descriveva l'incontro tra il proprio pensiero diretto e quello fantastico proiettato sulla materia. Il segreto che egli tentava di estrarre ed i modi per raggiungerlo possono offrirci delle utili indicazioni per il difficile compito del confronto con la patologia mentale. L'«oro» che oggi nel contatto con il paziente tentiamo di estrarre, è quella forma di rappresentazione che chiamiamo «simbolo» per la particolare attività trasformativa che determina sulla psiche.

L'esperienza di Anna

Per avvicinare dal vivo di un'esperienza clinica quanto delineato a livello teorico, vi propongo la scena di una donna di trent'anni che soffriva di crisi d'ansia e fobie. Il suo pensiero era spesso dominato dall'idea di un tumore al seno e si sottoponeva a frequenti controlli. Anziché osservare solo la scena compiuta, come appare dal fotogramma, vorrei proporvi i tempi della sua costruzione. È un modo per descrivervi la dinamica psichica che ha portato alla configurazione finale.

È la via migliore non solo per capire il mondo di Anna, ma per intenderci sul termine immagine o rappresentazione. Esso infatti non solo indica la cosa vista, qui la scena di gioco già formata, ma anche il suo divenire visibile. L'immagine va inquadrata non solo come una forma distinta ma anche come un processo dinamico che porta alla visibilità emozioni fino a quel momento senza forma. A. nel toccare la sabbia già umida arrivò subito al fondo celeste del vassoio. La prima associazione spontanea che fece, dopo un lungo silenzio, fu quella di un fiume che scorre dall'alto al basso. Seguì un lavoro per realizzare un secondo fiume che si univa al precedente delimitando tre parti di terra (fig. 1 in Appendice). Mi basta per ora farvi notare che la prima sequenza di gesti seguiva una linea associativa molto corrispondente al materiale reale (sabbia-terra, celeste-acqua) e alla vita concreta di tutti i giorni. La sabbia accanto ad A. divenne infatti un prato verde e sullo sfondo venne realizzato un piccolo bosco con una fonte e un gruppo di persone in gita (nella foto finale che voi osservate le persone sono scomparse). La percezione del materiale sembra attivare subito una sequenza coerente. Gli oggetti scelti (verde, alberi, fonte) infatti sono legati da una stessa idea dominante, corrispondente alle percezioni suscitate dal materiale. Fino a questo punto è il pensiero diretto-verbale a condurre la messa in scena.

All'improvviso un fatto illogico, una immagine si sovrappose al materiale, imponendosi.

A. cominciò ad usare del colore: un blu-notte a sinistra sull'altra sponda del fiume che attivò una sequenza nuova, diversa dalla precedente. Seguì infatti un giallo da lei definito «luna», ma poi ancora spruzzate di rosso. Rispetto alla logica precedente un salto improvviso, una spinta in una direzione diversa accompagnata dal bisogno di toccare la superficie del campo sporcandosi le mani.

Dopo i colori un uomo sullo sfondo che A. definì una statua.

Era l'unica figura, tra quelle disponibili, con le gambe rotte.

Questo secondo atto del gioco mette in scena l'irruzione del pensiero fantastico ma anche l'incontro e la collaborazione col pensiero diretto.

All'improvviso con la comparsa del blu e della luna si attivò una catena associativa che univa il rosso, il toccare e la figura dell'uomo menomato. Non entro ora nei particolari della storia di A. ma colgo l'occasione per indicare come i suoi gesti mettersero in scena il confronto che stava accadendo tra un suo mondo notturno e drammatico ancora inconscio, portato dal pensiero fantastico, ed il pensiero diretto che metteva in scena e localizzava in quello spazio di gioco contenuti sofferti mai detti in parole fino a quel momento. Che quanto era apparso sulla scena fosse scottante lo dimostrò l'ultimo atto di gioco. A. con polvere celeste cercò di confondere e seppellire quel blu-notte insieme all'uomo seduto (fig. 2 in Appendice). Alla fine non solo tolse dalla scena i gitanti che avevano animato il bosco, ma spruzzò con polvere nera quel mondo gioioso da cui era partita. Sono gesti che indicano una presa di distanza da qualcosa di troppo invadente ma che, al tempo stesso, lasciano trasparire ciò che nascondono, analogamente ai sintomi.

Ridestare le potenzialità del bambino: la definizione della forma come primo livello della capacità d'immaginare

In questa esperienza si tratta di realizzare la nascita di una scena tramite la sabbia e gli oggetti a disposizione. Per quanto precaria e casuale appaia alla coscienza del giocatore adulto la scelta e la collocazione nel vassoio di ogni singola forma realizzata con sabbia od oggetti, in quel momento si provoca la definizione di una immagine che nasce da questo confronto. Le componenti del gioco lavorano sinergicamente alla definizione di una forma proprio perché offrono una gamma espressiva che va dalla condizione amorfa ma anche plastica della sabbia, all'oggetto ben definito e specifico sia esso naturale o riprodotto in miniatura. Rispetto al solo disegno o all'uso di materiali plastici il «G.d.S.» unisce tra loro capacità espressive diverse.

Proprio questa particolarità sembra facilitare l'affiorare di emozioni profonde. Un gesto appena accennato come una carezza mossa da un affetto irrazionale del momento, può lasciare segno di sé sulla sabbia, attivando nel giocatore una catena associativa sia di immagini che di parole. C'è un momento della vita in cui per attivare la nostra disposizione a rappresentare gli affetti che ci coinvolgono, abbiamo bisogno del contatto corporeo, della materia e dell'oggetto. Si ritorna ad un livello di esperienza antico per la nostra storia quello in cui il contatto col corpo e l'uso dell'oggetto, come accade nel gioco infantile, sono i tramite indispensabili al poter dare forma alle emozioni. Da adulti possiamo emanciparci dalla necessità dell'oggetto concreto per immaginare, per attivare il «pensiero fantastico» anche se, nei momenti di coinvolgimento più profondo, ritorniamo spontaneamente all'esperienza corporea, alla necessità del contatto fisico per esprimerci. Quando il corpo è vettore dell'esperienza possono riattivarsi particolari possibilità espressive. Jung sottolinea questa condizione psichica affermando che è un ritorno al motivo archetipico del fanciullo. Si ridesta così un livello di esperienza dotato di proprie modalità di percepire, sentire, pensare. Egli così si esprimeva: «Il motivo del fanciullo non soltanto rappresenta qualcosa che è stato e che è passato da molto tempo, ma anche qualcosa di attuale; vale a dire esso non è soltanto un-resfcluo, ma anche un sistema che funziona nel presente ed è destinato a compensare e rispettivamente rettificare le inevitabili unilateralità e stravaganze della coscienza» (3). In ognuno di noi c'è la potenzialità di un bambino. Essa va ridestata. Si tenta così di aprire una via nuova per entrare in rapporto con le determinanti inconse dei conflitti profondi.

La «messa in scena» rivela il rapporto con l'emozione

Il pensiero verbale è patrimonio di cui il complesso dell'Eoo può disporre, soprattutto nell'adulto. Il pensiero fantastico invece porta l'impronta dell'accadere psichico più profondo. La messa in scena del gioco rivela ciò che sta accadendo

(3) C.G. Jung, «Psicologia dell'archetipo del fanciullo» (1940), in *Gli archetipi e inconscio collettivo, Opere*, voi. 9, tomo I, Torino, Boringhieri, 1980, 157.

tra questi due modi di pensare. Può accadere che il pensare fantastico prenda la mano al giocatore o viceversa che l'impatto con gli affetti irrigidisca in difesa il complesso dell'Ego.

Il gesto porta con evidenza queste relazioni soprattutto ponendo attenzione all'uso che il giocatore fa del materiale, dello spazio a disposizione e del tempo. Nella mia esperienza rivelatore di un rapporto trasformativo tra le due forme di pensiero è anzitutto il tempo.

La costruzione in questa situazione trasformativa appare lenta, mediata; ogni gesto soppesato con pause seguite da rapide soluzioni. È in atto una riflessione che il gesto col suo ritmo lento e rapido mette in scena.

La discriminazione e l'uso di tutte le qualità del materiale, dalla possibilità plastica della sabbia alla scelta meditata di ogni singolo oggetto, rivelano il momento in cui si stabilisce un vero confronto tra complesso dell'EGO e fantasia emergente.

Tutto ciò, oltre che tempo per accadere, comporta fatica. Il giocatore avverte il peso dello sforzo sostenuto. È un dato che testimonia l'impegno psichico avvenuto nel confronto tra le due forme del pensare di cui la coscienza del giocatore solo in parte è consapevole.

Il punto di vista offerto dal «G.d.S.» apre una possibilità di studio nuova sul lavoro psichico in atto nell'apparire di una rappresentazione. Credo sia importante imparare a distinguere l'aspetto difensivo da quello innovatore della rappresentazione mentale.

In campo junghiano c'è spesso la tendenza ad idealizzare la nascita dell'immagine come fosse un atto sempre trasformativo. Il compito è arrivare a delimitare le condizioni di campo psichico che aprono alla possibilità di un'immagine che liberi l'energia di un simbolo trasformatore.

La scena come racconto per immagini: la dimensione mitica del pensiero.

Le scelte che strutturano man mano la configurazione possono essere viste come un racconto per immagini. Nel colore blu che apre la porta al pensiero fantastico di A. si succedono il giallo-luna, il rosso che sembra spin-

gere a toccare con mano quella superficie, ed infine l'uomo statua.

A. ha sofferto alla nascita di una vera menomazione fisica di cui a lungo non ha parlato in analisi. Era una lussazione congenita dell'anca. Solo dopo ho capito come la scena, realizzata all'inizio del nostro lavoro, portasse nella statua di uomo menomato questo contenuto sofferto. Un altro dato storico: nell'adolescenza da brunetta casalinga, brava a scuola si trasformò all'improvviso in donna vestita in modo eccentrico, attraente, bionda.

Quella luce lunare gialla che esplode nel blu richiama quel suo periodo violento che la spinse a cercare una nuova identità nel «biondo». Anche questo dato emerse solo col tempo insieme al dolore conseguente ad una sessualità caotica che la lasciò ferita (rosso) e poi di nuovo irrigidita nel fallimento (la statua col danno alle gambe).

La scelta in rapida successione propria di queste metafore porta ad espressione qualcosa che la parola ancora non sapeva dire.

Il passaggio dalla parola condivisa alla comunicazione per immagini del gioco aprì una prospettiva su una trama emotiva ancora non detta e forse in quel momento non dicibile.

Strategie del comunicare

Nel mio lavoro con adulti offro al primo incontro la possibilità del «gioco». Invito il paziente a provare lasciandolo libero di ritornarci o meno. Tutti hanno sempre aderito andando al gioco secondo un proprio ritmo o a periodi. Credo sia molto utile creare un doppio registro di comunicazione adatto alle due forme del pensiero. La possibilità di passare dalla parola condivisa all'azione di gioco amplia la capacità di ascolto del terapeuta. È un modo di portare alla visibilità della scena una comunicazione sottesa alla parola che in genere è veicolata dalla mimica e dal gesto. Gli affetti non dicibili, ancora liberi nel campo, possono trovare un livello espressivo più corrispondente prima di poter diventare parola. Il passaggio da una forma di comunicazione all'altra indica sempre un momento importante nella relazione. La scelta del gioco, quando si tratta di vero contatto col

(4) C.G. Jung, *Ricordi sogni e riflessioni* di C.G. Jung, Milano, Saggiatore, 1965, p.205.

pensiero fantastico, indica sempre l'inizio di un confronto nuovo con quanto sta accadendo nel processo. È un uscire dalle difese abituali e un cercare di dare forma ad un'emozione ancora confusa, non dicibile. La Jaffè cita Jung quando, a questo proposito, dice: «Finché riuscivo a tradurre le emozioni in immagini e cioè a trovare le immagini che in esse si nascondevano, mi sentivo calmo e rassicurato. Se mi fossi fermato alle emozioni, allora forse sarei stato distrutto dai contenuti dell'inconscio (4)». È molto importante nella relazione il momento in cui ciò che era espresso in immagine diventa parola. Questo è il compito del terapeuta che per primo è chiamato ad usare le metafore che il paziente gli ha fornito nel suo confronto con l'inconscio.

In questo passaggio alla parola di ciò che era contenuto nella scena di gioco sta la sostanza dell'interpretazione. È una parola non solo descrittiva o esplicativa ma radicata nell'affetto stesso che ha prodotto l'immagine. Quando il paziente sa pronunciare lui spontaneamente questa parola nuova si è concluso il processo integrativo e si è raggiunta la trasformazione possibile. Azione di gioco e linguaggio condiviso indicano due modalità di comunicazione in relazione tra loro. Il confronto tra queste due strategie del racconto di sé apre la capacità d'ascolto dell'analista.

Relazione transferale e gioco: l'esempio di Anna

Col tempo ho compreso che la sequenza del primo gioco di A. esprimeva in modo preciso gli affetti che si attivavano tra noi. Direi che le metafore usate nella scena mi sono parse via via sempre più precise ed aderenti a quanto ho vissuto nel corso di anni di analisi con lei. Quel primo gioco già allora conteneva nella sua trama e comunicava ciò che ho capito solo dopo. Era tipica della difesa di A. una specie di euforia manierata. Si poneva sempre come fosse interessata ed entusiasta a tutto quanto andavo dicendo. A volte si toccavano emozioni profonde ma la volta successiva tutto spariva nel nulla. L'esperienza anche se intensa era allontanata, come ricoperta dall'oblio.

L'analogia con la polvere nera che toglieva colore alla scena mi appare evidente.

Nel rapporto accadeva anche a me di oscillare tra l'euforia di certi momenti di comunicazione e la sensazione di non poter procedere perché tutto era annullato. La condivisione anche intensa di un momento poco dopo era pietrificata come quella statua enigmatica di uomo con le gambe rotte sullo sfondo della scena. Fu un sogno immediatamente successivo al gioco a farmi capire come quella metafora scelta nel gioco fosse attiva tra noi. «Aite ha un tumore alle gambe e si deve operare». Un sogno che riconduceva alla relazione tra noi la necessità di congelare gli affetti trasformandoli in malattia. Se spesso ero io ridotto a statua ciò accadeva anche per i desideri ed i progetti di A. Nel rapporto con se stessa infatti si difendeva dalle proprie emozioni negandole. Era il modo di sfuggire ciò che riappariva sotto forma di ipocondria: l'angoscia di poter avere un tumore al seno o all'utero. Il sintomo rivelava il gelo della vita affettiva e la possibilità di una rottura catastrofica. Questi brevi cenni per indicare il rapporto per me evidente tra trama della scena e trama emotiva della relazione. La rappresentazione mentale, diceva Jung, descrive il rapporto con la situazione profonda. Nella sua configurazione è presente non sola la X inconscia ma anche la relazione in atto, in un momento dato, tra complesso dell'Ego e conflitto. La messa in scena di A. sembra confermare questo modo di vedere. Si può dire che le metafore scelte indicano questo rapporto ma al tempo stesso sono l'interpretazione che la protagonista stessa dà della sua situazione conflittuale. Queste metafore sono la via migliore per prendere contatto con quel mondo. Le trame emozionali attive nella relazione trovano nella scena di gioco un'espressione metaforica utile alla loro comprensione.

Il «processo» nei giochi di Anna

Abbiamo assistito al lavoro psichico che si attiva quando s'incontrano le due forme del «pensare».

Le scelte di Anna nell'attuare il suo gioco ci pongono a contatto con un «fare» spontaneo che porta alla nascita della rappresentazione.

È un'attività che anzitutto distingue delle parti. Da una condizione d'animo ancora indefinita via via si estraggono alcune componenti.

La percezione del materiale, la sua scelta e collocazione nel campo, ha reso visibile un processo di definizione di stati emotivi profondi.

Ora questo «fare della psiche» lo vorrei descrivere seguendo l'evoluzione di alcuni giochi nel tempo. Nel processo di più scene le parti vengono sempre più distinte e man mano associate a nuovi elementi che ne specificano sempre più l'intima struttura. In quattro anni di analisi A. ha fatto venti giochi della sabbia. In questo processo vorrei farvi notare solo l'evoluzione di alcuni aspetti già apparsi nella prima scena. Ogni elemento notato è ritornato nel tempo acquisendo ogni volta, tramite nuove associazioni, un approfondimento di senso.

Il «giallo» il primo protagonista emerso nel blu della scena iniziale fu anche il primo a riapparire un mese dopo. Assunse la forma di un corpo rigido, quasi meccanico che venne toccato ripetutamente dalla giocatrice quasi a meglio conoscerlo (fig. 3 in Appendice). Non ci fu alcun commento diretto di questa immagine anche se dopo di essa il nostro dialogo si approfondì. Venne condiviso tra noi il vissuto estraniante da lei provato alle sue prime esperienze sessuali. Nel suo periodo «biondo» infatti si era buttata in una pratica sessuale caotica. Una sorta di compulsività onnipotente, quasi meccanica, ove sembrava non sentire più né il proprio corpo né il dolore psichico.

Dopo una lunga pausa riapparve il «rosso» (fig. 4 in Appendice).

La scena in quel momento elaborava il rosso iniziale e faceva vedere nuovi elementi. Metteva in luce un'antica ferita infantile, violenta come un vulcano. Dal rosso poteva venire fuori una parte bambina portata su per la scala proprio da uno scheletro (fig. 5 in Appendice). Era la metafora di una esperienza difficilmente dicibile,

legata anche alla lussazione congenita dell'anca e alle operazioni subite.

Passò altro tempo prima che ricomparisse quel «blu» esploso d'impulso nella prima scena di gioco e poi immediatamente occultato, quasi annullato dalla polvere celeste che aveva ricoperto anche l'uomo statua. È significativo che comparissero in quel momento e per la prima volta figure di donna.

La personificazione del femminile, proprio in quella fase del processo, esprimeva un nuovo livello raggiunto che corrispondeva ad una esperienza diversa di sé, del proprio sentirsi donna (fig. 6 in Appendice). Significativa è la comparsa contemporanea del cristallo e delle uova. Queste forme archetipiche aggiunte alla scena, alludono ad un'organizzazione più complessa carica di potenziale espressivo che trascende la dimensione egoica.

È questa un'espressione del Sé o del centro della personalità totale come affermavano Jung e la Kalff? Veniva forse individuato un nuovo centro, e potevano emergere delle potenzialità (le uova) come un progetto possibile?

Nello stesso periodo in cui venne fatta quest'ultima scena notai un cambiamento nella vita della protagonista. A. riuscì a sposare una persona con cui conviveva da tempo. Cambiava il suo rapporto con se stessa e col mondo. È significativo notare che quando appaiono queste forme archetipiche che alludono all'integrazione di un nuovo centro della personalità, si nota spesso un cambiamento emotivo sia nella vita del giocatore che nella relazione analitica.

La sequenza delle rappresentazioni, tramite il G.d.S., mette a contatto con un «fare» della psiche che tende ad individuare la forma più corrispondente e precisa di un vissuto, ma determina anche una variazione emotiva nel campo.

Il «fare» dell'attività simbolica nel gioco

La percezione del materiale di gioco sembra legare (s/'m-balleiri) un'emozione ancora inespressa.

È un legame che trasforma un movimento ancora confuso {*emotio*} in una forma, in un affetto. Questo legame tra emozione e percezione, questa forma, rimane nel tempo e viene memorizzata come fosse una parola nuova, un significante acquisito. Non si capirebbe altrimenti il ritorno nel tempo delle metafore iniziali.

Nel processo si assiste alla precisazione progressiva di queste parti come una sorta di distillazione. Si mette in evidenza così un primo aspetto dell'attività simbolica. Analogamente ad un metabolismo, la sequenza delle forme nel singolo gioco, come nel processo di più scene successive, sembra sciogliere in nuove metafore e così assimilare nuclei profondi di sofferenza mentale mai espressi in parole.

Il legame tra percezione attivata dal materiale di gioco ed emozione profonda rimane come un pensiero acquisito. È un affetto e ad un tempo una nuova possibilità di risposta. Va differenziato un secondo aspetto dell'azione simbolica. Mentre il primo tende a sciogliere e distinguere le componenti di nuclei di sofferenza, questo secondo invece realizza nuove unità.

Una forma nuova, mai apparsa prima, come le figure femminili dell'ultima scena di Anna, sembra organizzare ad un altro livello le parti precedenti. Le donne come personaggi che appaiono nel blu sembrano condensare la sequenza ancora informale dei colori giallo-rosso-statua apparsi nel primo gioco. Quando questo evento si manifesta nella scena si notano variazioni emotive di rilievo sia nella relazione che nella vita del giocatore.

Il «G.d.S.» mette in evidenza il fare simbolico della psiche. Si evidenzia un doppio aspetto: una tendenza a distinguere e poi ad unire in forme nuove («Solve et Coagula» dell'Alchimia?)

È un'attività spontanea autonoma della coscienza tesa ad individuare l'espressione più corrispondente al vissuto. Le forme nuove apparse sulla scena sembrano corrispondere alla modifica delle dinamiche emotive nel transfert con nuove possibilità di verbalizzazione. È come se l'integrazione del pensiero fantastico aprisse

canali espressivi diversi anche alla parola. Si esce dalle ripetizioni verbali, si attivano ricordi e si arricchisce il tono del dialogo.

Racconto per immagini e interpretazione

Livello della comunicazione verbale e comunicazione per immagini, viste parallelamente, hanno percorsi propri che solo in momenti significativi coincidono nei contenuti. Si può affermare che l'incontro tra pensiero fantastico e verbale all'inizio avviene solo a livello dell'azione di gioco. Già a questo livello avvengono variazioni emotive significative nella relazione senza che venga pronunciata alcuna interpretazione verbale.

Mentre il percorso avviene è necessario a mio parere non collegare ancora con la parola i due livelli comunicativi.

L'integrazione possibile tra le due forme del pensare nella costruzione del gioco, va rispettata in questa fase proprio per salvaguardare il processo simbolico nel suo primo livello espressivo. È il momento in cui il processo avviene ad un livello di coscienza non ancora integrata. La parola che interpreta può riportare singoli aspetti delle scene di gioco come la miglior espressione di emozioni vissute nella relazione.

Sono «parole immagini» tratte dalle scene di gioco che esercitano un'azione nel campo più incisiva delle abusate interpretazioni che seguono la più nota via del pensiero logico in genere espresse per cause e meccanismi di formazione.

Rispettare questa fase d'integrazione a livello del pensiero fantastico, non significa affatto rinunciare ad una ricostruzione anche concettuale del vissuto relazionale ma solo saperne aspettare il momento opportuno. Quando esso si verifica l'apporto del pensiero verbale e concettuale al pensiero fantastico è di grande valore per l'integrazione.

Quando i due modi ma anche i due livelli del pensare si integrano nello stabilire un nuovo punto di vista ed un racconto nuovo di sé, avviene un vero e proprio mutamento della situazione emotiva.

Di questo momento sono state per me espressione le esperienze recenti di revisione dei giochi.

Revisioni dei giochi

Importante è stato rivedere con alcuni pazienti il decorso del processo a distanza di anni. Ripresentando la sequenza delle scene si determina un'esperienza emotiva intensa nella relazione. Quanto mi preme ora sottolineare è l'efficacia trasformativa di questo nuovo livello d'incontro tra pensiero fantastico e verbale.

L'impatto tra il paziente e le immagini proiettate dalle diapositive dei suoi giochi, non solo libera ricordi ma scatena sogni significativi, fantasie attive e affetti mai provati.

Si può raccontare il percorso fatto insieme in modo nuovo. Si rivisitano certi punti nodali dell'esperienza condivisa e si colgono i segni anticipatori che le scene esprimevano molto prima di quanto entrambi sapessimo riconoscere.

Ciò apre un livello nuovo di consapevolezza del processo vissuto e determina un cambiamento dell'atteggiamento conscio dominante. Collegando in una visione unitaria tutta la sequenza dei giochi il paziente per la prima volta si rende conto della realtà transpersonale del processo avvenuto. Senza che se ne accorgesse è stato l'attore di una spinta organizzativa inconscia che è divenuta forma tramite lui.

Credo questa sia una vera esperienza simbolica. Jung osservava a questo proposito: «è un impulso oscuro quello che alla fine decide della configurazione, un a priori inconscio preme verso il divenire forma, e noi ignoriamo che la coscienza di un altro è messa in moto dagli stessi motivi, pur avendo la sensazione d'essere in preda a una illimitata casualità soggettiva (5).

(5)C.G. Jung, «Gli aspetti psicologici dell'archetipo della madre», in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, op. cit.

Spazio, f3rma e creativit3 nel «gioco della sabbia»

Elena Liotta, Roma
Spazio e S3

«Prendere possesso dello spazio 3 il primo atto di ogni cosa vivente, sia essa uomo o animale, pianta o nuvola: 3 la manifestazione fondamentale di equilibrio e di durata. La prima prova dell'esistenza 3 l'occupazione dello spazio. Il fiore, la pianta, l'albero, la montagna stanno dritti, vivi nell'ambiente. Se a un certo punto essi attraggono l'attenzione per via della loro presenza rassicurante e sovrana, ci3 accade perch3 essi appaiono limitati dalla loro forma pur inducendo una risonanza tutt'intorno...» (1).

(1)Le Corbusier, «Architecture and the Mathematical Spirit» (1946), in *Great Corrente of Mathematical Thought*, New York, Dover, 1971, p.90.

Le Corbusier, maestro dell'organizzazione dello spazio, parla di *miracolo dello spazio ineffabile*, del fenomeno della *concordanza* (l'azione dell'opera d'arte e la reazione dell'ambiente), della *quarta dimensione* (come momento prodotto da una intensa armonia, la vittoria della proporzione tra i mezzi plastici adoperati) e dell'interesse *per lo spazio* come chiave del sentimento estetico.

Il suo scopo, in queste osservazioni datate 1946, ci3 appena dopo la guerra, 3 di far riemergere creativamente la profonda armonia universale radicata nella natura stessa, rivalutando una matematica e un ordine naturali di fronte alla geometria classica e ai sistemi tradizionali di misurazione responsabili della 'macchina civilizzatrice' e anche del suo potenziale distruttivo.

Dobbiamo arrivare perch3 agli anni '70 per vedere pi3 chiaramente estesa e formalizzata questa visione nelle moderne teorie del Caos e della Complessit3 che tentano

una definizione dei campi, delle dinamiche, delle misure cosiddette *non-lineari*, e una composizione della vecchia e ingenua dicotomia tra Caos, Disordine, Irrazionalità (Dioniso) da una parte e Ordine, Legge, Razionalità (Apollo) dall'altra.

Nel campo della psicologia del profondo a questa dicotomia si sovrappone una polarizzazione tra due tipi di coscienza entrambe necessarie: quella definita in senso lato come *solare*, logico-deduttiva, differenziante, orientata alla meta, verbale, paterna e quella *lunare*, non verbale o preverbale, intuitiva, distica, emotiva, materna. Come a dire che esiste un asse coscienza/incoscienza apollineo tanto quanto dionisiaco. Anche il profano ne fa comunque esperienza: non solo la coscienza del sogno, caotica e lunare, differisce evidentemente da quella di veglia, ma anche i sintomi, fisici o meno, irrompono nella coscienza individuale scuotendo qualsiasi ordine e controllo volontario al pari di eventi inaspettati, naturali o sociali, che sorprendono la coscienza collettiva. Il contatto con la dimensione del caos e (l'ell'infinito costituiscono per l'essere umano una minaccia spesso insopportabile e i normali meccanismi di difesa, nonché le sindromi ossessivo-compulsive in particolare, rappresentano la reazione più comune della psiche al pericolo di perdita di controllo. Il fatto che le Teorie del Caos nascano nel chiaro e definito ambito scientifico e non in quello sdruciolevole e ambiguo della speculazione filosofico/psicologica è forse parte del fascino che esercitano. Come se questo le rendesse più affidabili già all'origine. Anche gli psicoanalisti, a modo loro teorici del caos, frequentano le zone oscure e caotiche della mente umana da quasi un secolo, cercando di convivere con l'incertezza e il paradosso ma la loro chiusura alla verifica esterna, l'organizzazione elitaria e l'inaccessibilità del gergo hanno fatto sì che lo spazio originariamente aperto sull'ignoto sia diventato sempre più chiuso, irrigidito e controllato, perdendo in vitalità.

Prendere possesso dello spazio come atto di esistenza significa anche trovare la propria posizione, il proprio centro, la distanza e i limiti in relazione a ciò che è altro da sé, stabilendo un punto di vista, una prospettiva da cui

(2) B.B. Mandelbrot, in una recente conferenza all'Accademia dei Lincei ha impostato tutto il suo discorso sui Frattali a partire dal rapporto tra arte e geometria. Storicamente, la rivoluzione innescata dalla scoperta e applicazione della *prospettiva* nell'arte occidentale avrebbe creato a sua volta un terreno culturale favorevole alla successiva nascita del metodo scientifico.

guardare all'infinito e al caos (2). Così si può cominciare a poterli almeno concepire. Penso *aWhorror vacui* e al primo punto segnato dalla penna sul foglio bianco, all'impronta della mano nell'argilla e nella pietra della scultura arcaica, alle effimere esistenze hollywoodiane la cui massima fama è sancita dall'imprimere mani e piedi nel cemento.

Nell'investigare l'uso dello spazio nel gioco della sabbia non mi stupisce di aver trovato stimoli nuovi nei campi dell'arte e della scienza piuttosto che nell'ambito stesso della psicoanalisi. Penso infatti che quest'ultima per troppo tempo abbia tenuto il corpo e tutte le questioni legate allo spazio, alla forma e alla materia ai margini di un interesse primario che andava in direzione più del *chi e che cosa*, del quando e dell'*a causa di* che non del *come*. Il come implica una compresenza di livelli e una contemporaneità di aspetti nell'osservazione del materiale del paziente da parte dell'analista che rendono assai più complessa l'elaborazione analitica. Solo più recentemente, grazie anche alla psicoanalisi infantile, tutto questo versante è diventato oggetto di interesse e di formulazione teorica.

Per il bambino il rapporto con lo spazio, l'evolversi dell'orientamento e dell'esplorazione, il piacere dell'espressione di sé e la spinta creativa manifestata nel gioco sono tutte questioni di vitale importanza.

Tanto quanto lo sono per tutti gli artisti, pittori, scultori, architetti e musicisti. Tanto quanto lo sono per tutti gli esseri viventi, come osserva Le Corbusier. Tanto quanto lo diventano, più o meno consapevolmente, per coloro che fanno un'esperienza di gioco della sabbia.

Il gioco della sabbia è, tra le tecniche usate in campo psicoterapico, quella più chiaramente radicata nella dimensione spaziale, poiché offre letteralmente uno spazio, concreto, limitato, protetto e al tempo stesso libero, in cui il mondo interno del paziente, in un determinato momento della sua esistenza, può essere espresso, esplorato, restaurato o ricreato. Questa centralità dello spazio, così come appare nelle scene costruite poi riprodotte in diapositive e fotografie, la si può riconoscere nei seguenti aspetti:

1. generale uso dello spazio, per esempio l'organizzazione di ogni sabbia, lo stile globale, la qualità, l'emergere di *pattern* idiosincratici (simile ad altre esperienze di organizzazione spaziale come la scrittura - pensiamo alla firma che per la sua individualità assurge a prova insindacabile di identità - oppure il disegno e altre espressioni artistiche, incluso il gesto danzante, o la stessa postura corporea. Sarebbero interessanti ricerche comparate che cercassero affinità tra queste modalità diverse di occupare lo spazio);
2. l'evoluzione di *pattern* e strutture lungo una serie di sabbie (aperture, chiusure, azzeramenti, esplosioni, assestamenti, ecc. Penso ad alcuni pazienti che fanno numerosissime sabbie la cui sequenza mostra un ripetersi di schemi che diventano apprezzabili solo dopo lungo tempo, come se, attraverso minime differenze, la stessa materia venisse manipolata finché non compare una novità formale, per poi ricominciare riconfondendo tutto fino alla prossima forma, e così via. Oppure *pattern* più chiari che seguono schemi compensatori: se si parte da una forma chiusa essa si apre gradualmente, se la partenza è sparpagliata piano piano si compone una forma meglio delineata, se tutti gli oggetti si trovano in una parte della sabbiera in seguito si distribuiranno più uniformemente, ecc.);
3. possibili forme di base nella materia sabbia e loro relazioni con gli oggetti depositi nella sabbiera; uso della composizione figura-sfondo in termini di superficie della sabbia e fondo della sabbiera (a volte i pazienti preparano la sabbiera lavorando sulla sabbia con acqua o altri materiali, solcando la sabbia con forme disegnate, oppure scavano, affondano gli oggetti, li nascondono, scoprono il fondo azzurro per metterci qualcosa di specifico o lasciarlo vuoto. Come se oltre allo sfondo/sabbiera come primo limite organizzatore fosse necessario creare un'ulteriore struttura di contenimento/organizzazione per gli oggetti, che spesso finisce per attrarre l'attenzione più degli oggetti stessi. Con una specie di attenzione fluttuante visiva si possono cogliere in queste *gestalt* figura-sfondo informazioni inaspettate sul livello corporeo inconscio dell'esperienza del paziente);
4. livello di complessità, organizzazione, differenziazione

nel rapporto tra figure e parti della scena (la mia impressione è quella di un passaggio dalla *complicazione* alla *complessità*, cioè verso forme più compatte, essenziali ma anche più significative e identificabili, vale a dire riorganizzate. Penso a una paziente che gradualmente ha aperto gli scompartimenti numerosi in cui divideva ossessivamente la sabbiera facendo circolare e mescolare i contenuti per poi risistemarli in forme più elastiche e armoniche);

5. uso dimensionale (bi- o tri-) dello spazio (vedo le sabbie piatte di una paziente, costruite a mo' di disegni utilizzando oggettini oppure tessere di mosaico, che a un certo punto si sono gonfiate, hanno cioè preso forma tridimensionale, diventando addirittura costruzioni elevate oltre la forma propria dell'oggetto);

6. valore simbolico della localizzazione spaziale (in alto/ in basso, vicino/lontano, destra/sinistra, sopra/sotto, ecc.). Ora, che fare di queste osservazioni sul *come* i pazienti strutturano spazio e forme quando viene data loro l'opportunità di farlo concretamente? In ambito analitico l'intuizione clinica e l'esperienza diretta sensoriale dell'analista gli permettono di cogliere ed elaborare informazioni sul piano non-verbale forse inaccessibili altrimenti. Ma se volessimo andare al di là dell'evento unico e dell'incontro tra due soggettività, cercando anche di condividere e rendere accessibile all'esterno questa esperienza?

Spazio, psicoanalisi e scienza

Nello sforzo, sempre relativo e per tentativi, di obiettivare e predire qualsiasi fenomeno utilizzando misurazioni, è oggi quasi impossibile fare a meno dei *computer* che, oltre a essere addirittura penetrati fino nel mondo dell'arte proprio per la loro capacità di visualizzare, è proprio nell'ambito delle dinamiche spaziali e delle geometrie nonlineari che ci permettono di accedere a nuove valutazioni e a vere e proprie scoperte. Ad esempio l'interazione tra caos e ordine nel corpo umano viene analizzata attraverso programmi ispirati alla Geometria Frattale - che tratta appunto di spazi e forme geometriche complesse - dimostrando che una forma paradossale di caos *deterministico*, e non l'omeostasi e la regolarità, è la vera saggezza del

corpo. La malattia non viene dalla perdita di regolarità ma, anzi, è proprio la diminuzione di una flessibilità caotica ad associarsi alle perturbazioni della salute e all'invecchiamento.

Mi viene da pensare, per associazione e in un quadro di interpretazione psicosomatica della malattia, all'idea della nevrosi come modello di salute proposta da C. Modigliani, o alla concezione junghiana dell'ombra e della sua necessaria integrazione nella totalità del Sé.

È evidente quanto si tratti soprattutto di una questione di misura: sul piano fisiologico risulta vitale per l'organismo umano la presenza di una certa irregolarità, discontinuità, caoticità flessibile nei vari ritmi che regolano il suo funzionamento. Sappiamo già, anche dagli studi della psicologia sperimentale, come una giusta dose di *stress* stimoli lo sviluppo dell'intelligenza e le difese sane dell'individuo, migliorando la risposta adattativa all'ambiente. In campo scientifico il caos non è più evitato ma anzi viene utilizzato sul piano applicativo in situazioni che necessitano di un aumento di potenza, sincronizzazione, stabilizzazione ecc., dal laser al battito cardiaco. Molti sono gli spunti e le conferme che la pratica psicoterapica, soprattutto quella della psicologia del profondo, potrebbe offrire in direzione di questa nuova valutazione e utilizzazione della dimensione di *ombra*, caoticità, rottura di equilibri, sia riguardo alle modalità di funzionamento psichico, sia nelle dinamiche di relazione (per esempio l'uso stesso del controtransfert - fenomeno inizialmente considerato come un disturbo, l'accettazione del vuoto e dell'ignoto, il cambiamento catastrofico, ecc.).

La mia ricerca, sul piano sperimentale, si concentra sulle strutture formali presenti nelle immagini del gioco della sabbia create dai pazienti in analisi. Cioè sul loro uso dello spazio nel *setti ng-sabb'la* del seff/ng-analitico. Tuttavia, pur partendo da questo luogo clinico, l'aspetto immediatamente clinico e diagnostico, la dimensione della relazione terapeutica, la metapsicologia psicoanalitica e anche alcune metafore intermedie, peraltro utilissime nel momento di riflessione e interpretazione, vengono lasciate sullo sfondo, facendo balzare in primo piano l'organizzazione dello spazio e la notazione di *pattern* ricorrenti in

(3) La ricerca che sto conducendo si avvale per la parte tecnica della collaborazione dei dott. Patrizia Tosi e Valerio De Rubeis, dell'Istituto Nazionale di Geofisica, e del Dott. Bruno Liotta, tiscio ed esperto in computers. Sto sottoponendo all'elaborazione da parte di programmi appositi le riproduzioni delle sabbie di pazienti analitici, cercando di definire alcuni parametri (per esempio l'indice trattale), da poter usare come elemento di confronto tra varie sabbie. Le prime difficoltà sono quelle della scelta di cosa misurare, di come farlo con precisione nonché, per ora, l'impossibilità di una vera e propria sperimentazione dato il carattere unico, episodico, di ogni costruzione di scena. La sperimentazione è comunque manipolazione, e in analisi ogni forma di manipolazione va evitata. Ciò non toglie che accostando risultati provenienti da ambiti diversi, per esempio di psicologia sperimentale e di gioco della sabbia in analisi, si potrebbero forse proporre ipotesi e trarre conclusioni più fondate.

un determinato individuo (come una sua 'grafia'), o in una determinata fase di un processo, o in una determinata patologia, o altro. Il tutto affrontato sul piano della misurabilità e della quantificazione. Si potrebbe concludere, quindi, che l'ottica sia quella della psicologia sperimentale. Ma in realtà non sarebbe esatto perché l'esperienza del gioco della sabbia non è, owerò non viene utilizzata come un test, non ha luogo in un laboratorio con soggetti-campione e non segue le leggi dell'esperimento (manipolazione, ripetibilità, condizioni costanti). D'altro canto possiamo anche dire che si tratta di un'esperienza umana al pari di un'altra, di un comportamento con valenze psicologiche che produce un oggetto materiale e quindi misurabile. L'atteggiamento iniziale di ricerca (3), in questo ambito, non può che essere quello descrittivo, dell'osservazione e della raccolta di dati. Solo più avanti posso-no affacciarsi segnali, punti nevralgici, infrazioni, cifre, eventuali scoperte da interpretare, e solo alla fine, forse, qualche tentativo di predizione. Nel frattempo, molte le perplessità, i problemi metodologici, gli improvvisi oscuramenti, il vacillare dell'oggetto di studio. Incombente il periodico ritorno del vecchio dilemma *psicoanalisi: arte o scienza*[^] Dopo essermi a lungo arrovellata sentendo che c'era del vero in entrambe le posizioni, mi sono ritrovata a formulare una possibile risposta: senz'altro la psicoanalisi è un arte nel suo aspetto terapeutico, in quanto arte della cura basata sull'intuizione del terapeuta e sull'uso 'tecnico' della sua soggettività, strumento prezioso ed efficace. Credo sia inutile e illusorio cercare di fare scienza su questi aspetti, almeno per ora. Mentre la psicoanalisi in quanto strumento di conoscenza e studio della mente, dei suoi contenuti e del suo funzionamento, così come si presentano nella situazione e nel setting clinico o nella crisi di un disturbo mentale, potrebbe, forse, un giorno, entrare a far parte delle scienze naturali, utilizzando metodologie esatte e oggettive in occasioni solo in apparenza sfuggenti e caotiche. Ciò che importa è non confondere i piani. L'analista può e dovrebbe saper essere, secondo i momenti, un terapeuta/osservatore partecipe che usa la propria soggettività oppure uno scienziato che osserva il suo oggetto, non freddamente, ma da una distanza e con

un assetto mentale libero che gli permettano di cogliere cose diverse da quelle richieste dall'intervento clinico. Non si può neanche dire che questa differenza di funzioni sia già adombrata nell'altro ormai trito dilemma: *psicoanalisi o psicoterapia*? poiché, se nella funzione psicoterapica il distacco necessario allo scienziato è impensabile, in quella analitica esso è offuscato da troppe idee preconcepite che affollano la mente dell'analista: dalla metapsicologia alla teoria analitica, alla teoria della tecnica, ad altre teorie particolari. Il vero scienziato è innanzitutto un osservatore provvisto di metodo che proprio perché non sa di preciso che cosa aspettarsi è in grado di scoprire (quante scoperte sono avvenute per caso, mentre la mente si ostinava su altri oggetti?), mentre l'analista spesso cerca solo conferme di ciò che sa già perché la sua teoria = metodo gli dice di aspettarsi: le difese, le identificazioni, le resistenze, l'Edipo, ecc. *La verifica empirica in psicoanalisi* (4) è ormai una questione aperta e attraversata da consistenti dilemmi epistemologici, metapsicologici e psicologico-sperimentali. Sulla scia delle critiche di A. Grünbaum, per il quale l'unica validazione empirica delle tesi psicoanalitiche dovrebbe essere 'esterna', proveniente cioè da ricerche extra-cliniche, N. Dazzi e M. Conte, curatori del volume citato, scorgono l'avvicinarsi di un possibile ricongiungimento tra le parti della teoria psicoanalitica che sopravviveranno alle trasformazioni e correzioni imposte dal tempo e dalle nuove esperienze, e il vasto ambito della psicologia evolutiva e della psicologia generale.

Il problema dell'attendibilità scientifica nella psicoanalisi potrebbe così risolversi nel problema dello status scientifico della psicologia *tout court*, con conseguenze e sviluppi ancora oggi inadeguatamente prevedibili, forse anche nel senso di una più o meno ampia trasformazione della psicoanalisi che permetta di ricollegare la teoria al corpus della psicologia scientifica (5).

Credo che con uno strumento di misura appropriato, rispettoso del suo oggetto, sarebbe possibile gettar luce anche su zone, per ora inaccessibili, della mente umana e dei suoi rapporti con l'organismo umano in genere. Un po' come dire che una malattia è incurabile solo finché non si trova la giusta medicina, e che la definizione di incurabilità non dovrebbe, comunque, far cessare la ricerca.

(4) *La verifica empirica in Psicoanalisi. Itinerari teorici e paradigmi di ricerca*, a cura di M. Conte e N. Dazzi, Bologna, Il Mulino, 1988.

(5) *Ibidem*, p. 24.

Già ora le moderne tecniche di indagine del cervello ci permettono di capire meglio il funzionamento delle sue aree in concomitanza con esperienze quali il sogno, il linguaggio, la memoria, gli stati di coscienza in genere e le loro alterazioni, e di confutare e superare teorie obsolete nate agli albori della ricerca psicofisiologica. Ricordiamo che la psicologia scientifica ha appena un secolo e che a Lipsia si catalogavano migliaia di sensazioni (la coscienza, il corpo) usando strumenti di misurazione mentre Freud passava dall'ipnosi al metodo psicoanalitico per indagare l'inconscio. Una divaricazione difficile da concepire: come occuparsi in fondo dello stesso oggetto, la mente umana, in modi così diversi e tanto a lungo lontani fra loro da sembrare inconciliabili.

Tornando all'uso dello spazio - detto che lo considero centrale nell'esperienza di gioco della sabbia e che attraverso le tecniche moderne di indagine lo ritengo anche studiabile e misurabile, con tutto ciò che ne può derivare - ne propongo ora l'aspetto più prettamente psicologico, legato a quella parte del Sé inferiore, profondo e autentico che cerca di esprimersi spontaneamente e pienamente, mostrandosi all'ambiente che lo circonda. Userò in questo scritto il termine Sé in un senso molto generico che accomuna definizioni junghiane e freudiane, distinguendolo soltanto da ciò che viene inteso come *Io*. Spesso i pazienti in psicoterapia sono mortificati proprio in questa attività semplice e naturale di essere e occupare un proprio spazio e, a mio avviso, l'esperienza con il gioco della sabbia permette loro di superare questo blocco offrendo inizialmente e molto concretamente uno spazio per il corpo e per la mente, per iniziare ad esistere, muoversi intorno, esporsi gradualmente, creare qualcosa di sentito come personale. Come l'architetto che nel modello del suo progetto vede già crescere l'edificio, o il bambino che giocando con le costruzioni crea contemporaneamente lo spazio interno ed esterno.

Spazio e Forma

Quale può essere la chiave che ci permette di collegare il vissuto inferiore di paziente e analista alla produzione che osserviamo nel gioco della sabbia?

Mi ha incuriosito fin dall'inizio, lavorando con questa tecnica, la sensazione che ci fosse dell'in-formazione contenuta nelle creazioni dei pazienti.

Il neuropsicologo K. Pribram (6) sostiene l'esistenza di una essenza che rimane identica nelle trasformazioni in genere o nelle relazioni tra processi del cervello ed esperienza umana, qualcosa di simile alla vecchia *idea* platonica, e la chiama appunto *in-formazione*, nel senso di *forma dall'interno*. Egli ridefinisce il problema dell'isomorfismo in termini di dialettica tra la *rappresentazione* e la *computazione* (il cervello opera per il tramite di rappresentazioni o computazioni?) e alla luce della percezione dell'osservatore (che è fondamentale per la ricostruzione dell'immagine e la decodificazione dell'informazione).

In altre parole, la programmazione di i/n computer e la produzione di un'esecuzione musicale - utilizzate come analogia del funzionamento mente/cervello - sono delle computazioni nel senso che l'operatore si serve di uno spartito o di un programma per operare sul substrato meccanico, e non è necessario che tra i due livelli ci sia isomorfismo. È in azione un codice. È anche vero, tuttavia, che in qualche modo la tastiera di un pianoforte 'rappresenta' posizioni delle dita umane, oppure che l'apparato sensorio-motorio è rappresentato dall'*homunculus* del cervello. Insomma entrambi i modi sono presenti nel rapporto tra cervello ed esperienza. Pribram riprende anche la ormai banalizzata differenziazione degli emisferi cerebrali citando J. Bogen e la sua definizione di *proposizionale* (orientato alla comunicazione, al pensiero logico, al linguaggio), per l'emisfero sinistro e *apposizionale* (configurativo, ragionante per strutture, creatore di musica e matematica) per quello destro. Sicuramente, dalla descrizione che ne viene data, entrambi agiscono in sintonia nel gioco della sabbia, anche quello proposizionale, che sembrerebbe a un primo sguardo oscurato dall'aspetto rappresentativo e strutturante. Oltre infatti all'elemento comunicativo, imprescindibile nel contesto analitico, c'è anche il procedere dall'essere al divenire, dall'olofrase in cui è tutto condensato allo sviluppo di una finalità, nonché l'aspetto interpretativo vero e proprio.

Osserva Pribram che le *tras-formazioni* che mantengono

(6) K. Pribram, «Contributi sulla complessità: le scienze neurologiche e le scienze del comportamento», in M. Ceruti e G. Bocchi, *La Sfida della Complessità*, Milano, Feltrinelli, 1992 (7 ed.).

invariante l'*informazione* sono il punto chiave per comprendere alcuni ordini che appaiono caotici e che il concetto di in-formazione è essenziale per comprendere i rapporti tra cervello e mente, paragonabili a quelli tra genoma e fenotipo. Come la genetica studia le operazioni di decodificazione che dispiegano l'informazione contenuta nel gene, così le scienze neurologiche e le scienze del comportamento studiano le operazioni di decodificazione che dispiegano l'informazione contenuta nel cervello. È esperienza comune per chi lavora con il gioco della sabbia assistere a volte a estreme somatizzazioni da parte dei pazienti e a volte anche dell'analista. Esse possono andare da sensazioni corporee improvise, sperimentate durante la creazione della scena, a sintomi fisici espressi raffigurando gli organi colpiti o le parti del corpo sensibilizzate da conflitti. La rappresentazione avviene quasi sempre in modo inconscio. Le mani si muovono, catturate da un oggetto o da una idea generica di armonia estetica con cui lo spazio viene lavorato, e intanto veicolano l'in-formazione, la forma dall'interno. Oppure, al di là della corporeità più immediata si riconoscono forme ripetute e configurazioni dinamiche che diventano una specie di indice di riconoscimento di quel paziente specifico, il cui modo di affrontare lo spazio e muoversi in esso, attraverso la postura, la grafia e altri parametri, descrive se stesso. Un gesto, dunque altamente individualizzato, il *come* lo spazio viene occupato.

Lavorare sull'isomorfismo - potremmo anche dire sulle analogie di forma, e non solo in senso metaforico - è un modo per cogliere l'espressione del Sé nucleare e profondo a vari livelli, da quello prettamente psichico al suo polo corporeo, o, se vogliamo dirlo in termini junghiani, la struttura *psicoide* dell'individuo.

Esistono strutture di naturale armonia che il processo di autoguarigione innescato dalla terapia può ripristinare. La rappresentazione concreta nello spazio della sabbiera, con la sensorialità implicata, può essere sia l'espressione del problema sia la via alla guarigione, in un processo costante di feed-back psico-fisico. Nella morfogenesi il fenotipo interagendo con il suo ambiente specifico, porta a compimento l'informazione del genoma, non un pro-

gramma genetico astratto, che è solo una metafora compu-teristica rispetto a una più ampia dinamica dello sviluppo molto più vicina alla fisica di base (7).

Spazio e creatività

A parte Winnicott (8), in ambito psicoanalitico si parla più spesso e volentieri di spazio in termini di spazio interno e spazio mentale. In questa occasione vorrei soltanto ribadire la necessità di uno spazio concreto per il Sé che il gioco della sabbia ci permette di offrire al paziente come base primaria per qualunque altra e successiva escursione in spazi diversi (mentali, relazionali, fantastici, virtuali, passati e futuri, ignoti...).

Oltre allo spazio *del e dentro* il corpo, cui ho accennato di sfuggita, mi interessa lo stare primario nello spazio vitale e la sua successiva organizzazione da parte del paziente.

Credo che questa sia la premessa essenziale di qualunque attività creativa, laddove la prima creazione assoluta è il proprio esistere. Poi si può anche far esistere qualcosa d'altro, da un bambino concreto a quelli simbolici, dalle opere d'arte alle intuizioni scientifiche, dal gesto impermanente di una danza alla staticità della pietra scolpita, dall'utensile di uso quotidiano alle grandi filosofie. Le sabbie costruite dai pazienti sono creazioni di universi temporanei, di mondi paralleli, scenari di grandi epopee quanto di piccole vicende quotidiane, e la sorpresa del paziente stesso di fronte alla sua creazione è la prova più chiara che creare coincide con rendere visibile e condivisibile ciò che stava comunque dentro - un ritrovamento, quindi - ma che in tale condizione, implicita e inconscia, era come inesistente, un universo invisibile, fantasmatico. La stessa fissazione sulla pellicola fotografica di quella creazione agisce come ulteriore conferma del suo valore di esistenza. Ormai c'è stata, è uscita, è stata vista. Il «sogno con le mani» (9) si vede e si tocca con un corpo che respira ed esiste.

Quanto all'eventuale valore estetico, artistico in senso stretto, di queste creazioni, posso solo affermare, e molti colleghi sabbilogi lo confermano, che in molte sabbie

(7) B.C. Goodwin, «La traduzione della complessità biologica in una sonile semplicità», in M. Ceruti e G. Bocchi, *La Sfida della complessità*, op. cit.

(8) D.W. Winnicott, *Gioco e realtà* (1971), Roma, Armando, 1974 e *Dal luogo delle origini*, Milano, Cortina, 1990; M. Davis e D. Walibridge, *Introduzione all'opera di Donald W. Winnicott - Spazio e confine* (1981), Firenze, Martinetti, 1984.

(9) P. Alte, «Sognando con le mani», in *Rivista di Psicologia Analitica*, 1990, n. 41.

esso emerge con chiarezza, non tanto nel senso di sabbie 'belle' o armoniose, ma in quanto sabbie significative, pregnanti, che emanano quella atmosfera - o potremmo dire *risonanza* con Le Corbusier - la stessa che hanno le cose vive e collocate nel loro spazio, lo spazio 'giusto'.

Vorrei riassumere, dal punto di vista del Sé e alla maniera di Winnicott, il processo che conduce alla creatività attraverso lo spazio. Io sono,
io sono in uno spazio, io mi muovo in questo,
io me lo strutturo dinamicamente intorno, attraverso oggetti, percorsi, pieni e vuoti, profondità e superfici;
io dialogo con lo spazio,
io cambio lo spazio e, le forme cercando una corrispondenza che non so ma sento,
io metto qualcosa di nuovo, di mio in questo spazio, io creo una forma nuova, la mia forma, io incontro le forme degli altri in uno spazio vivo e popolato.

È in quel 'cercando una corrispondenza che non so ma sento' che mi appare più vivo il mistero del gioco della sabbia.

Kairòs: costruzioni della memoria

Elisabetta Traverso, Roma/Genova

«L'effetto al quale io miro è di produrre uno stato psichico nel quale il paziente cominci a sperimentare con la sua natura uno stato di fluidità, mutamento e divenire, in cui nulla è eternamente fissato e pietrificato senza speranza» (C.G. Jung, «Scopi della psicoterapia»).

Noi «sabbilogi» affermiamo che il «Gioco della sabbia» ricollega l'esperienza sensoriale alla traccia inconscia ed apre una via più diretta alle determinanti affettive, più diretta di quanto faccia una seduta solo verbale, dove si cerca di limitare al massimo la percezione di stimoli esterni. La pluralità degli oggetti stimolo, in una situazione codificata, in uno spazio definito, aiuta a ritrovare in modo più immediato la traccia emotiva, stimolando la memoria del paziente, aprendo al suo sguardo lo spazio al di là del limite del progetto razionale e rendendo palesemente inadeguate alla diversità della situazione emozionale presente le parole usuali ed abusate.

Un ricorso più immediato alla sensazione, considerata come prima modalità di funzionamento, favorisce il ritrovamento di quegli affetti che sono entrati ed entrano nel nostro approccio alla vita, nella nostra comprensione del mondo.

Un bambino di due mesi che sorride o piange usa esattamente gli stessi muscoli di un adulto. Di conseguenza

l'effetto di feedback propriocettivo indotto dal sorriso o dal pianto rimane inalterato dalla nascita alla morte. Per questo motivo il nostro nucleo affettivo garantisce la continuità della nostra esperienza durante lo sviluppo, nonostante i nostri molteplici cambiamenti (1). *Dei resto, Jung scriveva in Tipi psicologici*: «La sensazione è perdo in primo luogo una percezione sensoriale... Essa è da un lato un elemento della rappresentazione, dall'altro un elemento del sentimento, in quanto conferisce al sentimento stesso il carattere di affetto mediante la percezione delle alterazioni somatiche» (2). In quest'ottica, la memoria, sia nelle sue basi fisiologico-affettive che nelle sue rappresentazioni esteriori, può essere considerata una costante della nostra esperienza di noi stessi.

Le nuove teorie neuropsicologiche, ma anche psicoanalitiche sulla memoria, non la considerano più come una registrazione permanente strutturalmente simile alla passata esperienza, ma come una trascrizione legata ad un contesto, come un potenziale a disposizione per l'evocazione di categorie di affetti. La concezione della memoria è diventata oggi quella di una traccia dinamica che verrà ritrovata ogni volta in modo non identico, ma legato alla diversità del campo in cui viene richiamata e che è soprattutto potentemente legata alle emozioni. Gli affetti evocati che si manifestano nel nostro lavoro nel transfert/controtransfert, agiscono insieme alla percezione, sono da essa attivati e la influenzano, al fine di ritestare l'ambiente che ci circonda. In tal modo si verifica una continua ricategorizzazione, che è poi la memoria stessa. Una memoria che viene considerata immaginativa, inventiva e personale (3).

La vecchia, ma attualissima questione del problema mente/corpo viene conciliata dall'accento posto sull'incontro selettivo fra le potenzialità biologiche del soggetto e le caratteristiche dell'altro, sia nell'incontro interpersonale, umano, che in quello con l'ambiente in cui egli si imbatte dagli inizi della vita biologica. Una visione di questo tipo mi sembra non essere affatto in contraddizione con quella che M.L. Von Franz ha dell'inconscio per Jung: «Un campo in cui si costellano per-

(1) R.M. Emde citato da D.N. Stern in *Il mondo interpersonale del bambino*, Torino, Boringhieri, 1987, p. 105.

(2) C.G. Jung, *Tipi psicologici*, Opere, vol. VI, Torino, Boringhieri, 1969, p. 478.

(3) G. Edelman, *Neural Darwinism*, New York, Basic Books, 1987; A.H. Modell, *Other Times, Other Realities*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts - London, England, 1990.

(4) M.L. von Franz, *Psiche e materia*, Torino, Boringhieri, 1992, p. 3.

cezioni oscillanti, anticipazioni di processi psichici evolutivi, precursori cioè di ulteriori processi coscienti e, in generale, di tutti i contenuti creativi» (4).

Queste asserzioni ci portano a considerare ciò che accade in analisi come qualcosa che necessariamente appartiene a diversi livelli di realtà perché presentifica il passato, ma viene stimolato dal presente e contiene in nuce il futuro; esso appartiene all'interiorità, ma anche all'esterno, questione oggi ampiamente dibattuta anche dalla psicoanalisi post-freudiana.

Jung, in «Psicologia dell'archetipico del fanciullo», scriveva: «Il motivo del fanciullo non soltanto rappresenta qualcosa che è stato e che è passato da molto tempo, ma anche qualcosa di attuale... un sistema che funziona nel presente ed è destinato a compensare e rispettivamente a rettificare in maniera significativa le inevitabili unilateralità e stravaganze della coscienza» (5).

(5) C.G. Jung, «Psicologia dell'archetipo del Fanciullo» (1940), in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Opere, voi. IX, tomo I, Torino, Boringhieri, 1980, p. 156.

L'immagine del fanciullo intento al gioco mi sembra rappresentare bene quello stato di fluidità psichica, di ricerca della propria autenticità che cerchiamo di favorire, sia con la disponibilità al rapporto che offrendo un mediatore percettivo particolare come il «Gioco della sabbia».

Nella nostra modalità di lavoro il paziente è dunque spronato, ma anche facilitato ad un compito difficile: ripercorrere in modo diverso le tappe che hanno segnato e guidano il suo percorso verso un uso più maturo del simbolo.

Attraverso il gioco, che è lo spazio del paradosso, l'io, che si percepisce in una situazione in cui si possa fidare, lascia accadere, si confronta con gli affetti configurati dalle immagini costruite, riattualizza simbolicamente il passato per ricategorizzarlo e, nel presente, progetta il futuro. Ciò avviene utilizzando mezzi più antichi, il gesto, lo sguardo, il tatto, a differenza che nel gioco solo parlato della situazione analitica classica.

Entro il dispositivo della stanza/tempo della seduta, nella delimitazione del setting, nel limite del vassoio, nella tridimensionalità degli oggetti, si attiva il criterio ordinatore per eccellenza, il quaternio spazio/tempo.

Dal punto di vista della tridimensionalità dello spazio, dice Jung in *Aion* (6), come quarta dimensione possiamo

(6) C. G. Jung, *Aion. ricerche sul simbolismo del Sé* (1951), Opere, voi. IX, tomo II, Torino, Boringhieri, 1982.

assumere il tempo. Dal punto di vista delle tré qualità del tempo (passato, presente, futuro) vi si può aggiungere come quarto lo spazio dei cambiamenti di stato. Nell'ordine del setting viene accettato il tempo lineare, quello che può essere «numerato» dalla coscienza: Kronos/ Senex, legge paterna e finitezza, ma anche punto d'appoggio e di contenimento. È questa presenza delimitante a permettere l'apparire del tempo ciclico come Kairòs, la «miscela propizia» (7), il tempo del fanciullo, del Puer, e non del Caos, ad offrire cioè l'opportunità di riattualizzare e rielaborare un'esperienza rimasta fino ad allora potenziale nell'inconscio.

(7) G. Marramao, *Kairòs. Apologia del tempo debito*, Bari, Laterza, 1993.

Tale esperienza può venire compresa totalmente o solamente in parte in quel momento, o, forse per la caratteristica ciclicità del tempo psicologico che ritorna sulle sue tematiche principali svolgendole con modalità mai identiche, solo molto più tardi, quando altre immagini e altre esperienze ne avranno ripercorso la spirale.

Jung, in *Aion*, ha tentato di unire le due forme del tempo nell'immagine della spirale alludendo al modo in cui un livello superiore sia raggiungibile attraverso il processo di trasformazione e d'integrazione.

Nella composizione eseguita nel vassoio dovremmo dunque ritrovare un qualche modalità di espressione del tempo. Questo pensiero mi ha ricordato una «sabbia» che è stata eseguita molti anni fa, nella quale il tempo mi sembra addirittura uno dei protagonisti: «*I picchi e la ballerina*» (Il titolo è stato dato alla scena dalla paziente dopo la costruzione) (fig. 7 in Appendice).

Il primo oggetto posto dalla paziente nella sabbiera sono stati i picchi, di solida roccia, uniti fra loro, situati in alto a sinistra. Questi saranno visti dalla giocatrice, già subito dopo la costruzione, come i genitori, come i rappresentanti di un passato culturale, antichissimo, dal quale, nella rielaborazione del gioco, scaturisce la ballerina.

Noto che il ritmo del movimento della costruttrice è, cosa capitata poche altre volte, fluido e sicuro, come se la paziente sapesse, ma in modo non intenzionale, cosa fare. La ritmicità, la scansione del tempo, intesa come organizzazione della durata, di un movimento, di un suono, a

sua volta connessa ad altre caratteristiche come l'intensità e la frequenza, è, stando alle ricerche di D. Stern, una delle qualità che contribuiscono alla coesione del Sé nucleare che, in una visione lineare e psicoanalitica dello sviluppo, è uno dei momenti che portano alla percezione della propria identità; una delle tappe nella formazione del Sé che comprende i fenomeni che sono indicati con l'espressione «lo corporeo» e che non è solo uno schema sensomotorio, in quanto comprende anche elementi affettivi.

Non si tratta, nel nostro caso, di un ritmo simmetrico, ma asimmetrico, conformemente al ritmo naturale, ad esempio del respiro, che segna una progressione fluida e continua di diversa durata, dove il momento del cambio dall'ispirazione all'espiazione potrebbe essere reso musicalmente con una pausa; un'articolazione qualitativa del tempo e dello spazio.

Il ritmo, oscillando nella ripetizione continua, gira intorno ad un centro inafferrabile che è il punto focale della relazione che si stabilisce fra due qualità o due individui, quando ciascuna qualità è chiaramente caratterizzata e di conseguenza permette all'altra di esprimersi. Il ritmo della costruzione nella sabbiera ci comunica allora il tipo di relazione attiva in quel momento fra la paziente e il suo centro, il suo Sé, la sua autenticità, che può affacciarsi alla rappresentazione nell'esperienza del «tempo debito» (Kairòs) fatta in quel momento e nella relazione fra di noi. Il ritmo è la ripetizione dell'analogo, in quanto non viene ripetuta con precisione la stessa cosa, ma ritorna ciò che è fondamentale con forme sempre nuove (8).

Il ritmo naturale non si svolge in cerchi della medesima ampiezza, perché i cerchi si saldano insieme formando una spirale. È la spirale della crescita, la cui formazione è dovuta al progressivo avvolgimento intorno ad un centro invisibile, così da introdurci nel centro stesso della nostra vita (9).

Di nuovo, anche nel caso del tempo ritmico ritorna dunque la stessa immagine, quella della spirale. La ballerina, che più direttamente personifica la dinamicità, il cambiamento dalla passività all'attività, è un movimento di libertà, abbiamo detto allora, della presa di coscienza

(8) Klages citato da M. Schneider, *Il significato della musica*, Milano, Rusconi, 1970, p. 149.

(9) *Ibidem*.

del corpo che sono e che ho, messa in moto dalle molte sabbie che questa paziente aveva realizzato.

I due aspetti del tempo sono anche il nero e il rosso delle polveri sparse sulla sabbia, Tanathos e Eros, due modi di vivere affettivamente il tempo. Insieme ci sono il verde dell'erba che nasce, la tranquillità e la sicurezza che un rapporto intenso ma rispettoso dell'individualità dell'altro permette di esperire collegando la paziente al suo essere autentico, e il giallo stimolante e solare dei fiori sbocciati.

Il movimento della ballerina, che ruota su se stessa, ma si innalza anche verticalmente sulle punte, ripete sia la forma circolare che quella lineare, muovendosi da sinistra, il passato, a destra, il futuro, attraverso il presente. Il tempo lineare si manifesta quindi nella sequenza della costruzione: picchi rocciosi, ballerina, polveri, laghetto, diorite. Il tempo ciclico nella scelta degli oggetti e nel rapporto fra di essi che rappresentano un ritorno sul tema a vari livelli di profondità, in una ricostruzione concreta ed emozionale dei vissuti della paziente. I picchi rocciosi sono sì, per esempio, la severità e la pesantezza, l'immutabilità di una tradizione e del passato, ma una volta visti e accettati posandoli con calma sulla sabbia, generano la ballerina.

Questa possiamo vederla, conformemente al vissuto della paziente, come una personificazione del movimento, del salire e scendere che collega fra loro tempi e livelli. Il movimento è stato, a detta della paziente quando dopo molti anni ha rivisto la diapositiva di questa «sabbia» (10), verso il laghetto a destra, nel quale si rispecchia una diorite, verso le acque placide che riflettono il divino che c'è nell'uomo.

(10) Questa paziente che lavorava come psicoioga in un servizio pubblico, desiderando usare il «Gioco della sabbia» nel suo lavoro, ha chiesto dopo qualche anno di poter rivedere le immagini delle scene da lei costruite durante l'analisi.

rpo e cose me segni della psiche

reietta Dorefrarecesco, *Roma*

Le immagini che ho costruito sulla sabbia come pa-ite sono rimaste nella mia memoria: ogni tanto ri-ipaiono, ora l'una ora l'altra, gonfie ancora di sfuma-i significative, connettendo la mia coscienza con pos-lità o aspetti che sembrano continuamente rinnovarsi. carica espressiva delle immagini non si è esaurita nel ipo, e la vitalità con la quale appaiono riesce a spiaz-e la mia attenzione che sorpresa, ne è catturata. Questa ;hezza inesauribile ha vinto il mio atteggiamento restio a suo tempo, mi ha fatto considerare la possibilità di "odurre il «gioco della sabbia» nel mio studio; ma per ivare a questo ho dovuto comprendere di nuovo certi petti della mia esperienza personale.

' immagini che avevo tracciato come paziente rappre-
•ntavano un linguaggio troppo intimo, ed era questo che ìnava ogni mia decisione. Ogni «sabbia» impressa nella ia memoria rappresentava un rivelare o svelare, anche me stessa, qualcosa che situavo «nel mondo interio-i», un luogo profondamente nascosto e oscuro. Il tera-euta, anche soltanto mettendomi a disposizione gli stru-ienti concreti per poterlo fare, mi aveva già dato la icurezza di «prendere con sé» ciò che, sconosciuto, eniva fuori e aveva bisogno di essere riconosciuto e iccolto.

Inconsapevolmente allora, consapevolmente oggi, >ercepivo la sabbiera e gli oggetti connessi come la messa n comune di un aspetto intimo del terapeuta.

Solo co-

gliendo intuitivamente questo come valore si può a poco a poco, come paziente, aprirsi alla propria intimità per metterla in comune, timidamente guardarla e farla guardare da un altro. La sabbiera, quindi, è una possibilità di incontro, di condivisione con il terapeuta a un livello caratterizzato visibilmente dall'intimità, in quanto nessun particolare può essere nascosto. Accettare, nel ruolo di terapeuta, questo medium comunicativo ha significato mostrare realmente qualcosa a cui davo valore indiscutibile, ma che mi ero allenata a mettere in comune solo tramite l'intuizione o il sentimento. Scegliere gli oggetti, preparare le sabbie, creare gli spazi concreti all'interno del mio studio, è stato un lento staccarmi da quell'intimità soggettiva che mi dava l'impressione intollerabile di «mettermi a nudo», per aprirmi a una possibilità di oggettivazione. Sono passata dal linguaggio assolutamente personale della mia esperienza come paziente, a una possibilità più vasta di scrittura. Quanto esponevo e proponevo alla intimità dello spazio terapeutico era l'immagine di me aperta all'analogico, all'irrazionale, all'imprevedibile.

Questo può avvenire in qualsiasi spazio analitico; tuttavia la mia sensazione era che l'uso della sola parola mi mantenesse dietro a un velo protettivo, mentre gli accessori del gioco della sabbia, esposti così concretamente alla scelta libera e alla manipolazione del significato, mi facevano rendere conto improvvisamente quanto di me partecipasse e si esponesse realmente in quello spazio. Il sentimento indefinibile che mi accompagnava, nella decisione di fare entrare il gioco della sabbia nello studio, era molto forte e spesso mi costringeva a fermarmi per riflettere, per rivedere il senso di ciò che stava avvenendo. A un certo punto ho creduto di capire che questo senso di «svelamento» si riferisse alla problematica dell'esser donna. Infatti la mia esperienza di donna e quella di terapeuta facevano sì che il sentimento di intimità ne richiamasse un altro: una sorta di forte pudore e ritrosia. Questi stati d'animo hanno sempre caratterizzato il tentativo, in certi tipi di donna, di esporre il proprio pensiero o una presa di posizione, per il timore di essere svalutate. Troppo abituata a una cultura che svaluta determinati

linguaggi espressivi attribuiti al femminile, sono stata fortemente influenzata da quella logica, e del resto, in questo senso, il gioco della sabbia è un linguaggio altrettanto svalutabile. Ritrovandomi a parlare con altre donne di cosa provavamo quando volevamo esprimere il nostro mondo inferiore e le nostre riflessioni e quali contributi creativi potevamo dare rispetto alla realtà, spesso la sensazione più evidentemente condivisa era la percezione di un forte sentimento di impossibilità o di difficoltà insormontabili. In effetti, era comune l'impressione, dopo una ricerca di cosa potesse andar bene o potesse essere importante in quel momento, che nulla fosse davvero interessante, che ogni cosa avesse il colore dell'inefficacia.

Questo modo di sentire rivela, senza ombra di dubbio, un complesso paterno che si erge potente e schiacciante di fronte a personalità femminili che vivono se stesse come eterne figlie desiderose di conquistare il Padre (inteso in senso archetipico), di essere come pensano che lui le voglia. Secondo questa ottica nessuna cosa ha sufficiente dignità per essere proposta: così i paesaggi inferiori femminili diventano sempre più splendidi e vividi, ma soffocanti nella loro urgenza frustrata di essere conosciuti da altri, nel loro bisogno di narrarsi. Sembra di chiudere nel petto e nella pancia tesori inenarrabili, che non possono essere contenuti in semplici parole, né conosciuti tramite lo snocciolarsi delle frasi dette. Più il desiderio di esprimersi con parole e pensieri si fa urgente, più si palesa il senso di impotenza, e più il paesaggio interiore diventa «troppo» ricco. Nel desiderio di diventare e di esprimersi come vuole «lui», il «Padre», si arriva a dimenticare di ascoltarsi, fino a divenire sorde, poco espressive, rigide, separate dalla propria specificità. Ciò che viene interiorizzato è un codice paterno rigido che, soprattutto nel campo della conoscenza, ammette solo un modo di esprimersi o mostrarsi del pensiero; e da questo punto di osservazione tutto ciò che non si adegua appare inadatto, handicappato, diverso in senso dispregiativo e va cambiato, riadattato. Nello stesso modo la fantasia e le immagini che ne derivano sono guardate con sufficienza o appena tollerate. Lottare contro quel Padre sembra un'impresa impossibile.

Mentre facevo questa malinconica riflessione, dal buio della memoria si è affacciato uno dei sogni di Anna, una giovane terapeuta della riabilitazione:

Un padre va da Anna per consultarla professionalmente, e porta con sé due bambini: uno è bravo e buono, gli dà soddisfazione, l'altro invece è handicappato e non gli piace. È per quest'ultimo che la interpella. Mentre lei sta parlando, il bambino buono sparisce. Il padre, appena se ne accorge, subito si preoccupa, ma il bambino problematico si trasforma in un enorme uccello bellissimo. Le sue piume sono soffici e voluminose, come quelle di struzzo, di un colore giallo-oro, e splende a tal punto che sembra illuminare ciò che gli sta intorno. Sul corpo, sparse, ci sono piume di color rosso oppure blu, molto rare. Emana simpatia e calore. L'uccello invita il padre a salirgli in groppa: insieme, volando, cercheranno il figlio scomparso. È come se Anna fosse parte dell'uccello, si sente piccola e sprofondata nella morbidezza delle sue piume. Sa che è amico dei bambini; infatti scende sempre sulla terra, li prende fra le sue piume, insegna loro come muoversi sul suo corpo, poi li porta in alto volando, e quindi li riconduce felici a terra. Il padre, invece, è diffidente e ha paura; Anna sente che è piccolo e meschino. Lui si muove sul corpo dell'uccello rischiando continuamente di cadere, e fra i denti, sprezzante, mormora che non riesce a capire come si possa stare lì. L'uccello ride gioioso e divertito, quindi con voce tagliente afferma che solo lui può sapere come ci si muove e solo lui può insegnarlo. Anna prova una sensazione di rispetto e deferenza. Ha capito cosa voleva dire.

Il Padre vuole che Anna cambi, riabiliti quel piccolo handicappato; ma esponendo la sua pretesa perde di vista il figlio che lo soddisfa. Al disorientamento del Padre risponde il figlio problematico, capace con le sue qualità di portare Anna sulle ali della fantasia e di farle percepire il Padre e se stessa da un punto di vista nuovo che sembra rovesciare ogni valore: non è il caso per Anna di obbedire alle pretese del Padre. Un'altra è la sua strada, e in questo modo niente verrà perso. Seguire l'handicappato inferiore, la dimensione negata e disprezzata, può essere il modo di scoprire un altro ordine ugualmente vivo e importante. Hillman ci invita a considerare come non ci possa essere coscienza senza percezione delle differenze, una percezione che può derivare dalla delicatezza delle dita, dalla sensibilità dell'orecchio, del gusto, dal sentire per valori, toni e immagini, insomma, utilizzando un talento artigianale (1).

Ritornando alla mia decisione di fare entrare il gioco della sabbia nel mio studio, comprendevo che era un mezzo

per facilitare l'uso di questo talento artigianale, radicato in una sfera fino allora ritenuta privata e segreta. In qualità di donna, sentivo di non avere abbastanza utilizzato certe capacità soggettive per entrare in relazione con il paziente. La fatica, nell'accettare una tale decisione, stava proprio nel rendermi conto di quanto avrei cambiato il mio punto di vista, rispetto sia al modo di presentarmi che al modo di rendere evidente e valido ciò che fino ad allora avevo tenuto per me e sperimentato nascostamente come vitale. In definitiva, si trattava di rendere palese e costruttiva una modalità che generalmente viene vista con diffidenza, e, soprattutto, di divenire trasgressiva rispetto a un certo orientamento teorico.

Ho pensato a lungo a questa conclusione, non mi convinceva fino in fondo, mi rimaneva sempre un senso di non risolto: c'era altro in quella sensazione di «svelamento» e di messa in comune di intimità.

Non molto tempo fa, in una seduta molto intensa con un paziente per lungo tempo difeso rispetto alla propria sfera di sentimento, ho assistito con stupore a un movimento della psiche che mi ha rivelato una tenera, pudica fanciulla. Davanti a me non avevo più un uomo, un professionista serio e sicuro, ma l'eterna fanciulla fuggitiva, una delle molteplici sembianze tramite le quali l'Anima si fa riconoscere. Questa esperienza è stata molto profonda e intima. Il sentimento forte di intimità ha richiamato in primo piano ciò che io erroneamente avevo attribuito al mio femminile reale.

Il contenuto psichico, che si era mescolato alla difficoltà di rendere palese quello che io come donna custodivo «dentro», era proprio ciò che della psiche ama la dimensione più intima: un'espressione che privilegia la «profondità», il «nascondimento», la «solitudine», la «fuggevolezza» ed altro ancora. Senza dubbio un aspetto Anima legato all'essenza di ogni essere, a prescindere se uomo o donna. Sono stata spinta quindi dall'incazzare di quei sentimenti a riconoscere che le immagini formate sulla sabbia e anche ogni componente necessario per eseguirle, può partecipare della psiche ed esserne un frammento afferrabile.

Il gioco della sabbia in uno spazio analitico esprime aper-

tamente l'accettazione della fisicità come elemento importante per attivare un dialogo con la psiche. Potremmo considerarlo un tentativo di ascolto e comunicazione globale che possa coinvolgere anche il corpo e la sua concretezza. È questo l'aspetto che finora, nel campo della conoscenza analitica, è stato negato, svalutato e reso inattivo.

Senza dubbio la cura nella scelta degli oggetti e dei loro spazi, da parte dell'analista, comunica una personale dimensione intima in modo tangibile, ma potremmo dire che questo facilita quell'atmosfera di continuità fra i due partecipanti alla relazione analitica, tale da permettere alla dimensione più intima della psiche di poter timidamente scivolare in primo piano per farsi riconoscere. Ho osservato la difficoltà della donna odierna di entrare in contatto con la propria specificità come metafora di un certo movimento della psiche, così da poter intuire come alcune dimensioni teoriche, che codificano la «lettura» analitica, trascurano e sottovalutano aspetti e stile di pensiero che oggi possono essere la via per guardare la psiche anche da un'ottica diversa, tale da non tralasciare alcun aspetto espressivo e comunicativo dell'essere umano nella sua complessità.

2. Non è semplice parlare dell'importanza del corpo nello spazio analitico: infatti, la concezione di Jung, secondo cui pensiero e azione sono in pari misura sintomo dell'affettività (2), ha generato un diverso atteggiamento nei riguardi di queste due funzioni della coscienza. Se nella teoria pensiero e azione sono messi sullo stesso piano in qualità di sintomo, nella realtà del lavoro analitico il sintomo pensiero cura omeopaticamente se stesso con la parola; il corpo, che si esprime nell'azione, è invece rimasto congelato nella sua accezione di sintomo. Questa differenza stimola a domandarsi se sia possibile riferirsi al corpo in modo da superarne la visione statica di mero sintomo. Il problema è in effetti se la parola, espressione del pensiero e della affettività, possa essere affiancata da una fisicità che sia riconosciuta, grazie alla sua attitudine recettiva ed espressiva, come un tramite alla psiche.

(2) C.G. Jung, «Psicologia della demenza precoc» (1907), in *Psicogenesi delle malattie mentali. Opere*, vol. III, Torino, Boringhieri, 1971.

Per iniziare, conviene considerare innanzitutto il concetto di complesso dell'Io, perché troviamo che questo sia la base di ogni considerazione sul ruolo del corpo nel rapporto con la psiche. Se immaginiamo il complesso dell'Io come un cristallo dalle molte sfaccettature, possiamo intuire come ognuna delle facce possa rappresentare un aspetto di quella complessità e il corpo ogni volta partecipi in modo diverso, in quanto espressione di stati d'animo e di emozioni peculiari. Secondo la metafora del cristallo, la luce illuminerà ora una sfaccettatura ora un'altra, mettendo in risalto aspetti diversi, che sfumano via appena la luce passa oltre o emerge improvvisa a illuminare altre facce. In effetti, situazioni sociali del quotidiano sollecitano e provocano risposte diverse, o emozioni improvvise scaturiscono dal mondo interiore: questi sono gli eventi che mettono in risalto ora un aspetto dell'Io ora un'altro. Il corpo, che partecipa di ogni sfaccettatura, è l'aspetto visibile dello stato del complesso dell'Io. Un corpo sofferente, teso e chiuso, è il segno espressivo di un'incapacità di tale complesso a trovare un equilibrio rinnovato intorno a richieste improvvise e nuove (3).

(3) *Ibidem.*

La coscienza d'altra parte può arrivare a privilegiare una sola immagine di sé, o poco più, dimenticando o addirittura negando la varietà possibile di cui può disporre: questo accade perché la forza del complesso dell'Io si manifesta con una sensazione di compattezza e integrità che può essere facilmente percepita nel privilegiare solo un aspetto di sé. È come pensare che il cristallo, di cui prima parlavamo, sia composto da una sola faccia e che sempre e solo quella possa essere colpita dalla luce, messa in risalto: lo squilibrio che scaturisce da una simile illusione avrà come segno espressivo il corpo, che allora risulterà imprigionato in una gabbia di tensioni muscolari, derivate da atteggiamenti stereotipati.

Inoltre, osserviamo che la richiesta di analisi viene fatta da chi è tormentato da una sofferenza che umilia il proprio desiderio di vita; tale grado di dolore porta con sé l'alienazione dal proprio corpo perché ad esso viene attribuita facilmente la colpa del limite e del peso di una vita: sul corpo può essere scaricata la responsabilità dell'impotenza, fino al punto di viverlo come ostacolo verso

il mondo (4). Proprio in questo stato di dolore si sperimenta, quindi, quale possa essere la differenza tra lo e mondo, ovvero lo scarto fra l'intenzione e l'azione; è per questo motivo che vengono favoriti sogni di libertà senza condizione e la realtà del corpo viene vissuta come un ostacolo insormontabile (5).

(4) S. Natoli, *L'esperienza del dolore*, Milano, Feltrinelli, 1986.

Il corpo diviene oggetto, altro da sé, e su di lui si riversano sentimenti ostili che lo feriscono, fino a rendere la vita quotidiana realmente molto difficile. Il corpo alienato è il canale espressivo tramite il quale si rende visibile quanto una complessità negata possa ferire e indebolire l'Io. In questo caso il corpo diviene compartecipe della patologia, e ostentazione di una maschera che, essendo scissa dal reale stato d'animo, diviene l'espressione di una ostinata difesa tramite atteggiamenti stereotipati ma rassicuranti. Nello spazio analitico, quindi, si potrebbe iniziare a osservare il corpo nella sua funzione di tramite espressivo di una sofferenza del complesso dell'Io. In questo senso, ci incontreremo certamente con aspetti attivi della funzione corporea, che renderanno palese il fatto che la fisicità è una roccaforte di atteggiamenti difensivi e di resistenza al cambiamento. Tuttavia, il corpo sofferente, negato, se considerato come soggetto attivo compartecipe di una complessità di funzioni, diviene, per l'individuo, la rappresentazione visibile dell'immagine imperfetta di sé. È noto quanto tale immagine sia soggetta a una negazione ostinata, oppure quanto sia tenuta lontano dalla coscienza, in quanto fonte spontanea di sofferenza e disagio per le sue caratteristiche di ambiguità. Ma è proprio questa imperfezione che ci radica nella nostra realtà e ci permette, per la sua provocazione intrinseca, un'apertura verso ciò che non si conosce della psiche, fornendoci cautela e coscienza del limite.

(5) *Ibidem*.

Il corpo reale, preso per se stesso nella sua naturale imperfezione, è in contrasto con la sua idealizzazione, così ricercata dall'attuale civiltà telematica; non è infatti qualcosa che tende alla perfezione, ma piuttosto verso un'immagine fluida di sé, armoniosa e caratterizzata. In questo senso c'è spazio per l'imperfezione, che diviene lo stimolo per elaborare un nuovo movimento e un nuovo equilibrio. Il corpo così concepito conduce verso la rottu-

ra di canoni abituali di giudizio e di scelta: il desiderio cosciente che si attiva in un corpo lasciato libero in uno spazio è quello di scoprire, attraverso le possibilità di movimento, le proprie capacità espressive. In questa ricerca ai confini del proprio equilibrio, il corpo potrebbe trovare consapevolmente quel modo di essere fuggevole, che è un'esperienza di bellezza.

La fisicità ci porta quindi a guardare la psiche dal punto di vista del limite, rompendo uno stereotipo di perfezione e sanità, per accogliere ciò che può emergere, siano esse brutture o energie costruttive: le une non possono essere senza le altre. Il fine di questo ascolto sarà, metaforicamente, la ricerca delle molteplici forme possibili di uno stesso equilibrio.

Vorrei ora ricordare che Jung collega in maniera inscindibile le tonalità affettive all'apparato muscolare e viscerale:

L'«affetto» è per lui il nucleo energetico di ciascun complesso inconscio, e può palesarsi attraverso varie tonalità. Queste sono sue dirette espressioni e agiscono immediatamente sulle innervazioni muscolari e viscerali del corpo (6), per cui l'Io può subito coglierle e entrare così in contatto con un contenuto imprevedibile.

L'affetto, termine che viene utilizzato da Jung come sinonimo di emozione (7), è quindi un elemento potenzialmente afferrabile dall'Io, ma non sotto il suo controllo (8). Il suo soggetto è un contenuto inconscio, partecipe di un complesso, che si può affacciare o erompere nella coscienza (9). Certamente non si sa se quel contenuto abbia un aspetto positivo o negativo, e se l'Io abbia la forza di contenerlo, comprenderlo e come minimo memorizzarlo, oppure ne possa essere invaso o schiacciato. La potenza di quel contenuto può essere violenta o moderata, ma a determinarne la possibilità di contenimento è sempre la condizione attivata di più aspetti del complesso dell'Io (10).

In questo senso il corpo, come parte integrante del complesso dell'Io, può essere vissuto come aspetto attivo e di contenimento nel rapporto con la psiche. D'altra parte, non possiamo ignorare che proprio l'emozione ci fa sperimentare una primordiale unità fra mente e corpo, in quanto quest'ultimo partecipa fisiologicamente con le pro-

(6)C.G. Jung, «Considerazioni generali sulla teoria dei complessi» (1934), in *La dinamica dell'inconscio*, Opere, voi. VIII, Torino, Boringhieri, 1976.

(7)C.G. Jung, *Tipi psicologici* (1921), Opere, voi. VI, Torino, Boringhieri, 1981.

(8)J. Hillman, *Emotion*, Evanston, Northeastern University Press, 1992.

(9)J. Weir Perry, «Emotion and object relations», in *The Journal of Analytical Psychology*, 1/1970, pp. 1-12.

(10)C.G. Jung, «Psicologia della demenza praecox» (1907), in *Psicogenesi delle malattie mentali*, op. cit.; «Considerazioni generali sulla teoria dei complessi» (1934), in *La dinamica dell'inconscio*, op. cit.

prie innervazioni muscolari e viscerali, mentre nello stesso tempo la coscienza viene disorientata da quelle sensazioni, e finalmente può essere attenta nel suo riconoscersi confusa. L'emozione parla tramite il corpo, e il corpo contiene l'emozione. Tale binomio è prezioso perché, da questo punto di vista, il corpo può divenire il campo di conoscenza intuitiva: un orecchio continuamente aperto all'inconscio.

Se consideriamo l'emozione come energia che riversa imprevedibilità nello spazio della coscienza, le riconosciamo il potere di rendere attiva l'unione mente-corpo, impegnandola in una relazione molto efficace. Nessuna funzione sotto il controllo dell'Io può tanto, proprio perché ciascuna può essere scissa dal corpo. Osserviamo per esempio il sentimento, che pure spesso viviamo come qualcosa che anima il corpo. Siamo allenati a riconoscere che tra espressione corporea e sentimento sussiste un rapporto essenziale e significativo, ma questo rapporto non è causale: vivendo una gioia, viene vissuta contemporaneamente anche la sua espressione corporea, ma la concomitante percezione del corpo non è necessariamente consapevole. Se invece dirigo la mia attenzione sul mutamento percepito dal mio corpo, solo allora tale mutamento mi appare determinato dal sentimento. Dunque, in quell'attimo di attenzione vive una unità di significato, e io mi rendo conto del rapporto causale tra sentimento ed espressione. Detto questo, si può comprendere come, nella percezione del corpo, possa venire scomposta l'unità fra sentimento vissuto e la sua espressione corporea. L'espressione quindi può essere isolata come fenomeno relativamente autonomo (11). Da ciò consegue che l'espressione può essere riproducibile di per sé, come in senso positivo può fare coscientemente l'attore; o come facciamo anche noi, quando immaginiamo il nostro corpo che, partecipe di un certo sentimento, lo esprime. Anche l'analista ha la possibilità di vivere, nel transfert analitico, un sentimento non suo, separato nettamente dalla continuità del proprio vissuto. L'aspetto negativo della possibilità di separazione è rappresentato dal formarsi di una maschera espressiva scissa dal vissuto di sentimento, che rimane del tutto inconscio.

(11) E. Stein, *Il problema dell'empatia*, Roma, Studium 1985.

L'emozione, che emerge in un campo dove la coscienza può afferrarla, permette invece alio di fare un'esperienza primordiale di unità fra mente e corpo. L'emozione inchioda l'individuo a quel momento, alle associazioni che awengono, all'immagine che appare; ed è proprio il corpo, con le sue tensioni e il suo sciogliersi, che può contenere e guidare la coscienza a una comprensione intuitiva di un nuovo che appare dietro la rottura di uno stereotipo di percezioni.

Si può parlare ora dell'ascolto corporeo dell'analista, che può attivarsi in questo senso proprio dove il paziente è più sordo a tale richiamo. In una situazione di transfert egli potrà vivere sul suo corpo sentimenti che il paziente nega: si attiverà così un campo psichico in cui, a diversi livelli, potrebbe essere intuita quella separazione, e forse, in certi casi, recuperata da parte del paziente la qualità di sentimento di quel vissuto. Inoltre, l'ascolto corporeo è anche un ottimo strumento per aiutare l'analista a distinguere, in una situazione dinamica di transfert, tra una propria risposta corretta e un proprio coinvolgimento negativo. L'attivazione di un certo livello di emozione personale sarà infatti il segnale che qualcosa di appartenente al proprio inconscio, o al proprio vissuto, si è intromesso e ha interrotto l'attenzione conoscitiva che serve al paziente.

Naturalmente, prestare quell'attenzione al corpo significa trovarsi nella situazione di essere un corpo cosciente di sé, cioè aver sperimentato positivamente quell'unione inscindibile di cui parlavamo prima. In tal modo la coscienza e il corpo possono muoversi in modo sintonico, e al secondo può essere riconosciuto il suo ruolo di Io e di essere parte integrante di una complessità espressiva che internamente è in costante relazione con se stessa. In questo caso l'emozione può essere accolta come proveniente dall'inconscio, immaginato a questo proposito come un campo di significazioni, di rappresentazioni, di energia, potenzialmente presenti alla coscienza dell'Io, ma non sotto il suo controllo (12).

Uno spazio analitico che dia importanza all'emozione come espressione afferabile dell'inconscio non può che aprirsi al coinvolgimento della complessità dell'Io e, in coerenza

con ciò che abbiamo detto, anche del corpo. Questa molteplicità attivata e riconosciuta può essere il luogo dove il contenuto inconscio può venire accolto senza devastazioni e con uno scopo di relazione. Potremmo anche parlare di un modo indiretto di provocare l'evento emozionale come incontro con l'inconscio.

Il gioco della sabbia è appunto una possibilità di coinvolgere attivamente il corpo nel setting analitico. Gli oggetti e la materia da plasmare richiamano in primo piano il corpo con la sua gestualità e le sue risposte sensoriali:

l'azione che si svolge intorno e nella sabbiera viene finalmente riconosciuta come linguaggio nel suo rappresentarsi. In questo senso il corpo diviene parte integrante nell'ascolto della psiche. Gli oggetti concreti sono pensati come elementi che possono attivare percezioni inferiori che si coagulano intorno a una forma. Per questa loro potenzialità, l'immagine che viene costruita sulla sabbia è pensata come una possibilità di rappresentare, tramite una primordiale struttura, un contenuto psichico, che in quel momento è reso afferabile dalla coscienza, grazie alle svariate e plurime associazioni. In questo caso il corpo e la materia divengono i contenitori entro cui la psiche può prendere forma ed essere così accolta e riconosciuta. Il lavoro con la sabbia può essere inteso anche come un lento avvicinamento a quella sensazione di unità e interezza di cui parlavamo prima, come un dare valore e attivare la propria complessità, anche negli aspetti meno comprensibili e che sono distanti da stereotipi di comportamento fonti di sicurezza. Un allenamento ad accettare l'imprevedibilità di ciò che non si conosce.

A contatto con la materia

Livia Crozzoli, Roma

«Per sognare profondamente bisogna sognare con la materia»

G. Bachelard

Per sottolineare alcune caratteristiche e potenzialità della metodica espressiva del «gioco della sabbia», comincerò col presentare due immagini, realizzate durante la stessa seduta, da una giovane studentessa di psicologia di 23 anni al suo primo «contatto» con la sabbia. Eravamo all'inizio del secondo anno del lavoro analitico, che ha la particolarità di essersi svolto presso il servizio pubblico della USL RM 3.

Il gioco della sabbia come novità nel setting analitico

Questo metodo di lavoro venne ad inserirsi come un elemento di notevole cambiamento nella relazione analitica. La paziente ne conosceva l'esistenza attraverso un'amica che l'aveva utilizzato nella sua analisi personale e attraverso di me che fin dall'inizio le avevo prospettato la possibilità di poterla sperimentare, non appena il materiale e la sabbiera fossero state a disposizione.

Voglio ricordare comunque che il gioco della sabbia anche per chi lo utilizza fin dall'inizio dell'analisi, impone sempre al paziente un compito nuovo, un'apertura che genera instabilità ed incertezza. Pur «alla presenza» del

terapeuta, il paziente è solo di fronte al vuoto della sabbiera, in uno stato di necessità, di ricezione ed ascolto del proprio mondo interno, in un'atmosfera piena di silenzio.

Questo gioco obbliga ed insieme facilita il superamento delle barriere emotive, delle riserve e resistenze mentali, presenti nelle nostre comunicazioni verbali, maggiormente legate alle difese e alle ripetizioni stereotipe di noi stessi e dei nostri grovigli emotivi, affettivi e mentali.

Nel gioco non è possibile ripetere le strade già percorse e già note, bisogna sceglierne di nuove e come mi disse una giovane adolescente «è più difficile che con le parole». Rispetto alla situazione terapeutica, ero molto interessata a come la paziente, che chiameremo Paola, si sarebbe espressa, se si sarebbe lasciata penetrare dalla corporeità, dalla fisicità del contatto con la materia, come avrebbe accolto il valore dell'esperienza, quali emozioni ed affetti sarebbero stati suscitati nel campo.

Certamente questa «presenza» nuova nel setting introdusse tra noi un elemento di maggiore vicinanza ed intimità, legato non solo all'utilizzazione di una stanza diversa, che al servizio 'era considerata la mia stanza, ma proprio all'accostarsi della paziente al gioco della sabbia, a qualcosa che sentivo profondamente mio, come un bene ed uno spazio personale a cui le concedevo con piacere l'accesso.

Per la paziente che nell'adolescenza aveva subito un ricovero ospedaliero per anoressia e all'inizio del lavoro analitico presentava una chiusura e una difficoltà, quasi un blocco sul piano delle relazioni, dello studio e dello scambio con l'altro, questa variazione ebbe un forte impatto emotivo.

La novità provocò naturalmente titubanze, perplessità, dubbi: «sarò capace? sarò brava? farò cose belle come la mia amica?». Ma contemporaneamente ai timori espresse il suo desiderio di cambiamento: «però sento giusto il nuovo, non so come sarà, che porterà, devo superare la diffidenza».

Queste sue difficoltà mi resero più chiaramente consapevole delle mie aspettative e dei miei desideri; ricordo che pensai che probabilmente ci voleva molto tempo prima

che Paola ponesse mano al gioco e che forse non si sarebbe mai accostata a questa metodica espressiva.

Prima seduta con il gioco della sabbia

Eravamo ormai da alcuni incontri nella nuova stanza. Paola aveva scelto come suo posto una sedia vicino al muro, come disse successivamente «per sentirsi protetta e poter controllare tutto lo spazio della stanza e specialmente una porta chiusa, di fronte a lei». In questa particolare seduta, appena entrata, la paziente si mise a guardare silenziosamente con molta attenzione in direzione della sabbiera.

Mi apparve come una bambina che osserva, che non osa avanzare e toccare ciò che desidera ed insieme teme. Glielo sottolineai, dicendole che quando avrebbe voluto, tutto era a sua disposizione.

Certamente muoversi, alzarsi verso una novità sconosciuta o quasi, avrebbe sottolineato la possibilità della paziente di aprirsi al nuovo, allo sperimentare, al fare concreto e creativo, proprio del gioco. Era un rischio, ma insieme un atto di differenziazione e di apertura a nuove significazioni di sé.

Fase iniziale

Con apparente calma, ma con determinazione Paola si alzò e si avvicinò alla sabbiera. Guardò attentamente ed in silenzio, poi si diresse alle scansie. Prese solamente un piccolo cavallo nero disteso a terra, che depose vicino al vassoio. Quindi iniziò a far scorrere ambedue le mani, sopra la sabbia, commentando «è bella, è tiepida». Lavorava corposamente ed anche abbastanza velocemente, formando e riformando le dune di un deserto.

Nel suo lavoro, Paola mi apparve seguire una linea associativa legata alla percezione reale del materiale. Comunque mi colpì il suo modo di lavorare la sabbia, questo giocare con la materia, a piene mani, che denotava una tensione dinamica all'espansione corporea, verso uno spazio non ridotto, non coartato. Il suo operare mi appariva da un lato teso alla realizzazione di questo desiderio

di movimento e dall'altro volto a rappresentare un'immagine legata esclusivamente alla corrispondenza con questo materiale sabbioso a sua disposizione: creare dune che si ripetevano sempre uguali e non si definivano mai. Sul momento controtransferalmente pensai che la scelta di un deserto poteva rappresentare la sua situazione psichica interna ed esterna, sentita come un'esperienza di solitudine desertica, arida, senza vegetazione, da cui il cavallino che pur aveva scelto in precedenza, era del tutto escluso.

Seconda fase

Improvvisamente una domanda da parte di Paola «se soffio, è possibile?» ed insieme uno spostamento dall'altro lato del vassoio.

La paziente soffiò con energia sopra le dune, modificandole, nel senso di rendere più morbidi e più sfumati i contorni.

È come se Paola, che ha sentito alitare il soffio del vento, inteso come rappresentante dinamico di un cambiamento, di uno slancio vitale, fosse diventata lei stessa vento, andando a soffiare dalla direzione da cui il vento proveniva.

Incominciai a sentire la paziente più viva. La vedevo occupare uno spazio ed avere un corpo mobile, sciolto, che in genere non rivelava, non solo nel suo camminare e procedere silenzioso e trattenuto, ma anche nel suo stare seduta, composta, quasi per mantenere il proprio corpo in una posizione di immobilità, come quando nascondeva le mani sotto le cosce. Questo atto del soffiare mi apparve quasi una carezza ariosa ma consistente che sfiorava la sabbia, muovendola e rendendo armoniosa e delicata la superficie ed insieme un atto di accostamento creativo e di contatto penetrativo con la materia. Lo spostamento della sabbia attraverso il soffiare e parallelamente lo spostamento corporeo mi sembrarono indicare un cambiamento reale di prospettiva e di partecipazione emotiva all'evento. Questi atti indussero in Paola il desiderio di una nuova

rappresentazione, diversa dalla precedente, ma che da questa prende inizio e ne diviene la continuazione. Potremmo considerare che il soffio creatore di forme nuove, di dune morbide e sinuose, ha costituito un momento molto importante, che sottolinea l'irruzione nel gioco del «pensiero fantastico», che si incontra e collabora con il «pensiero diretto» definendo insieme un nuovo progetto (1).

(1) La distinzione delle «due forme del pensare» costituisce un tema di fondo del pensiero junghiano. L'immagine che appare nella prospettiva dello scontro tra desiderio e realtà e mira al mantenimento della condizione già esistente, è considerata una «fantasia passiva», mentre «la fantasia attiva», che è provocata da un atteggiamento della coscienza teso alla percezione dei contenuti inconsci, è considerata lo stimolo per superare le difese.

È come se questo pneuma vitale avesse trasportato la paziente lontano dalla percezione reale del materiale, propria del pensiero diretto, per dirigerla verso esperienze, sensazioni, emozioni, sentimenti più profondi. Questo evento dinamico, emerso attraverso la fisicità, la sensorialità e la corporeità del contatto diretto con la materia, che il gioco della sabbia consente, aprì alla paziente una possibilità concreta di approfondimento chiaramente visibile nell'immagine (fig. 8 in Appendice). Se della prima rappresentazione ho sottolineato soprattutto l'aspetto difensivo, di questa seconda vorrei indicare l'aspetto innovativo, che consente a Paola di mettersi in contatto, in ascolto e di fronte alle immagini ed alle vicende del proprio mondo interno.

La partecipazione emotiva all'evento che Paola andava rappresentando, fu scandita dalla accuratezza e dalla ponderazione di ogni gesto, di ogni scelta. In genere il cambiamento è riconoscibile seguendo la scansione temporale e spaziale della messa in scena. Il tempo acquistò infatti per Paola un ritmo diverso e lo spazio, conquistato e riconquistato, rifletteva un approfondimento sempre più puntuale del tema. Quando i ritmi del lavoro dei pazienti mutano, rivelano un aspetto riflessivo proprio dell'agire psichico e denotano il confronto in atto tra il complesso dell'io e la fantasia che emerge.

Paola cominciò a lavorare sul lato sinistro del vassoio, in basso, vicino a sé, scavando la sabbia e versandoci sopra dell'acqua, a goccia a goccia. «È pioggia», commentò.

Il vento, quale aspetto spirituale, ha portato con sé la pioggia, l'acqua che nutre la terra e può vanificare il deserto arido.

Sempre lentamente e con pause riflessive, Paola continuò ad avanzare con il suo discorso per immagini. Inserì della vegetazione, inizialmente utilizzando il lichene, elemento vegetale povero, parassita delle piante. Voglio riferire come associazione alla storia della paziente, che un parassita intestinale era stato considerato inizialmente, durante il ricovero ospedaliero, l'elemento fisico scatenante della sua anoressia, all'età di quattordici anni. Paola dispose questo materiale secco e consistente al tatto, nell'angolo in alto a destra, poi lo divise in due parti distinte, separando e distinguendo i colori diversi. Aggiunse a questi la vegetazione verde ed arancione, costituita da un materiale differente, morbido, che Paola definì «più fresco», più vivo.

A questo punto con una rapida decisione ed un gesto veloce inserì, come un po' di nascosto, una pietra di forma triangolare proprio nel centro del vassoio, con la punta all'ingiù.

Successivamente riprese il contatto con la materia in maniera lenta e meditata, dispose una valva di una conchiglia nella parte destra in basso, ricoprendola con della sabbia, modificandone più volte la visibilità all'esterno, quasi a farla appena intravedere.

Scelse quindi tre animali preistorici, commentando «sono bruttissimi».

Mise il primo, in piedi, seminascosto, davanti al mucchio dei vegetali più vicino a sé. «Questo animale sta osservando la conchiglia, che è come un artiglio, le ossa di un piede di un animale preistorico». Sembra che Paola si possa accostare ad «osservare» una parte di sé, che inizia a dissotterarsi ed intravedersi. L'artiglio scheletrico mi pare fare un chiaro riferimento alle sue tematiche anoressiche. È una parte di sé fossile, non vitale, scarnificata, sentita pericolosa e distruttiva. È «un artiglio» che successivamente nelle sue sabbie diventerà la rappresentazione di una mano, quella parte del proprio corpo con cui si viene a contatto con se stessi e con l'altro.

Aggiunse poi altri due animali preistorici, ben piantati a terra, affrontati, «stanno lottando per il territorio, per le femmine».

Quindi dispose con cura e lentamente un'altra valva di conchiglia in alto a sinistra, sollevata e ben visibile. La paziente commentò, versando dell'acqua, che «dalla conchiglia nasce una sorgente che arriva fino al mare». Successivamente ci fu una lunga pausa prima di continuare il lavoro.

Paola osservò l'insieme già realizzato nel campo, che la stimolò all'ascolto di una nuova percezione interna. Infatti riprese il lavoro versando dell'acqua nell'angolo in cui aveva iniziato lo scavo.

Questa successione temporale ci testimonia l'espandersi di un pensiero per immagini che si sviluppa attraverso il completamento e l'approfondimento dell'idea iniziale. L'acqua, prima pioggia che bagna solo la superficie, poi sorgente che nasce dalla terra ed arriva fino al mare, sembrò consentirle un'ulteriore possibilità di contatto con la «materia» reale della sabbia e con i propri contenuti interni.

Quando un paziente nel gioco della sabbia non utilizza soltanto gli oggetti a disposizione, ma mette «mano alla materia» primordiale, è da considerarsi un momento molto significativo della dinamica psichica, in quanto esprime la ricerca di un contatto con emozioni profonde che non hanno ancora una forma oggettivabile e riconoscibile. Paola iniziò a mescolare l'acqua alla sabbia e con questa sostanza impastata dalle sue mani, lavorò a costruire la costa, con movimenti lenti, lunghi e delicati. Nell'impasto con la materia, come scrive Bachelard (2):

«anche la mano ha i suoi sogni, le sue ipotesi. Aiuta a conoscere la materia nella sua intimità. Questa *réverie* che nasce dall'impasto è una *réverie* intima... con un ritmo che prende tutto il corpo. La mano prende direttamente coscienza del successo progressivo dell'unione tra terra ed acqua».

(2) G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, Como, Red, 1987.

Con l'impronta delle sue dita Paola formò e definì alcune stratificazioni della costa, ai piedi della quale si andava ampliando e delineando con più nettezza uno spazio azzurro di approfondimento, che acquistava una propria forma, raccolta, conclusa in sé.

Questo lavoro costruttivo della costa che, come Paola disse, recava «l'impronta e la narrazione della sua storia

passata», le consentì di aggiungere un altro animale preistorico vicino alla sorgente, sottolineando «che è in alto e che guarda spaziando verso il mare». Ci fu di nuovo una sosta e poi come atto finale la paziente fece cadere delle gocce d'acqua sopra il lichene verde e sulla sabbia tra i due animali preistorici in lotta e quello isolato sulla destra, sottolineando di percepire «con piacere, attraverso la sabbia bagnata, l'odore stesso della pioggia». A conclusione del lavoro mi disse che la costa «è una terra emersa dal mare. È la parte che mi piace di più, mostra nella successione degli strati i segni del tempo, i segni che la terra lascia del passato, le varie fasi dell'emersione della terra» (fig. 8 in Appendice). Come solitamente faccio con i miei pazienti, chiesi a Paola come poteva intitolare questo quadro; lo chiamò «i tesori nascosti».

Sul momento non ci furono altre domande o commenti, ne suoi, ne miei.

Successivamente nel tempo Paola mi riferirà come associazione ad una tematica emersa in seduta, che i «due dinosauri in lotta tra loro, agivano e reagivano all'istinto del momento, mentre quello in alto a sinistra guardava al di là della lotta, al senso della vita, al di là degli eventi quotidiani, al tutto che si trasforma e pensa per capire in un senso più vasto».

Questa distinzione e questo valore poterono essere espressi solo nove mesi più* tardi, quando, attraverso il lavoro analitico, le tematiche persecutorie e tiranniche avevano incominciato a cedere: «i dinosauri sono ormai scomparsi» mi esplicitò infatti la paziente. Durante questi mesi di «gestazione» l'immagine degli animali preistorici è stata da me spesso richiamata nel lavoro analitico per rappresentare le sue difficoltà di rapporto, il terrore della propria ed altrui violenza, il timore della propria sessualità.

Le sue immagini costituivano tra noi un gergo simbolico, corrispondente alle valenze interpretative della paziente e potevano quindi facilmente essere accolte, sollecitando in lei il senso della loro ineludibile appartenenza. Paola, col passare dei mesi, iniziò ad utilizzare lei stessa queste sue metafore.

Facendo sempre riferimento al tema dei dinosauri una volta nel sottolineare la sua tendenza all'isolamento, mi disse: «Ho un tiranno dentro, una presenza oscura, minacciosa che può fare del male, come gli animali preistorici in lotta per la sopravvivenza. È una lotta di forze contrapposte: tra gioia, tenerezza ed insieme violenza». Alla fine del processo analitico esprime che «questi animali preistorici si erano sciolti nella sabbia, come se ormai potessero salire dalla sabbia e divenire parola». Attraverso il percorso verbale di Paola si può osservare come la scelta iniziale degli oggetti costituisca il preludio della nascita e dell'integrazione di parole nuove, che pur ci appartengono.

Caratteristiche e potenzialità del gioco della sabbia

Durante la seduta che ho descritto la paziente mi indicò visibile nella sabbiera, la traccia di un cammino da realizzare, che partendo dal primo animale preistorico, procedeva attraverso la zona della lotta per arrivare in alto alla sorgente: «è la meta da raggiungere». Questa indicazione mi sembra simboleggiare il processo di trasformazione ed il cammino che la paziente doveva intraprendere. Era un'anticipazione per immagini del proprio processo di crescita, come si è rivelato durante il lavoro analitico successivo.

Come abbiamo potuto osservare attraverso la descrizione del lavoro, la paziente avanzando nel gioco, costruisce e svolge pian piano un racconto. Lo conclude nel momento in cui sente una piena corrispondenza e consonanza tra la rappresentazione e la propria interiorità. Sempre Paola così ha commentato l'esperienza: «i quadri della sabbia danno un senso di completezza e lì si vive con profonda intensità». Il giocatore sperimenta profondamente il senso dell'appartenenza di ciò che ha rappresentato, anche se non ne comprende il significato.

Le scene del proprio gioco, essendo legate ad emozioni e sentimenti profondi, sembrano imporsi al paziente e vengono a costituire un discorso nuovo di sé attraverso le immagini.

I pazienti essendo impegnati nel gioco, non esprimono o non avvertono sul momento la fatica del lavoro della psiche!

Potrei dire che secondo la mia esperienza quanto maggiori sono l'intensità e la fatica tanto più emergono contenuti profondi.

Come suggeriscono Aite-Crozzoli (3), «Poter attivare risposte trasformative dipende dall'attitudine della coscienza e dalla sua capacità di confronto con l'inconscio emergente».

(3) P. Aite - L. Crozzoli, «Il gioco della sabbia», in *Trattato di psicologia analitica*, Torino, Utet, 1992, voi. II, p.615.

Paola ad esempio commentò successivamente: «C'è una grande pesantezza, non nel farlo, ma come se dopo non potessi reggere quello che ho fatto, quello che ho detto, quello che ho provato tisticamente». La rappresentazione finale è qualcosa che pur apparendo talvolta del tutto inaspettata ed indecifrabile sul momento, appartiene interamente al giocatore «l'ho fatto io con le mie mani», più del sogno che sembra capitare durante la notte quasi casualmente. Come Jung stesso osservava (4): «è un impulso oscuro, quello che alla fine decide della configurazione, un "a priori" inconscio preme verso il divenire della forma». L'immagine realizzata sembra corrispondere ad una parte di sé che nasce dall'interno, che non si sapeva se non oscuramente che c'era e che si impone profondamente, consentendo un processo di definizione dei propri stati emotivi profondi e disturbanti ed un processo di percezione di sé nuovo.

(4) C.G. Jung, «Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche» (1947/54), in *La dinamica dell'inconscio*, Opere, voi. Vili, Torino, Boringhieri, 1976, p. 221.

Ritornando all'immagine di questa paziente, possiamo sottolineare che la sabbia rappresenta l'interpretazione personale della propria situazione psichica conflittuale, che, attraverso la vita ed il lavoro analitico, si deve snodare fino a raggiungere i tesori nascosti, gli elementi da estrarre e da scoprire.

La rappresentazione costituisce una sintesi per immagini del proprio mondo interno, in quel particolare momento della vita, ma in essa naturalmente sono presenti elementi del passato ed anche del futuro. La rappresentazione non è infatti da considerarsi solo un residuo del passato, anche se ne contiene degli elementi, ma rivela il mito personale della paziente.

In altre parole costituisce la strutturazione interna che ha agito lungo tutta la sua storia, con un passato di anoressia, che ancora agisce nel presente.

La arcaicità e la preistoricità della scena, che ci rivela la lontananza dalla coscienza degli stati emotivi destrutturanti possono essere colti in alcuni elementi espressi nel quadro: quali ad esempio il tema della femminilità, della aggressività e della pietrificazione dei tesori «nascosti» secondo le intenzioni verbali della paziente, ma in realtà in parte ormai affioranti, attraverso «il fare della psiche». Nella rappresentazione di Paola è anche possibile cogliere elementi del futuro, contenuti che rivelano, come un'anticipazione, le possibilità evolutive e trasformative del conflitto.

Sembra essere presente nel giocatore una consapevolezza inconscia della propria conflittualità ed una progettualità, quasi un presagio del cambiamento e del proprio possibile sviluppo (5).

(5)/dem.pp. 177-251; «Considerazioni sulla psicologia del sogno» (1916/18), in *La dinamica dell'inconscio*, op. cit., pp. 253-300.

Quando le emozioni disturbanti ed i nuclei conflittuali, a contatto con la materia, prendono corpo e forma e diventano visibili, sembrano far emergere una prospettiva e una via da seguire.

Paola ha indicato con il gesto della mano e con le parole il percorso e la meta da raggiungere. Il cambiamento sembra awenire nel giocatore attraverso un'opera di approfondimento e di scavo: nel passaggio dall'insabbiare i propri tesori al coraggio di osservare cartiglio fossile», di lottare per il recupero della propria femminilità e di procedere verso la conquista del proprio corpo e del proprio spazio vitale. Mi sembra che Paola abbia precisato anche la sua meta:

la capacità di «osservare gli eventi ed il senso della vita», beneficiando dei doni non più nascosti della fecondità della terra e della femminilità, metaforicamente riconoscibili ed indicati nella sorgente d'acqua proveniente dalla conchiglia e nello spazio che si apre. Questa possibilità di trasformazione del nucleo conflittuale comporta per la paziente un innalzamento del livello di coscienza, che mi pare indicato dalla posizione elevata della sorgente e dell'animale preistorico. Il quadro diventa una sintesi nuova e non ripetitiva della

propria situazione psichica, che permane a lungo nel tempo e si radica in maniera incisiva all'interno del giocatore, ed anche nel terapeuta, che ne condivide l'esperienza. Già nel cogliere le diverse sfaccettature di questa sola rappresentazione, ed ancor più se si potesse seguire l'intero processo terapeutico, attraverso le immagini, diventerebbe chiaramente visibile quell'operare simbolico della psiche, che tende all'integrazione ed all'unità armonica tra coscienza ed inconscio.

Come sottolinea Paolo Aite (6): «La raggiunta visibilità immaginativa di un vissuto, indica una nuova possibilità operativa acquisita dall'individuo e quindi un progetto realizzato ed aperto ad un possibile ulteriore cambiamento. La configurazione dell'immagine in rappresentazione è l'espressione più adeguata e precisa di un nuovo rapporto di forze tra coscienza ed inconscio. Essa se mette in scena un vissuto, organizza anche l'esperienza stessa e la modifica».

Nella rappresentazione vengono espresse le parti violente, pericolose, disturbanti, ma anche le speranze costruttive, l'emergere di una forza propulsiva, quella della speranza di un cammino, che in termini junghiani chiamerei la forza del Sé.

(6) P. Aite, G. Gabriellini, «Contributo alla psicoterapia analitica degli stati psicotici», (conferenza tenuta in occasione del Convegno Italiano di Psichiatria del 1991, presso Salsomaggiore).

Campo dinamico interpersonale

Passarono nove mesi precisi, proprio il tempo naturale della gestazione, e la paziente riuscì a dirmi che «usare la sabbia era stato come aprire le porte del proprio corpo, come se mi si aprisse tutto. Mi ha spaventato. C'era una corporeità spaventosa come se si stesse lavorando la propria carne, il proprio corpo».

Essendosi attivato un contatto profondo con la «materia» corporea, la paziente aveva provato il bisogno di tacere e di accostarsi pian piano e con prudenza al mondo che aveva osato rappresentare.

Questi commenti sono stati taciuti per nove mesi durante i quali non riprese il lavoro con la sabbia, sentito troppo coinvolgente.

Attraverso l'operare della psiche e la collaborazione tra pensiero diretto e pensiero fantastico, Paola aveva potuto

superare le barriere presenti nella verbalizzazione e mettersi in contatto con temi già in parte divenuti accostabili attraverso il lavoro analitico precedente e con quei tesori ancora nascosti del proprio mondo interno. In generale il terapeuta nell'accostarsi alle immagini rappresentate nella sabbiera tiene conto in primo luogo dell'analisi strutturale della scena, legata alla sequenza temporale, all'utilizzazione ed alla disposizione nello spazio, alla scelta degli oggetti, al ritmo del lavoro del paziente. Questi elementi offrono una cornice sintattica dell'esperienza ludica, a cui ancorare le altre valenze psichiche: quali le percezioni, le associazioni, le emozioni, gli affetti ed in particolar modo le istanze transferali e controtransferali presenti nel campo ed agenti nel contesto di quella particolare seduta ed in quel momento specifico del processo terapeutico.

Proprio per queste considerazioni ho scelto una particolare lettura interpretativa del quadro della paziente, collegata alla dimensione corporea reale e simbolica attivata nel campo della sabbiera ed in quello della nostra relazione.

L'uso di questa metodica espressiva che comporta per il paziente l'esperienza della corporeità, della fisicità, della sensorialità, del movimento, a mio parere, richiede allo stesso modo la presenza corporea del terapeuta. Il gioco della sabbia diviene il corpo dell'ascolto analitico ed a mio parere attiva la capacità di ascolto, di partecipazione e di restituzione del terapeuta. In questa situazione ad esempio, mentre Paola strutturava la costa, percorrendo con le dita la sabbia bagnata, quasi carezzandola, mi sono identificata in quella sabbia accarezzata ed ho sentito nel mio corpo la sensazione fisica di calore che si percepisce al passaggio del liquido amniotico, che fuoriesce insieme al figlio, al momento del parto.

Naturalmente è molto significativo per il terapeuta quando entra in scena il proprio controtransfert corporeo. Si avvia la necessità di comprendere la comunicazione in atto e la trama della relazione. L'analista si deve interrogare su ciò che sta avvenendo, con una elaborazione silenziosa, senza spaventarsi, di-

fendersi o rifugiarsi in interpretazioni verbali, fino a divenire consapevole di come questa percezione «giochi» nel campo della relazione.

Mi chiesi infatti cosa stava nascendo in me terapeuta, cosa stava nascendo nella nostra relazione ed in primo luogo cosa stava nascendo in Paola.

Forse quella costa antica, costruita dalle sue mani con l'impasto della sabbia e dell'acqua, nato dall'incontro fertilizzante e creativo dell'acqua e della terra, rappresentava la nascita del suo corpo, una presa di contatto con il suo io corporeo.

Questa esperienza della paziente, che nel mio vissuto ho percepito come un parto, è certamente un atto creativo che, come disse nove mesi più tardi «sconquassa, apre le porte del proprio corpo», ma permette la nascita di qualcosa di nuovo e vitale, che rompe gli stereotipi precedenti.

Potremmo dire che io, facendomi sabbia, sono stata molto aperta e disponibile a concedere la mia presenza corporea, creativa come di una madre che partorisce ed insieme che la paziente ha richiesto questo tipo di presenza all'evento, alla nascita della terra-corpo, che costituisce il preludio alla scoperta di sé e del senso della vita.

Sappiamo quanto è difficile e faticoso per qualsiasi paziente con esperienza di patologia anoressica, prendere contatto con la propria corporeità e lavorare con la «propria carne».

Con il «mio» silenzio, pregno della percezione della nascita del corpo all'interno della nostra relazione, e con il «suo» silenzio prudente sulle profonde emozioni corporee che la spaventavano, abbiamo permesso che solo successivamente, al momento giusto per la paziente, potesse divenire parola da condividere con il terapeuta. Ho accolto e riconosciuto dentro di me il desiderio della paziente di prendere contatto con la propria corporeità. Sicuramente la mia esperienza corporea trasformata in immagini e parola silenziosa ha rappresentato una prima metabolizzazione dell'evento con una funzione anticipatrice e strutturante, anche se nessuna interpretazione del mio vissuto e della nostra relazione è stata allora esplicitata.

Il mio silenzio analitico e la mia partecipazione all'evento hanno permesso a questa nuova dimensione di crescere nel rispetto dei tempi fisiologici necessari, rappresentando per Paola la possibilità che il terapeuta potesse contenere il nuovo che irrompeva in lei: la nascita del contatto con il proprio corpo.

Nove mesi più tardi infatti la paziente ha potuto esprimere questo segreto «nascosto», non più travolgente, facendolo divenire parola condivisa col terapeuta.

Quando i contenuti possono essere rivelati all'altro, denotano un'assunzione responsabile interiore dell'esperienza e l'indicazione di un rapporto reale con il proprio corpo. Il contatto con la propria corporeità e l'evento della nascita comporta per Paola anche un'altra esperienza, sempre difficile, la separazione dalla madre, il muoversi nello spazio verso l'esistenza, l'autonomia e la propria individuazione.

Mi sembra che la pietra seminasosta nel centro del vassoio costituisca non solo l'ombelico del quadro, ma anche l'indicazione di un cordone ombelicale con il passato, con la propria storia, con la madre e con l'analista. Questo elemento centrale non era stato minimamente sottolineato dalla paziente nel suo commento verbale, quasi le fosse «scappato dalle mani», rilevando un tema non ancora accostabile.

Sogno della nascita e della relazione

Interessante sempre per cogliere il flusso e la corrispondenza dei vissuti non espressi né mediati dalle parole, tra i due partecipanti alla relazione analitica, è il sogno della paziente, la notte successiva.

In genere quando «scatta» un sogno, collegato alle immagini attivate nel contatto con la materia, significa che si è toccato e si è messo in moto un nucleo profondo, problematico, ma strutturante dell'individuo. Dalle parole di Paola: «mi trovavo dentro una piccola scatola di legno chiaro, non molto spesso. Dovevo esercitarmi per girare ed arrivare alla luce. Era presente il maestro di nuoto, una persona giovane, scherzosa, verso cui provo una simpatia ricambiata, che

nel sogno come nella realtà, mi insegna come devo muovermi.

Ho iniziato a fare questo esercizio e mi rendevo conto delle difficoltà, che incontravo.

Era infatti un'esperienza forte, provavo una sensazione di isolamento e di sentirmi chiusa dentro uno spazio limitato. Il maestro di nuoto mi indicava che bisognava essere seguita da uno psicoanalista per completare l'esercizio della scatola ed uscire fuori nello spazio». Nella seduta collegammo questa posizione a quella fetale e Paola esclamò subito dopo «ora mi viene in mente, era come un esercitarsi per reggere la gravità. C'era un timore di non potercela fare da sola, quando finirò qui l'analisi con lei».

Era la prima volta che la paziente faceva in prima persona riferimento al tema della conclusione dell'analisi. La «gestazione» presente nel sogno indicava non solo il bisogno del contenitore uterino, sabbioso ed analitico, ma anche la necessità di esercitarsi per nascere ed andare nello spazio, reggendo il peso del corpo, alla presenza di un maestro di «attività corporea», un Animus scherzoso e facilitante, con il sostegno psichico dell'analista. Mi sembra che il sogno metta in evidenza alla paziente l'importanza del suo impegno attivo e consapevole, come aveva sperimentato lavorando attivamente a contatto con la materia.

Il sogno notturno, che ripropone il tema della nascita da me sperimentata durante la seduta, mi definì e confermò l'ipotesi interpretativa della lettura del quadro come nascita del corpo, da integrare nello spazio dell'io e quindi della coscienza di sé.

Nel sogno della paziente c'è da notare un passaggio molto importante. Dalla utilizzazione di elementi naturali, come sabbia e pioggia, e di oggetti quali conchiglie ed animali preistorici, lontani nel tempo e quindi lontani dalla coscienza, si passa alla personificazione, che ci mostra la metabolizzazione dei contenuti emersi attraverso il lavoro con la sabbia: la nascita della terra, la nascita del corpo ed ora la nascita di Paola. Il sogno ci accosta ad uno dei temi di fondo presenti nel quadro, quello originario, primario della propria nascita e

del riconoscimento della propria storia e l'indicazione delle problematiche da affrontare: come l'incontro con il maschile e la separazione dall'analista.

L'esperienza del gioco della sabbia, che ha provocato l'apertura delle porte del proprio corpo, ha facilitato per Paola fin dalla seduta successiva, attraverso il contenuto del sogno ed altri eventi significativi della realtà, la possibilità di comunicare tematiche mai espresse in precedenza, legate al tema della sessualità ed a quello della nostra relazione.

La nascita del corpo comporta l'impossibilità di negare la propria sessualità e la necessità di confrontarsi con il rifiuto e la paura di affrontare la propria maturazione sessuale e relazionale, fino ad allora in Paola quasi bloccate totalmente.

Rispetto alla definizione della nostra relazione, la mia comprensione è stata arricchita dalla connessione del livello transferale e controtransferale con quello onirico e quello offerto dall'immagine del gioco della sabbia.

Si è manifestato con evidenza nel campo della nostra relazione il tema della vicinanza e della separazione tra me e la paziente, costituendo l'inizio di un tempo nuovo dell'analisi, verbalizzato e definito da una meta: la conclusione del lavoro analitico.

Mi sembra che una caratteristica dell'uso del gioco della sabbia sia quello di far sperimentare attivamente sia al paziente che al terapeuta uno spazio intermedio, di condivisione ed insieme di distinzione, tangibilmente visibile e vivibile, attraverso il campo dinamico della sabbiera, che diviene uno spazio aperto alla relazione tra due esseri distinti, che condividono una parte del cammino della vita.

Elogio della concretezza: una possibile metafora del vedere analitico

Lidia Tarantini, Roma

«...la materia è l'inconscio della forma... solo una materia può sostenere il peso delle impressioni e dei sentimenti muti. Essa è un "bene" sentimentale...»

G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*

Quando, nella stanza analitica, si entra in contatto con il Gioco della Sabbia, si entra in un mondo di oggetti concreti. Oggetto-sabbia, oggetto-sabbiera, oggetti di tutti i tipi nello scaffale. Da questa immersione nel mondo concreto delle cose scaturisce una esperienza psichica particolare, che ha appunto nel rapporto con la concretezza il suo punto nodale.

L'opacità dell'oggetto dato, nella sua totale esposizione alla vista ed al tatto, è come se attivasse un bisogno opposto di sottrarlo a questa «cosità triste» attribuendogli un senso ed una espressività simbolica. Dal visibile a quell'invisibile che il gesto stesso di scegliere e di porre l'oggetto nella sabbiera cerca di decifrare e di portare alla comprensibilità. Mondo percettivo amorfo, si potrebbe chiamare il mondo degli oggetti esposti nello scaffale che, nel momento in cui incontra uno sguardo e una mano che lo tocca, mette in moto uno speculare movimento percettivo in chi agisce tale processo.

L'inerire del corpo sensiente all'essere sensibile grezzo, infatti, così come la possibile incorporazione del vedente al visibile, configura la forma della loro relazione in una

sorta di nastro di Moebius in cui vedente e visibile, percipiente e percepito, toccante e toccato, rappresentano il diritto e il rovescio di quel fenomeno che chiamiamo consapevolezza. Un polo di questo fenomeno si configura come attivo auto-riflessivo, mentre l'oggetto, che potremmo chiamare passivo, si lascia cogliere sempre solo conservando uno scarto, un ancora-da-vedere, in cui consiste appunto quell'invisibile di cui dicevo prima e che ne rappresenta lo spessore.

Il mediatore di questa relazione attivo-passiva non può essere rappresentato che dal corpo proprio, in quanto partecipa di entrambe le modalità, trattandosi, nello stesso tempo, di un percipiente e di un percepito, contenente cioè in sé il suo contrario, l'altro da sé; proprio il fatto che il corpo è anche, ma non solo, oggetto tra gli oggetti, fornisce ad esso questa facoltà conoscitiva.

L'attribuzione di senso e la possibilità che una esperienza tattile e visiva possa divenire una esperienza trasformativa e non ripetitivo-adesiva, si radicano nella non coincidenza tra quelli che chiamavo polo attivo e polo passivo, ma, d'altro canto, utilizzano la loro relativa sovrapponibilità, come quell'elemento che lascia emergere lo scarto del-l'ancora-da-vedere necessario per la comprensione e l'in-terpretazione del fenomeno: interpretare, infatti, è sempre un relativo de-collare da una posizione di in-collante identità.

Cogliere un oggetto nella sua concretezza significa permettere che esso si dia a noi in quella dimensione di distanza, di incompletezza e relativa invisibilità in cui consiste peraltro la sua prossimità alla nostra capacità percipiente; prossimità, appunto, e non identità, che renderebbe impossibile la conoscenza. In *Le visible et l'invisible* Merleau-Ponty sintetizza questo rapporto tra cosila del mondo e coscienza percipiente in modo mirabile. Egli parla di una «cecità della coscienza» o meglio di un suo «punctum caecum» che è quello che permette la visione e la comprensione del mondo: «Ciò che essa (la coscienza) non vede, è per delle ragioni di principio che essa non lo vede, è perché è coscienza, che non lo vede. Ciò che essa non vede, è ciò che in essa permette la visione del resto. Come la retina è cieca nel punto in cui

(1) M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 301.

si irradiano le fibre che permettono la visibilità. Ciò che la coscienza non vede, è ciò che permette che essa veda:

«è la sua corporeità, è la carne dove nasce l'oggetto» (1). È proprio grazie a questa cecità della coscienza che l'oggetto concreto sfugge sempre alla possibilità di una definizione esaustiva da parte del pensiero razionale, perché ogni possibile definizione, visione, percezione della cosa conterrà sempre inesauribilmente un ancora da dirsi, da vedere, da percepire. Lo scoprire, di volta in volta, aspetti di questo invisibile-inesauribile, si trasforma per la coscienza in un sentimento di stupore e trasalimento, che credo appartenga ad ogni autentico atto conoscitivo-creativo.

In questo gesto mentale dello stupore Plafone riconosceva una delle caratteristiche distintive del pensiero filosofico. Nel *Teeteto*, Socrate dice al suo allievo: «Davvero, caro, non mi sembra che Teodoro giudichi male della tua natura! Che è appunto proprio del filosofo questo che tu senti, cioè provar meraviglia. La filosofia non ha altro principio che questo. Sicché mi sembra non dia una cattiva genealogia chi disse Iride (simbolo della filosofia) figlia di Taumante (da taumazein, meravigliare)».

E ancora Aristotele nella *Metafisica* è dello stesso parere: «... Infatti gli uomini hanno cominciato a filosofare a causa della meraviglia. Chi prova un senso di dubbio e di meraviglia, riconosce di non sapere, ed è per questo che anche colui che ama il mito è in certo modo filosofo; il mito, infatti, è costituito da un insieme di cose che destano meraviglia».

Ma ancora più suggestiva è l'etimologia della parola greca taumazein proposita da E. Grassi nel suo libro *Potenza dell'immagine*. «La relazione etimologica stabilita nell'antichità, come nell'epoca moderna, tra taumazein e teastai, indica l'ambito in cui deve essere impostata l'interpretazione del termine taumazein: da un lato nel vedere, dall'altro nell'ambito dell'immediatezza. In questo si ottiene la relazione tra meraviglia e teoria come *visione dell'originario*. Questo legame tra meravigliarsi e guardare è già rilevabile nell'uso pre-filosofico del termine taumazein» (2).

La meraviglia nasce, quindi, allorché nel quotidiano e nel

2) E. Grassi, *Potenza dell'immagine*, Milano, Guerini Editore, 1989, pp. 140 e seg.

già conosciuto irrompe qualcosa, come una presenza misteriosa, da cui scaturisce una domanda. Dalla tensione del non conosciuto, scaturisce la spinta alla conoscenza. La meraviglia ad essa connessa esige che si trovi una risposta, ma non una risposta esplicativa che, sciogliendo lo stupore in certezza, annullerebbe tutto il processo.

Se è vero che la riflessione filosofica dell'ultimo cinquantennio ha, con sempre maggiore chiarezza, evidenziato l'inconsistenza della pretesa del pensiero razionale di cogliere la realtà che ci circonda nella sua pienezza e in modo esaustivo, credo che il rapporto con la «cosità» opaca dell'oggetto renda palese e direi tangibile tale impossibilità. Un medesimo oggetto, ad esempio, posto nella sabbiera a distanza di tempo assume significati ed esprime posizioni psichiche, per chi lo sceglie, a volte totalmente diverse, ma in qualche modo sempre inerenti alla sua cosità, la qual cosa permette adesso, grazie appunto alla sua «sporgenza» rispetto al già conosciuto, di farsi protagonista di percorsi conoscitivi nuovi che sorprendono e spiazzano l'aspettativa cosciente.

Sorge a questo punto la domanda se la parola, mediatore di elezione della psicoanalisi classica tra conscio ed inconscio, potrebbe prestarsi ad un uso altrettanto creativo ed innovativo. A me sembra che ciò avvenga a livello di linguaggio ogni volta che usiamo una parola o un concetto come se fosse una cosa, nella concretezza percettiva *dell'immagine* che la parola è in grado di evocare. La polisemia e la metaforicità del linguaggio, da cui scaturisce l'immagine, sono quegli aspetti che più lo avvicinano all'infinita apertura espressiva che l'oggetto amorfo ed opaco possiede nella sua nuda «cosità». Ci sono, credo, parole bi-dimensionali che si incollano al concetto che vogliono esprimere in modo piatto e ripetitivo, e ci sono parole tri-dimensionali, simili ad oggetti, che lasciano aperto uno spazio, creano una distanza, un vuoto che permette l'infinito articolarsi della fantasia e della creatività. La nozione junghiana di archetipo potrebbe anche essere rivisitata ed utilizzata per esprimere la inesauribile ed invisibile riserva di sensi possibili e mai totalmente esplicitati che l'oggetto grezzo e talvolta la parola possiede-

dono, quale ricchezza originaria antecedente ad ogni atto definitorio e ad ogni concetto codificato nel registro della «langue». Direi che questa vocazione archetipica inerisca più naturalmente all'oggetto, proprio in quanto siamo molto meno abituati a considerarlo portatore di significati meta-forico-simbolici, perlomeno da quando siamo usciti dall'infanzia. Questo modo dimenticato, e quindi divenuto inconsueto, di considerare gli oggetti, nel momento in cui si attiva a contatto con la sabbiera, sconcerta la razionalità adulta, cosa che rende possibile un uso poco codificato ed il più possibile aperto ed innovativo. Negli oggetti-archetipi è sedimentata anche una temporalità che non coincide con il tempo reale della loro utilizzazione, ma che è legata alla possibilità che l'oggetto possiede di accogliere memorie emotive e sensazioni lontane, a volte mai divenute coscienti. Come in modo chiarissimo ci ha mostrato Proust, ogni oggetto può divenire un luogo della memoria privilegiato, luogo mitico di incontro e di scoperta di sé. Oggetti-affetti, dunque, oggetti-sensazioni, oggetti-ricordi, quelli che compaiono nella sabbiera, oggetti grazie ai quali il momento presente, in cui si attua la scelta, e il passato, in cui tale scelta si radica, si toccano e permettono che quell'oggetto concreto assuma un significato assolutamente unico per quella persona. Si potrebbe dire che ciò che gli dà spessore e tridimensionalità psichica è proprio la sua latenza inesauribile di sensi legati ad un «altrove» che sorprende la coscienza e che l'oggetto concreto è particolarmente in grado di accogliere. Siamo infatti sicuramente più abituati a pensare che di una situazione, anche emotiva, dobbiamo cercare le parole per dirla, piuttosto che gli oggetti. Sicuramente la sintassi costruttiva e la loro grammatica sono meno note alla coscienza, meno codificata e perciò stesso più naturalmente aperte e problematiche. Dire una emozione con degli oggetti concreti è un percorso sicuramente più complesso e difficile, meno usuale, ma sicuramente più ricco di sorprese.

Io credo che nella sabbiera, attraverso l'esperienza vissuta della corporeità tattile e visiva, ci si possa accostare agli oggetti nel mistero della loro materialità, solidità, durezza, per riprodurre, grazie a questa concretezza, non

il reale, ma la sua forma, il suo essere! per noi in quel momento. Momento particolare in cui anche la memoria passa attraverso il corpo grazie all'attivarsi di sensazioni tattili, visive, olfattive, cinestetiche. Di qui lo stupore e l'inquietante estraneità degli oggetti concreti, significanti personificati che in quel momento trovano una significatività nuova e quasi aurorale, pur restando assolutamente se stessi e assolutamente familiari. Ciò che con gli oggetti viene detto nel contesto di una raffigurazione con la sabbia non appartiene all'ambito delle verità scientifiche, ma a quello delle certezze, perché il significato che si dà a vedere non pre-esiste né all'oggetto né a chi lo ha scelto, ma è venuto ad essere grazie a quel gesto corporeo, costruttivo ed espressivo allo stesso tempo.

Il campo di presenza che la sabbiera rappresenta è perciò tutto giocato su una compresenza di visibile-invisibile, interno-esterno, presenza-assenza, binomi in cui ogni termine rinvia all'altro non come suo contrario, ma come ad una sua possibilità di spessore. Quello che viene utilizzato, attraverso le immagini concrete, è un pensiero senza concetti, più attento alla struttura compositiva, al «come» piuttosto che al «che», e la traducibilità in linguaggio condiviso diventa possibile se concepiamo anche quest'ultimo come un gesto concreto. La co-appartenenza sia del gesto verbale che del gesto corporeo al regno dell'invisibile, del semantico, e non solo del semiotico, permette una reciprocità ed una parziale reversibilità: ciò che il gesto corporeo crea, rendendolo visibile, non è solo quell'immagine che appare alla vista, ma anche un invisibile cui fa cenno. La parola può allora, a sua volta, cercare quel gesto verbale che tenti di esprimere e rendere cosciente quell'invisibile, quel suo rovescio, quel suo spessore. Parola insatura che rimanda sempre a qualcosa ancora da dirsi ma che, in questo movimento aporematico, segna ed apre un nuovo cammino per il pensiero. È attraverso il sensibile e il corpo che lo psichico si mostra nell'immagine che appare concretamente nella sabbiera, è attraverso il sensibile (il suono della voce) che restituiamo al paziente ciò che percepiamo attraverso quell'immagine, cercandone una sua possibile re-in-scrittura carnale, con una parola che sia anche patema

e non solo pensiero. Potremmo dire con Jung che l'archetipo ci parla, o meglio si parla, attraverso e con il corpo, attraverso e con gli oggetti, voci sensibili di ognuno di noi, di tutti e di nessuno nello stesso tempo. Forse è la metafora quella modalità che più di ogni altra forma espressiva è in grado di cogliere quella trama di fili sottili che collegano la concretezza con il pensiero ed è in grado di esprimere la loro affinità carnale in un movimento che consiste sia nel rendere visibile l'idea, sia nel mettere in scacco l'onnipotenza della ragione.

Interpretazione condivisa di immagine e parola nel «gioco della sabbia»

Cecilia Codignola, Roma

(1) La personalità di Bibi sarebbe classificata all'interno delle categorie strutturali nevrotiche. Cfr. J. Bergere!, *La personalità normale e patologica*, Milano, Cortina, 1983.

Bibi professionista affermata, nevrotica (1), tutta pensiero e dovere, venne in analisi, nell'inverno di qualche anno fa, in seguito ad una crisi depressiva: insoddisfatta del suo rapporto coniugale, incapace di progredire nel lavoro, si sentiva fredda nella sessualità e negli affetti. Triste e vecchia si chiedeva perché vivere. Bibi affrontò la sua prima sabbia disegnando un albero di Natale sulla sabbiera e commentando la sua mancanza di creatività e originalità.

Quella immagine dove Bibi non utilizzò gli oggetti ne manipolò la sabbia segnalò quindi anche a me una inibizione, un atteggiamento di difesa da contenuti interni dirompenti, una stereotipata immagine di sé. Alla fine del primo anno di analisi si separò da un marito con cui condivideva ormai la professione più che il talamo; dopo la separazione prese slancio una relazione che durava già da tempo con un giovane apprendista.

Nel secondo anno del nostro lavoro Bibi, di ritorno da una vacanza in Africa, affrontò la sabbia per la seconda volta, riproducendo la savana. La sabbia fu l'occasione per parlare della sua voglia di fuga, della ricerca del paradiso perduto, di una ricerca di dimensioni più vicine alla natura, alla vita.

A me la seconda sabbia non disse granché, proprio come la prima. Se prevalse in me un sentimento fu sicuramente di frustrazione, di rabbia per la mancanza di creatività

di quei quadri, così discordanti dall'immagine che avevo di Bibi e dal calore affettivo della nostra relazione.

Notai diligentemente la congruità delle scelte nel suo quadro, la riproduzione fedele di un ricordo: ma mi apparve come una cartolina più che una immagine metaforica, una elaborazione di contenuti fantastici. Notai il fiume, insidioso e pieno di coccodrilli che si biforca senza scoprire il fondo, l'altura dei leoni sonnolenti che mi confermavano un contenuto di aggressività controllata a fatica e negata in parte. Tutto ciò rimase nella mia mente o meglio nel mio quaderno di appunti. Interpretai invece la sabbia nel suo significato transferale come una cartolina appunto, un tentativo riparatore dei sentimenti di colpa relativi alla vacanza: interpretazione corretta che nasceva da un sentimento crescente nel campo relazionale ma che rimaneva alla superficie e io stessa percepivo come fredda, inadeguata e insoddisfacente.

Dopo cinque mesi dalla seconda sabbia, Bibi entrando in seduta si domandò il perché di tutti quegli oggetti, chiedendosi chi mai li potesse usare, sentendoli come estranei a sé, troppo regressivi.

Quel suo domandarsi, dopo tanti mesi dal loro uso, se quegli oggetti erano lì per lei, mi sorprese costringendomi ad un ripensamento: lo scarto tra la mia immagine e le sue parole si manifestò grazie a quel senso di sorpresa che aveva invaso il campo. Mentre ascoltavo queste domande cercando di capire il senso profondo della provocazione che coglievo nella sua comunicazione, mi vennero in mente le sue sabbie e d'improvviso mi sembrò di capire qualcosa di diverso sulle modalità di relazione in atto tra noi.

Con quelle parole Bibi mi stava chiedendo che cosa ne avessi fatto io delle sue sabbie, dove erano finiti quegli oggetti e quelle immagini, chi ne aveva fatto uso, se tra di noi non sembravano essere presenti.

L'accento alla propria stereotipia che Bibi aveva fatto dopo l'esecuzione della prima sabbia era entrato in me, l'avevo accettata, data per scontata, avevo colluso con la sua interpretazione e ad essa avevo risposto con una interpretazione altrettanto stereotipata (cartolina).

Avevo «dimenticato» che le immagini sulla sabbia e l'uso stesso della sabbiera nascono e al contempo danno

vita ad una fantasia inconscia che, per il fatto di nascere nel rapporto transferale, era percepita e condivisa anche da me.

L'intensità emotiva delle richieste di Bibi mi rimetteva in gioco, riattivando quell'esperienza che nella collusione con la paziente, avevo giudicato superficiale a cui avevo risposto in modo superficiale.

Le sue sabbie in cui avevo colto soprattutto l'inibizione, che avevo letto come sabbie difensive, si rivitalizzarono in seguito all'irrompere di questa dinamica transferale permettendomi una interpretazione nuova che diventò una immagine condivisa tra terapeuta e paziente dando nuovo senso alla nostra relazione.

Si era affacciata inoltre, con quelle domande inattese, quasi senza senso, una curiosità che sottendeva una fantasia ambivalente che invitava non solo Bibi a giocare, a trasgredire: a riconoscere una comune inibizione al pensiero creativo, una comune difficoltà di trasgressione.

Le immagini sulla sabbiera, in particolare la modalità di approccio allo strumento, mi apparvero ora, improvvisamente come le forme in cui si manifestava il suo rapporto con l'oggetto e in particolare quello con i suoi due uomini:

l'albero di Natale in cui la sabbia era stata appena toccata, sfiorata, sembrava il marito-padre che non è mai entrato in relazione profonda con lei, se non come un matrimonio status-symbol, un rapporto ad una dimensione, come il disegno sulla sabbia. La savana, invece, mi raccontava dell'amante-figlio, di quell'amore trasgressivo ma solo in apparenza, perché vissuto e voluto come un rapporto che doveva rimanere clandestino, ignorato dal mondo, ai margini della civiltà: pura instintualità, pura fantasia, senza sviluppo della consapevolezza, senza limiti, senza storia.

Questa interpretazione data a distanza dall'esecuzione delle sabbie ma sollecitata da quell'intervento a prima vista così incomprensibile («ma a che servono questi oggetti») era lievitata in me mentre tentavo di capire le parole di Bibi e, come una nuova metafora, animò quei contenuti aprendo la strada ad una successiva elaborazione del rapporto oggettuale e quindi del rapporto transferale dandomi, infine, la possibilità di riflettere ulte-

riormente sul nostro rapporto troppo facile, troppo bello, troppo affettuoso, troppo ideale.

Non è questa la sede per entrare nel merito della risposta, dei derivati, né dell'ulteriore storia di Bibi e di verifi-carne, quindi, la fondatezza dell'interpretazione quanto, piuttosto, di coglierla nel suo farsi: nata in quello scarto, in quel senso di fastidio che ha rotto una collusione, ha superato quindi le difese inconsce del terapeuta ed ha funzionato da insight. Qualcosa che prende vita, come dice Baranger, dall'integrazione di fantasie transferali e controtransferali che il terapeuta riesce ad elaborare (2).

L'interpretazione dell'immagine prodotta nella sabbia non ha valore di spiegazione, ma di parola-immagine condivisa che nasce e acquista senso in quella relazione, fornendo al paziente e all'analista una ulteriore raffigurazione, un altro significato al sentimento, alla sensazione, all'affetto provato.

L'interpretazione sta all'analista come l'immagine sulla sabbia sta al paziente: entrambe nascono e sviluppano la relazione, da essa traggono origine ma, esprimendosi, la formano e la trasformano: non appartengono né solo all'uno né solo all'altro ma interamente alla coppia e a quella relazione in quel momento. Il GdS (gioco della sabbia) offre così un canale in più per la lettura, per la comprensione, per l'interpretazione di ciò che avviene nella relazione analitica e nella messa in gioco delle dinamiche profonde che costellano il campo in quel momento.

Come un sogno raccontato è una immagine condivisa che nasce nella relazione e parla della/alla relazione. L'analisi del GdS può quindi funzionare a più livelli, come interpretazione delle dinamiche profonde che trovano immagini nella storia del paziente, come interpretazione delle dinamiche transferali in atto in quella relazione, come sorta di autosupervisione per l'analista che può provare a cogliere in quell'immagine i sentimenti relativi al suo controtransfert.

Del gesto interpretativo vorrei qui considerare solo alcuni elementi:

- l'essere legame, fantasia condivisa,

(2) W. Baranger, *La situazione psicoanalitica come campo bipersonale*, Milano, Cortina, 1990.

- lo svilupparsi in un ambiente di silenzioso accoglimento,
- il nascere all'interno di una relazione collusiva come rottura della stessa.

Alte così sintetizza: «L'atto interpretativo come evento psichico corrisponde ad un gesto che indica, fa vedere. Esso porta un vissuto fino ad allora irrepresentabile alla sua possibilità di raffigurazione in un certo contesto, in una certa relazione analista-paziente e rende così pensabile, trattabile ciò che non lo era. È un far vedere che permette di concepire, di dire in modo nuovo».

«Nella parola che interpreta - continua Aite - si possono descrivere due movimenti: il primo sembra aprire il campo, togliere ciò che chiude nella ripetizione e cogliere le somiglianze e i contrasti prima non notati, per far vedere; il secondo compone, porta nella relazione delle nuove somiglianze, delle somiglianze impossibili [...] che rompono i confini logici prima stabiliti e aprono la domanda. Il primo gesto è continuo, costruttivo, offre coerenza, sceglie man mano i tasselli di una esperienza che si fa formando; il secondo è discontinuo, rapido e corrisponde al momento in cui, all'improvviso si distingue una forma completa dallo sfondo» (3).

(3) P. Aite, «Una prospettiva sull'atto interpretativo in analisi», in *Rivista di Psicologia Analitica*, 38, 1988.

L'analisi è una relazione tra due persone che si fonda sul tentativo di analisi delle dinamiche sottostanti la relazione stessa: *interpretare* rimanda etimologicamente alla voce latina *interprete* («mediatore, sensale», colui che sta nel mezzo) che a sua volta è spiegata dalla composizione con *inter* «fra, tra» e un derivato di *pretium* «prezzo» (4).

(4) V. Bonaminio, «Del non interpretare», in *Rivista di Psicanalisi*, 3, 1993.

La parola interpretante sta nel mezzo, ha lo statuto di una metafora. Integra nella relazione parti scisse di una immagine condivisa; si differenzia così dal non *è nient'altro che*, semplice sostituzione di un simbolo ad un altro, che si configura invece come una interpretazione riduttiva, una metafora che muore, chiusa in un solo significato. La metafora viva, strumentale, l'interpretazione appare un ponte verso un altro significato, rimanda ad altro, è qualcosa che lega il processo associativo del paziente e dell'analista, che si produce quando tra il paziente e l'analista si stabilisce una dimensione empatica profonda. Il GdS, poiché da un'altra immagine al sentimento del legame transferale, offre all'emozione un ulteriore conte-

nitore dove svolgersi, un ulteriore modo di prendere forma, di mostrarsi.

«Quell'apparire - osserva ancora Aite - non nasconde qualcosa, come non lo dice integralmente, ma è l'atto del costituirsi del possibile senso, davanti ad un vissuto non ancora pensabile che cerchiamo di esprimere [...] Una determinata immagine, analogamente alla parola, porta il doppio senso della relazione fra soggetto e l'altro da sé. In questo gioco espressivo a seconda dei momenti prevale un segno sull'altro; il bisogno di ritrovarsi, di identificarsi con, di difendersi ma anche di affermarsi o di dare forma a ciò che sfugge, di esprimerlo» (5).

È esperienza comune tra i terapeuti che usano il GdS come l'immagine sulla sabbia provochi emozioni profonde, sia nel paziente che nel terapeuta, anticipando contenuti e conflitti che la parola riuscirà ad esprimere solo successivamente.

L'immagine sulla sabbia parla al paziente e all'analista di una loro metafora, dove l'affetto vissuto provato in quella situazione prende forma, appare e rimanda ad un senso che include le immagini personali di ciascuno e quelle condivise nel transfert.

In questo modo l'interpretazione non corrisponde alle sole parole dell'analista pur nascendo nel transfert, così come il processo di individuazione non si compie obiettivamente oltre la relazione: condivido invece il pensiero di Aite per cui piuttosto tutto ciò che avviene nella stanza di analisi, ogni movimento di analista e paziente, è la sintesi prodotta dalla fantasia inconscia che si esprime in quel momento (6).

Non concordo completamente quindi con l'idea che l'interpretazione sia solo il prodotto di un tentativo dell'analista, sollecitato dalle comunicazioni in codice del paziente, con il quale si identifica empaticamente, di esprimere in parole chiare problematiche di cui fino allora non v'era consapevolezza (7).

Ne riesco a fare pienamente mie le parole di Jung quando afferma che la terapia è un processo vitale, e che il processo di individuazione si attua *obiettivamente*, essendo questa esperienza ciò che aiuta il paziente e non la più o meno competente o sciocca interpretazione del-

(5) P. Aite, «Una prospettiva sull'atto interpretativo in analisi», *op. cit.*

(6) Cfr. P. Aite, L. Crozzoli, «Il gioco della sabbia», in *Trattato di psicologia analitica*, voi. II, Torino, UTET, 1992.

(7) Cfr. G. Nagliero, «Il gioco della sabbia e l'interpretazione verbale», in *Rivista di Psicologia Analitica*, 39, 1989.

(8) Cfr. C.G. Jung, *Letters*, voi. 2, London, Routledge and Kegan, citato da G. Naggliero, «Il gioco della sabbia e l'interpretazione verbale»,

l'analista. Conseguentemente, non credo che il meglio che l'analista possa fare sia non disturbare la naturale evoluzione di questo processo, che consiste nel diventare intero o integrato, e ciò non è mai prodotto dalle parole o dalle interpretazioni ma interamente dalla natura della psiche stessa (8).

Ma sono parole di cui troviamo il senso più vero se del lavoro analitico cogliamo la sua essenza, ovvero quel percorso inferiore e profondo tra le pieghe delle emozioni nostre e del paziente, per cui sempre di più siamo interessati alle metafore che rimandano al senso.

Immaginiamo così le regole che ci diamo, il setting che costruiamo, l'immaginazione attiva e il gioco della sabbia, l'interpretazione come strumenti che permettono al paziente un luogo e una modalità di contatto intimo e profondo con se stesso e danno a noi la facoltà di ascoltare il paziente in quello che si configura come profondo silenzio partecipe.

Le nostre regole sono dimensioni fondanti ed essenziali perché sono la cornice senza la quale questo rapporto non si può analizzare. Si evidenziano, appunto, come strutture: contenitori che se usati male, traboccano o al contrario arrestano, impediscono il fluire, lo scorrere dell'energia, pur non racchiudendone tutto il senso. Nel corso dell'analisi si affermeranno poi strumenti e stili comunicativi, qualità e modalità relazionali proprie di quel rapporto e non solo di quell'analista, che avranno una storia raccontabile e riconoscibile perché parte integrante di essa.

Si alternano e differenziano fasi di analisi da fasi di sostegno psicoterapeutico dove il dolore lacerante, l'agito improvviso, il pianto angoscioso, l'ansia fobica, il ripetersi ossessivo del pensiero impediscono al paziente di contattare la propria profonda e trasformante depressione e travolgono le nostre emozioni togliendoci lo spazio mentale per accogliere, per compatire senza agire. Perché il dolore separa, allontana, nega, e spesso noi sentiamo di fronte a tanta angoscia l'impellenza di interpretare, di confrontare per sentirci vicini, utili, uniti.

Ma, come diceva Balint, ogni intrusione attraverso interpretazioni che tendono a polarizzare l'attenzione distrug-

gè inevitabilmente per il paziente la possibilità di creare qualcosa fuori di sé (9); o anche, come affermava Winnicott, che l'analista è importante per il suo silenzio, per la sua capacità di ritirarsi sullo sfondo, di porsi al servizio di un processo (10).

L'interpretazione partecipante, infatti, si fa strada non solo in un silenzio di parole, una mancanza di parole che pure ne è una logica conseguenza, ma in un atteggiamento di silenziosa compartecipazione che, soprattutto, non tende a sedurre, imporre, modificare, affermare o negare. Il senso più vero dell'analisi è il contatto profondo con le proprie emozioni e con le emozioni che nascono nella relazione, unica esperienza davvero trasformativa. Se analisi è per l'analista soprattutto una qualità di ascolto, oltre che una modalità di ascolto e di interazione, credo che il gioco della sabbia trovi, proprio in questo contesto, uno spazio.

GdS come strumento diagnostico per chiarire al terapeuta le dinamiche interne che prendono forma nella sabbiera;

GdS come strumento per contattare immagini che appaiono al paziente e al terapeuta e nell'atto di apparire parlano; GdS come uno strumento per arrivare a contattare sensazioni, emozioni, percezioni profonde, vive ed attive in quella relazione, in quel momento; GdS come una sorta di terzo nella relazione, un occhio in più a disposizione di analista e paziente per guardare la loro relazione, un altro punto di vista capace di aiutare a rompere i veli della collusione e delle difese inconsce che si annidano nella relazione.

Così il quel luogo, in quella sabbiera, appaiono immagini, avvengono cambiamenti, mutano punti di vista, si svelano sensazioni, si trasformano vissuti, compaiono percezioni, si intuiscono conoscenze e tutto questo acquista senso perché diventa non tanto immagine interpretata, che si rivela e appartiene comunque alla mente dell'analista, ma immagine condivisa nel suo prendere forma, parola condivisa che svela qualcosa sul paziente, sull'analista e sulla relazione che fino ad allora era sconosciuto, oscuro, era rimasto nell'ombra.

(9) Cfr. M. Balint, «Il difetto fondamentale», in *La regressione*, Milano, Cortina, 1983.

(10) Cfr. D.W. Winnicott, «La capacità di essere solo», in *Sviluppo affettivo e ambiente*, Roma, Armando, 1979.

Gioco della sabbia e setting analitico. Alcune riflessioni

Franco Castellana, Roma

Il gioco della sabbia ha trovato sempre maggiore interesse tra gli analisti junghiani. Inizialmente applicata principalmente nella terapia dei bambini e degli adolescenti, sta attualmente diffondendosi anche nel lavoro con gli adulti, dove viene per lo più affiancata al setting classico usato dall'analista, secondo una modalità introdotta e più volte descritta da P. Aite (1).

(1)P. Aite (1970): «Il gioco della sabbia nella psicologia di C.G. Jung», in *Rivista di Psicologia Analitica*, 2, p. 273; (1976) «Immaginazione e comunicazione», in *Rivista di Psicologia Analitica*, 7/1, p. 102; (1978) «Attività dell'io e immagine», in *Rivista di Psicologia Analitica*, 17, p. 104; (1979) «Immagini e parole di un'esperienza: un confronto», in *Rivista di Psicologia Analitica*, 20, p. 163; (1983) «Al di là della parola», in *Rivista di Psicologia Analitica*, 28, p. 40; P. Aite e L. Crozzoli, «Il gioco della sabbia», in *Trattato di Psicologia Analitica*, voi. II, pp. 609-640, Torino, UTET, 1992. (2)D. Kalf, *Il gioco della sabbia* (1966), Firenze, O.S., 1974.

Nonostante cominci ad essere disponibile una discreta letteratura in merito, il gioco della sabbia continua ad essere una metodica di lavoro relativamente poco conosciuta.

Va sottolineato come, al momento attuale, coesista una diversità di stili in chi opera con il gioco della sabbia. Tali diversità vanno individuate fondamentalmente in chi preferisce seguire la strada inaugurata da Dora Kalff (2), ed affidarsi così al potere risanatore della psiche attivato di per sé dal gioco della sabbia e in chi ha *affiancato* il gioco della sabbia all'usuale setting adottato e soprattutto non rinunciando a mantenere un atteggiamento analitico. Per di più, come accennavo poco sopra, va estendendosi l'uso del gioco della sabbia anche nell'analisi di pazienti adulti.

Relativamente a queste due ultime modalità di lavoro, l'atteggiamento della comunità junghiana sembra consistere in un misto di interesse, curiosità e perplessità. Nonostante venga riconosciuta l'onestà e lo sforzo di chi

opera secondo questa modalità di lavoro, è pressoché costante che vengano sollevate alcune obiezioni che tenterò sinteticamente di riassumere.

In primo luogo, ci si chiede spesso di quale utilità possa essere l'introduzione della sabbiera all'interno di un rapporto analitico e, soprattutto, cosa dia «in più» un lavoro fatto con la sabbiera rispetto al lavoro svolto sui sogni o sull'attività immaginativa.

In secondo luogo, nella presentazione di sabbie fatte da pazienti durante il lavoro analitico, è pressoché costante la richiesta al relatore/relatrice di turno di chiarimenti sull'*hic et nunc* e sui movimenti *transfert*-*controtransferali* in atto. Elementi questi che, effettivamente, sono spesso carenti nell'esposizione dei lavori, a causa di una spiccata tendenza a dare spazio alla specificità del lavoro fatto dal paziente nella cassetta.

Infine, ci si chiede se, all'interno di un setting analitico, il movimento e il lavoro fatto dal paziente nella sabbiera non possano configurarsi come un *agito*, espressione di una resistenza, a tutto scapito dell'*auspicabile* pensabilità delle dinamiche in atto.

Per provare a rispondere a questi interrogativi, o semplici perplessità, occorrerà cercare di individuare, per quanto possibile, la specificità della dimensione attivata dal gioco della sabbia, in modo da poter verificare la validità o meno di tali obiezioni.

Sento il bisogno, a questo punto, di esporre brevemente alcune mie personali convinzioni su taluni degli aspetti che contraddistinguono il lavoro fatto nella sabbiera.

A mio avviso, le dimensioni psichiche che si attivano nel gioco della sabbia sono molteplici e lungi dall'essere state a tutt'oggi compiutamente ed esaurientemente descritte o addirittura esplorate. Tale complessità va poi ulteriormente problematizzandosi quando si mantenga un atteggiamento analitico e quando si lavori con gli adulti. In una tale ottica, sono consapevole che questa breve relazione non può certo essere esaustiva, ma spero che almeno possa contribuire ad arricchire un dibattito e una ricerca su alcuni aspetti prevalentemente tecnici e teorici.

Nell'ambito della letteratura disponibile sul gioco della sabbia, mi sembra doveroso riportare l'attenzione sul di-

battito reperibile nel n. 39, 1989, della Rivista di Psicologia Analitica, a cura di Aite P.: «Percorsi dell'immagine». Nonostante i richiami alla sabbiera come metafora corporea siano pressoché costanti in tutti i lavori presentati, richiamerei l'attenzione sul lavoro di G. Gabriellini e S. Nissim.

Le autrici, dichiarano «un interesse volto a cogliere le primitive forme di funzionamento mentale che, prima dell'immagine visiva, si esprimono ad un livello concreto, preverbale e presimbolico e la successiva genesi del processo immaginativo» e propongono che l'uso della sabbia possa essere «uno degli strumenti atti a mettere appunto in luce il prendere forma di esperienze emotive ed istintive, veicolate dalla corporeità».

(...) «Nella nostra esperienza clinica con bambini autistici e psicotici, lo spazio della sabbiera si è andato gradualmente configurando come luogo privilegiato, dove ricostruire o restaurare esperienze primarie corporee, emozioni-sensazioni, che la *terapeuta percepisce nella loro fisicità e sensorialità e trasforma, nello spazio della relazione, attraverso la sua funzione di rêverie, in immagini e pensieri* (3).

Abbiamo ipotizzato (4) una equivalenza tra la materia sabbia e la materia corporea, basandoci sull'osservazione che la manipolazione della sabbia, nella relazione terapeutica, sembra riproporre primitive esperienze ceneschesiche del contatto corporeo madre-bambino» (5).

Citando gli scritti di Sami Ali (6), Anzieu (7), Castoriadis-Aulagnier (8) e di Nicolaidis (9), che propongono che il pensiero nasce dal corpo e dalla relazione madre-bambino, attraverso il fondamentale lavoro di Gaddini (10), le autrici cercano di sviluppare il «tema della corporeità come luogo di iscrizione di esperienze ceneschesiche e proprio-cettive (...) che diverrebbero le tracce sulle quali si radica il pensiero visivo e successivamente il pensiero verbale» (11).

«Il corpo diviene allora un contenitore di immagini radicate a livello arcaico sul «corpo-terra-madre» e costituiscono quel «fondo originario - una specie di "scrittura potenziale ante litteram" sul quale si radicano le immagini visive e successivamente il linguaggio verbale» (12).

(3) Corsivo mio.

(4) Cfr. G. Gabriellini, S. Nissim, «Psicosi infantile e gioco della sabbia» in *La psico-terapia infantile junghiana*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1984, pp. 194-204.

(5) G. Gabriellini, S. Nissim, «Spazio, corpo, immagini: il gioco della sabbia nell'autismo e nella psicosi infantile», in *Rivista di Psicologia Analitica*, 39, 1989, pp. 47-62.

(6) A. Sami, *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.

(7) D. Anzieu, *L'io-pelle*, Roma, Boria, 1987.

(8) P. Castoriadis-Aulagnier, *La violence de l'interprétation*, Paris, PUF, 1975.

(9) N. Nicolaidis, *La rappresentazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

(10) E. Gaddini, «Fantasie difensive precoci e processo psicoanalitico», in *Rivista di Psicoanalisi* 28, 1982, p. 1.

(11) G. Gabriellini, S. Nissim, «Spazio, corpo, immagini: il gioco della sabbia nell'autismo e nella psicosi infantile», op. cit., pp. 48-49.

(12) *Ibidem*, p. 50.

Le mie personali esperienze e riflessioni mi portano a concordare con gran parte del materiale proposto congiuntamente dalla Gabriellini e dalla Nissim, che apre un campo le cui potenzialità mi sembrano particolarmente dense di proposte e spunti di riflessione.

Penso che sia proponibile che, nell'ambito di un insieme di cui non conosciamo i limiti e le definizioni stesse e che denominiamo «psiche», quelli che trovano un loro spazio di rappresentazione all'interno della sabbiera siano non solo pensieri che ancora non riescono ad essere pensati ma anche quelle aree psichiche che sono rimaste strettamente ancorate alla realtà corporea e che non riescono a trovare una dimensione di simbolizzazione per poter essere integrate. L'uso della sabbiera all'interno di un setting classico, per le sue caratteristiche di «fisicità» e di esasperazione della percettività nonché per le sue stesse caratteristiche (limiti fisici della cassetta - contenimento), si configura come un veicolo che oltre a mettere in scena il complesso rapporto tra l'io e l'inconscio, nonché aspetti spesso fondamentali delle dinamiche transfert-controtrasferali, concorre anche ad attivare, in maniera particolarmente efficace, la dimensione corporea all'interno dello spazio analitico.

L'uso sia della sabbia che degli oggetti e dei diversi materiali a disposizione del paziente (e l'esperienza stessa del fare) offre una ulteriore possibilità, in aggiunta a quelle già a disposizione, perché ciò che è rimasto come incistato nel corpo riesca ad esser visto, percepito, intuito, verbalizzato e, attraverso tutto il lavoro che si svolge nella complessa relazione tra analista e paziente che caratterizza il processo analitico, pensato e integrato. Naturalmente, tale situazione apre a sua volta una gran quantità di interrogativi tesi soprattutto a individuare quali siano le strutture psichiche coinvolte in tale processo e come esse vadano articolandosi tra di loro fino a produrre quel felice incontro tra percezione, immagine e parola che spiana la via alla possibilità di una profonda integrazione tra diversi livelli della psiche.

Ora, la mia esperienza con la sabbiera mi induce a pensare che uno dei campi che si attivano nel lavoro fatto nella cassetta, sia quello della rappresentazione delle

relazioni che legano il complesso dell'Io, non tanto e non solo al resto dei complessi che si muovono nella personalità di un individuo, ma più ampiamente e problematicamente alle parti fonde dell'inconscio collettivo. L'esasperazione del carattere percettivo che si attua nel lavoro nella sabbiera (fare, prendere, collocare, muovere, sentire, vedere, toccare) fa sì che si produca una forte «tensione» tra l'Io e l'inconscio. Tale forte tensione, unita all'esasperazione del carattere percettivo, fa sì che tutto ciò abbia come effetto non solo la «produzione di metafore», quanto il percepire il *carattere trasformatore del simbolo nonché l'incontro con una processualità interna che trascende l'Io*.

Può essere utile riprendere brevemente alcune linee guida relative alla teorizzazione dell'Io nella metapsicologia junghiana, delle quali mi sono occupato più estesamente altrove (13) e che qui sinteticamente ripropongo. In particolare, al di là delle coordinate fornite da Jung stesso in sede di «Definizioni» in Tipi psicologici (14), mi sembra particolarmente utile soffermarsi sulla traccia fornita da Jung stesso in Psicologia della dementia praecox dove, all'interno di un modello che prevede la scindibilità della psiche e il conseguente costituirsi dei complessi a tonalità affettiva, modello in cui l'Io viene compreso, l'Io viene definito come la «massa delle rappresentazioni» a sé relative «che noi immaginiamo accompagnata dal potente e sempre vivo tono affettivo del proprio corpo. Il tono affettivo è uno stato affettivo che è accompagnato da innervazioni somatiche. L'Io è l'espressione psicologica di tutte le sensazioni somatiche» (15).

Dall'esame degli scritti di questo periodo è possibile individuare un ruolo quanto meno determinante dell'affettività nell'insieme del modello della psiche che Jung andava delineando. Anni più tardi, egli ribadirà che «la relativa autonomia dei complessi è dovuta alla loro natura emotiva, le loro manifestazioni dipendono sempre da un groviglio di associazioni raggruppate intorno ad un punto centrale con carica affettiva» (16).

In un tale contesto, viene giustificato che un affetto, ad esempio «lo spavento», possa alterare le innumerevoli sensazioni somatiche, per cui la maggior parte delle sen-

(13) F. Castellana, «L'Io», in *Trattato di Psicologia Analitica*, voi. II, Torino, UTET, 1992, pp. 113-133.

(14) C.G. Jung, «Tipi psicologici» (1921), *Opere*, voi. VI, Torino, Boringhieri, 1969.

(15) C.G. Jung, «Psicologia della dementia praecox» (1907), in *Psicogenesi delle malattie mentali*, *Opere*, voi. III, Torino, Boringhieri, 1971.

(16) C.G. Jung, (1957), Prefazione a J. Jacobi, *Complesso, archetipo, simbolo nella psicologia di C.G. Jung*, Torino, Boringhieri, 1971, p. 7.

sazioni che costituiscono il fondamento dell'Io abituale cambia», risultandone un «Io affettivo», definito come «la modificazione del complesso dell'Io prodotta dall'emergenza di un complesso a forte tonalità affettiva», che non si inserisce più «nella gerarchia del complesso dell'Io» (17). In altra parte dello stesso testo, leggiamo inoltre che «la realtà fa in modo che il tranquillo circolare delle rappresentazioni egocentriche, venga spesso interrotto da rappresentazioni a forte tono emotivo, i cosiddetti «affetti». Una situazione di pericolo spinge da parte il gioco tranquillo di altre rappresentazioni a più forte tono affettivo [...] e [...] di tutte le rappresentazioni egocentriche esso lascia sussistere solo quelle che si adattano alla sua situazione, e talvolta può anche reprimere le più forti rappresentazioni contrarie fino alla completa (momentanea) incoscienza» (18).

(17) C.G. Jung, «Psicologia della *dementia praecox*» (1907), op. cit., p. 49, nota 103.

Il modello presentato sembra così ruotare di fatto intorno ad una sorta di gradiente del tono affettivo: entro certi limiti esso è ben tollerato dal complesso dell'Io, oltre certi limiti determina l'emergere di un complesso diverso da quello dell'Io, che entra in quella che Jung configurerà come una sorta di relazione specifica col complesso dell'Io costituendo un modello che prevede implicitamente che *l'affettività, attraverso le innumerevoli sensazioni somatiche, sia il tramite tra rappresentazioni dell'Io e soma*. Ritornando al gioco della sabbia, ritengo che sia utile soffermarsi sulla successione degli eventi che si realizzano nel campo.

(18) *Ibidem*, pp. 46-49.

Quello che intendo sottolineare è che il giocatore, prima *fa*, e poi *vede*. In particolare, l'immagine - la rappresentazione risultante, presa nella sua globalità - si pone come elemento significativo solo in quanto non immagine casuale, ma in quanto immagine che è strettamente ancorata alla realtà psichica del giocatore, in quanto prodotto del suo fare.

Un fare che è sì un agire proiettivamente sul campo della sabbiera di parte della sua realtà psichica, ma che contemporaneamente attiva il canale percettivo sia nel suo costituirsi sia, attraverso la visione del prodotto finito, determinando una re-introiezione del materiale proiettato. Tale immagine, sarà particolarmente significativa in quanto

veicolata da un fare corporeo e da un percepire corporeo. Riprendendo quanto esposto poco prima a proposito del complesso dell'Io, e in particolare di quell'entità che Jung denominò «Io affettivo», delle sue intuizioni circa i rapporti tra affettività, sensazioni somatiche e complesso dell'Io, e ricorrendo alle coordinate saussuriane relative al costituirsi dell'unità Significante/significato, mi sembra che possa proporsi che alla fine il giocatore si trovi alle prese con un'immagine che è l'unico significato possibile di un significante percettivo-corporeo veicolante l'affettività. Un tale coinvolgimento del canale percettivo determina così contemporaneamente due eventi.

Da una parte, una modificazione dell'Io in Io affettivo, vale a dire la brusca irruzione di un elemento complessuale a forte tonalità affettiva che non s'inserisce più nella struttura gerarchica del complesso dell'Io, e che determina una significativa mobilitazione tanto delle determinanti inconse quanto dell'asse Io-coscienza - dice Jung in Aion (19) che «ad ogni processo psichico è inerente la qualità del valore, cioè la «tonalità affettiva», che indica in quale misura il soggetto è stimolato dal processo e quale significato esso ha per lui (sempre che il processo giunga alla coscienza). È tramite l'affetto che il soggetto è coinvolto, attratto, giungendo così a sentire l'intero peso della realtà» -.

Da un'altra parte, l'Io, già intensamente mobilitato, si trova alle prese con un oggetto, l'immagine risultante dal suo fare, che, proprio per la sua caratteristica di prodotto finale, è l'unico significato possibile di un significante percettivo-motorio veicolante l'affettività.

In altre parole, un affetto, oltre che a modificare l'Io in Io affettivo, si manifesta per di più attraverso un significante percettivo-corporeo che, per il fatto di scompaginare l'usuale struttura di significati attraverso i quali il complesso dell'Io si riconosce, apre come una breccia che mobilita l'intenzione significativa a ricercare nuovi significati verbali perché possa di nuovo conoscere se stessa.

Nella linea di pensiero che sto seguendo ho molto in mente la lezione di Merleau-Ponty (20), secondo la quale il gesto, la mimica, la postura sono la traduzione imme-

(19) C.G. Jung, *Aion: ricerche sul simbolismo del Sé* (1951), *Opere*, voi. IX, tomo II, Torino, Boringhieri, 1976, p.32.

(20) M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), Milano, Il Saggiatore, 1965.

diala ad opera del corpo, non solo delle emozioni, degli affetti e dei sentimenti, ma del mio stesso essere-nel-mondo e del mio stesso agirmi nel mondo. Il pensiero, come intenzione significativa, si ricopre di significati noti, non tanto per conoscersi, quanto per colmare il vuoto costituitosi dalla percezione della sua presenza, costituendo la parola come elemento che riempie lo scarto tra la pienezza del gesto corporeo e il vuoto dato dalla percezione stessa dell'intenzione significativa. La parola, per Merleau-Ponty, è un autentico gesto e contiene il proprio senso nello stesso modo in cui il gesto contiene il suo, fino a considerare la parola come l'oggetto attraverso il quale l'intenzione significativa si fa gesto.

La differenza, fondamentale, è che mentre il gesto si limita ad indicare un certo rapporto tra l'uomo e il mondo sensibile, la gesticolazione verbale ha di mira qualcosa di più complesso, quale è il paesaggio mentale.

Se concordiamo con Merleau-Ponty che noi viviamo in un mondo in cui la parola è istituita e per tutte le parole banali possediamo in noi stessi significati già formati che non suscitano in noi stessi che pensieri secondi (tanto che il linguaggio e la comprensione del linguaggio sembrano ovvietà, fino a perdere non il nostro patrimonio di parole, quanto un certo modo di farne uso) allora sarà utile che il senso delle parole si formi per prelevamento su un significato gestuale che è immanente alla parola «come, in un paese straniero, comincio a capire il senso delle parole dal loro posto in un contesto d'azione e partecipando alla vita comune» (21).

Così, nel gioco della sabbia, di fronte ad una situazione quale quella che ho cercato di delineare, non si tratta tanto di trovare parole nuove ma, proprio come se ci si trovasse in un paese straniero (la rappresentazione prodotta dal paziente nella sabbiera contenente strutturalmente in sé uno o più elementi complessuali, spesso altamente carichi energeticamente, che rendono allo stesso tempo «familiare» e «straniero» ciò che si è fatto) di rinnovare quell'esperienza in cui il senso, il significato, la parola, sono come estratti e scoperti all'interno di un contesto che si fa contesto d'azione attraverso il «gesto» interpretativo dell'analista.

(21) M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), in F. Fagnani (a cura di) // *corpo vissuto*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 147.

Nel restituire nei modi e nei tempi opportuni - ora, domani, tra un anno - parti della rappresentazione fatta dal paziente nella sabbiera, quella scena, che a volte da come l'impressione di essere scaturita direttamente dal corpo, diventa gesto verbale che, coerentemente con la posizione espressa da Merleau-Ponty, *non traduce un pensiero già fatto ma lo compie*.

Così, le parole note, le parole scontate, le parole sature, girano intorno, ma è come se slittassero sulla superficie del significato immagine. Il giocatore può denominare gli oggetti che ha usato, le sensazioni che può aver provato; può descrivere la rappresentazione che si è trovato a costruire, ma è come impossibilitato a trovare nel suo repertorio di significati noti una parola-frase che possa significare sia quell'immagine sia quelle stesse parole nuove che si è trovato a pronunciare, fischiettare, canticchiare o mugugnare mentre costruiva la rappresentazione e che finiscono per essere, alla fin fine, qualcosa di molto più simile agli oggetti, ai ritmi e ai movimenti che ha depositato nella sabbiera che alle immagini verbali a lui note.

L'effetto finale è che ciò che è scaturito può trovar posto nell'asse io-coscienza solo a condizione che si formulino *nuovi gesti verbali*.

Nel momento in cui io collego un'emozione, un vissuto, un affetto del paziente ad uno o più elementi che il paziente stesso ha depositato nella sabbiera, opero, di fatto, un collegamento che, attingendo a quel significante per immagini, introduce quel «gesto» che è il presupposto indispensabile perché la parola possa generare non «pensieri secondari» ma quella certa essenza motoria che fa sì che io mi riporti alla parola come la mia mano si dirige verso un luogo del corpo, spianando la via alla pensabilità e all'integrazione.

Per completezza di esposizione, penso che vada anche detto che se ciò è valido per quanto riguarda il lavoro che può essere fatto su singole parti della rappresentazione fatta dal paziente nella cassetta, lo è meno per quanto riguarda la globalità della scena stessa.

In questa dimensione, si ha l'impressione che per quanto «nuova ed efficace» possa essere la parola e il significato di cui è portatrice, essa possa solo approssimarsi alla

complessità di quell'immagine presa nella sua totalità, girando sempre più vicino ad un nucleo di significato che nel mantenere tutta la sua enigmaticità conserva contemporaneamente tutta la sua vitalità, nel senso quindi più junghiano del termine stesso di simbolo.

Da qui, la mia personale impressione è che il gioco della sabbia si costituisca come un oggetto complesso il cui uso da parte dell'analista prevede un particolare setting mentale.

Tale particolarità può consistere nel porre prevalentemente l'accento, nel corso del lavoro analitico, *qualsiasi il materiale portato dal paziente*, sulla sensorializzazione del materiale stesso, ponendo costantemente l'accento sul «come» piuttosto che sul «perché», elicitando, quando possibile, uno sforzo del paziente a «descriversi» piuttosto che a «raccontarsi» e dando particolare valore alle proprie percezioni e ai propri dati sensoriali emergenti e attivantesi in coincidenza o in risposta alle sollecitazioni portate in seduta dal paziente.

Piuttosto riduttivamente, ma con una buona approssimazione, si può sostenere che il setting mentale dell'analista che affianca la sabbiera al suo lavoro analitico presuppone un ascolto particolare della sensorialità facendone un canale privilegiato attraverso cui ascoltare sia il paziente che le proprie reazioni interne e attraverso cui veicolare le interpretazioni fornite in seduta.

In altre parole, l'analista che usa anche la sabbiera dà molto spazio a una dimensione in cui ascolta il paziente con il proprio corpo e riconduce i propri interventi alla corporeità (e di conseguenza alla percezione) del paziente, più di quanto accada usualmente in un setting classico.

Reputo che in ciò vada ricercata la peculiarità del lavoro dell'analista che usa nel suo studio *anche* la cassetta della Lowenfeld.

In altri termini, la presenza della cassetta di sabbia all'interno del mio studio è la conseguenza e non la causa di un mio particolare modo di relazionarmi all'inconscio. Il fatto che ciò coesista anche con una mia particolare propensione a lavorare con le immagini è un dato importante ma non discriminante rispetto a molti colleghi che

posseggono un'analogia propensione ma che non sentono la necessità di usare la sabbiera.

Di fatto, è proprio quell'attenzione continua alla sensorializzazione, alla percezione, al linguaggio corporeo, alla gestualità, che permette un processo in cui l'immagine, finalmente prodotta, rilancia al corporeo e al percettivo, facendo sì che il gesto interpretativo si configuri come uno strumento che, attraverso la parola, riesca ad integrare, tra le tante e complesse aree della psiche, anche quella dimensione così arcaica e insieme così vitale, come quella corporea.

Il gioco della sabbia e l'esperienza psichica

Ana Antonietta Cervini, Roma

Quando la struttura del setting analitico include il gioco della sabbia, la sabbiera è generalmente collocata in una parte specifica della stanza, in un'area diversa da quella utilizzata per il dialogo verbale; vicino ad essa si trovano in uno scaffale tanti oggetti, figure di piccole proporzioni, nonché colori per colorare la sabbia ed acqua per modellarla: hanno una funzione di oggetti che saranno utilizzati per esprimere mille cose diverse; e che, in quanto oggetti-giocattolo, impongono il «come».

Quando il paziente utilizza la sabbiera avviene un cambiamento fisico nello spazio determinato dalla coppia analista-paziente, sia che il setting sia strutturato vis-a-vis che con il lettino.

Il paziente si alza per andare nell'area della stanza in cui si trova la sabbiera. Il suo sguardo non è più in rapporto con quello dell'analista, se il setting è vis-a-vis, o non è più privo d'oggetto indeterminato se è disteso sul lettino. Passa ad essere concentrato su quel corpo-sabbia vuoto, con il quale entra in un rapporto privilegiato e può essere attirato dalle figure giocattolo. L'analista rimane seduto nel suo posto abituale ed ha una visione indiretta dell'area. Nel rapporto analista-paziente avviene una decentralizzazione. Questi tre elementi: 1) la presenza dell'analista come osservatore partecipante con una centralità spostata; 2) l'ambiente del setting analitico che offre la sabbiera e gli oggetti; 3) la posizione privilegiata del paziente davanti

alla sabbiera; mi sembra che determinino e favoriscano un transfert caratteristico e specifico, quando si attiva il gioco della sabbia, nel quale il paziente vive un'esperienza psichica assai complessa.

L'analista acquista un ruolo protettivo d'osservatore-testimone del processo e crea la condizione necessaria, un ambiente favorevole, perché il paziente possa prendere contatto con il suo inconscio attraverso le immagini costruite nella sabbia.

La decentralizzazione dell'analista è leggibile nelle pagine in cui Jung parla dell'autoconoscenza come di «una avventura che conduce in spazi di ampiezza e profondità inattese» analoga a quella dell'alchimista per il quale era della «massima importanza avere uno "spirito familiare" benevolo che lo aiutasse nel suo lavoro, e al tempo stesso dedicarsi all'esercizio spirituale della preghiera mentre lavorava» (1).

Questo ruolo «non centrale» dell'analista è stato sottolineato da Winnicott nel 1955 e da Spitz nel 1956, quando hanno segnalato come divenga secondario il rapporto interpersonale con l'analista negli stadi regressivi di attività arcaica e di dipendenza con l'oggetto primario, mentre acquista importanza lo scenario analitico.

Freud nel 1937, in «Costruzione nell'analisi», saggio degli ultimi anni, breve, ma ricco di un'impostazione nuova, come rivisitata in un'altra ottica, sottolinea che «il rapporto di traslazione che si instaura verso l'analista è particolarmente idoneo a promuovere il ritorno di relazioni affettive rimosse; si tratta di materiale onirico, libere associazioni, insight» che definisce «materiale grezzo».

Si sottolinea così, nel rapporto di transfert, il contatto con tutti quei materiali «grezzi», che fanno emergere il rimosso personale. S'intravede anche una ulteriore complessità del rapporto: Freud sottolinea infatti come, in questo processo di costruzione, il lavoro del paziente sia caratterizzato da un dinamismo privilegiato, che gli appartiene. «Ciò che interessa è un quadro, una costruzione della vita del paziente. A questo punto, però, veniamo ammoniti a non dimenticare che il lavoro analitico è costituito da due elementi completamente diversi, che esso si svolge su due scenari separati, che coinvolge due persone, a

(1) C.G. Jung, *MysteriumConiunctionis* (1955/56), *Opere*, voi. XIV, tomo I, Torino, Boringhieri, 1989, p. 520.

(2) S. Freud, «Costruzioni nell'analisi» (1937), *Opere*, voi. XI, Torino Boringhieri, 1979, p. 542.

ciascuna delle quali è assegnato un differente compito... Le condizioni dinamiche di questo processo (la costruzione) sono talmente interessanti che in compenso l'altra parte del lavoro, la prestazione dell'analista, è stata spinta in secondo piano» (2).

Nella costruzione è come se i frammenti della vita del paziente si organizzassero intorno ad un centro: diviene più cosciente di sé, può accettare se stesso, riconciliarsi con le circostanze, gli eventi positivi e avversi della sua esistenza, con la sua totalità; la sua storia è una organizzazione creativa del suo vissuto. Per questo la costruzione implica la non proiezione del suo materiale psichico sull'analista. Difatti la sua storia comporta la differenziazione dall'altro, egli comincia a conoscere se stesso, a divenire consapevole di sé.

Si racconta, ma la narrazione dice di più di quello che in realtà descrive, perché acquista un significato simbolico, che rivela il senso di quell'individuo e rimanda a un significato più ampio ed elevato della capacità di comprensione. Non sono forse queste le «condizioni dinamiche così interessanti» nel processo di costruzione, cui accennava Freud?

Jung specifica il ruolo dell'analista in questa decentrazione, dicendo che «è certo necessaria la guida del medico, che può procurare al paziente l'intuizione necessaria per capire le asserzioni del suo inconscio; ma è altresì necessario avere l'esperienza concreta di questo. Egli si trova allora nella situazione dell'apprendista alchimista, il quale viene istruito dal maestro ed apprende da lui tutti i trucchi di laboratorio. Prima o poi però giungerà il momento in cui è necessario che si metta lui stesso all'opera, giacché - come ribadiscono gli alchimisti - nessuno lo potrà fare al posto suo» (3).

(3) C.G. Jung, *Myterium Coniunctionis*, op. cit., p. 527.

L'opera consiste nel confronto con l'inconscio, non solo personale ma anche collettivo, il sistema psicoide, intendendo «l'assolutamente ignoto, quell'inconscio che non ha mai attinto la coscienza. Ma Jung usa l'espressione in un senso specifico... sarebbe quell'area della psiche in cui la psiche stessa sembra mescolarsi con manifestazioni materiali» (4).

Jung sostiene che quest'opera si compie attraverso una

(4) M.L. von Franz, *Psiche e Materia*, Torino, Boringhieri, 1992, pp. 5-6.

prima materia vile, costruita dalle immagini percepite, ed è opera dell'attività immaginativa.

La coscienza prende forza dalle sue verità che poggiano su principi logici o categorici da cui origina la sua sicurezza, la sua autosufficienza. La sabbia invita ad un decentramento dell'Io. Primo passo è avvicinare, affrontare quel corpo senza forma, che si presenta con tutta l'aggressività dell'indifferenziato, che annuncia la realtà dello sconosciuto, quello che l'Io generalmente limita, o lascia avanzare, imponendogli le sue ragioni. Quando il paziente è davanti alla sabbia l'Io deve permettere che, alla sua presenza, la fantasia operi attraverso il corpo, costruisca l'immagine. L'Io non viene annullato: è privato della sua egemonia. Il limite della sabbiera e la presenza dell'analista sostengono l'Io davanti all'inconscio; l'Io diviene spettatore dell'immagine che l'inconscio costruisce, manifestandosi, senza travolgerlo. Jung varie volte sottolinea il pericolo che l'inconscio sopraffaccia l'Io. Credo che il limite della sabbiera e la presenza dell'analista abbiano la funzione di proteggere l'Io da questo pericolo e di fare in modo che per il paziente sia possibile fare esperienza psichica dell'unità mentale, che è l'inizio del processo di individuazione. La sabbiera ha uno spazio limitato, che contiene una materia informe e, nello stesso tempo, plastica. Il paziente tocca, muove la sabbia che acquista vita, confermando la tesi, già aristotelica, che il movimento è vita e la vita è movimento. La fantasia e il corpo imprime movimento nello spazio esterno concreto della sabbiera. Inizia così una interazione tra il mondo interno e quello esterno. Questa relazione produce una costruzione, un'architettura, più o meno comprensibile per il creatore, che ha vita propria e le cui caratteristiche sono uguali a quelle che Jung attribuisce all'immagine interna: «Un'entità complessa che si compone dei più vari materiali della più svariata provenienza. Essa non è, però, un conglomerato, ma un prodotto in sé unitario che ha un suo proprio significato autonomo» (5). La fantasia del paziente costruisce con il reale esterno una immagine che porta lo scarto tra interno ed esterno, ed apre ad una visione estetica o di comprensione. Il risultato è complesso: è il ricordo del-

l'inizio, quando ogni pezzo veniva fatto, scelto, collocato, che convive, differenziato, con l'impressione dell'opera finita. La sua fisicità, il suo permanere «lì fuori» permette di allargare il campo delle sensazioni e della comprensione che in un primo momento era latente. Favorisce la presa di coscienza, da parte del paziente, della sua individuazione, collocandola nella totalità.

L'immagine è costruita in uno spazio concreto esterno; a volte il paziente manipola la sabbia, altre volte la usa solo come sfondo su cui appoggiare le figure, come uno spazio euclideo attraversato da oggetti. Ma, a costruzione completa, lo spazio è un tutt'uno con la composizione. C'è una sovrapposizione di spazio reale e spazio concettuale che da quel momento si converte in spazio simbolico. Lo spazio limitato della sabbiera ha un ruolo attivo, interagisce con le figure che si formano o si depositano. È un contenitore ma, allo stesso tempo, è contenuto nell'immagine. Contiene la fantasia del paziente ma deve essere contenuto, introiettato dal paziente, perché si crei l'immagine. Il limite spaziale della sabbiera diventa costituente, fa da briglia alla fantasia introducendo un modello, un ordine. La costruzione non avviene solo nello spazio della sabbiera, ma «con» il suo spazio; perciò è uno spazio strutturante e allo stesso tempo uno spazio intermedio, simbolico, tra il dentro ed il fuori. Il limite dell'oggetto sabbiera determina l'interazione del soggetto, ma questa sua azione modifica il limite dell'oggetto, perché non è più solo limite della sabbiera, ma è parte costitutiva dell'immagine. Perciò la prima alterazione provoca una interazione, alla quale segue un'altra interazione. Questa esperienza si fa continuamente nel gioco della sabbia, dal primo approccio alla costruzione di ogni figura; si ripete anche nella successione delle sabbie, quando il paziente introduce un elemento nuovo, al primo sguardo «vile», senza significato. Nelle sabbie successive troviamo però la grande rivoluzione che ha portato.

Credo che solo queste poche riflessioni ci autorizzano a dire che «fare la sabbia» è fare «esperienza psichica», e allo stesso tempo è creare un simulatore delle leggi dell'esperienza psichica che, come ogni simulatore, rimanda ad altro, alla relazione tra coscienza ed inconscio, dove

gli opposti interagiscono e si congiungono nel simbolo. Occorre però spogliare il simbolo delle funzioni di «sintesi», nella accezione riduttiva portata dall'astrazione speculativa, ed imprimere ad essa il movimento del simbolico che appunto, come un ponte, unisce ma non distrugge le due rive, e il terzo aggiunge altra realtà, senza adombrare le due funzioni antecedenti, anzi ampliandole. Allora il simbolo è lo sfondo, la base reale concreta delle future «incarnazioni».

Accanto alla sabbiera si trovano degli scaffali con tanti oggetti, una specie di «supermarket» dell'immaginario, come lo ha definito un bimbo.

Sono oggetti i più vari, di piccole dimensioni, che già impongono il come e rimandano ad altro.

Evidenziano un «oltre» il valore di uso, un «oltre» il valore di scambio sociale, per lasciarsi impregnare del valore del paziente. La concomitanza di questi «oltre» rimanda, però, al trascendente che, a sua volta, restituisce il valore di uso, di scambio sociale ed individuale. L'oggetto acquista un riordinamento simbolico e pragmatico. Credo che questa operazione sia favorita anche dall'accumulo quantitativo, dell'essere oggetti ammassati gli uni accanto agli altri. Nel caos il paziente sceglie secondo il suo desiderio, ma anche per quanto l'oggetto mostra di sé. Questo ci colloca fuori del valore assoluto del soggetto, proprio del pensiero moderno, e fuori del valore assoluto dell'oggetto, tipico del mondo antico. È concomitanza di valori individuali e sociali, del dentro e fuori del soggetto e dell'oggetto. Anche qui appare l'ambivalenza del simbolico che, pur unendo in un continuo, allo stesso tempo definisce.

Le figure sono scelte con lo sguardo e con il tatto; anche l'immagine della sabbia è costruita con lo sguardo ed il tatto: c'è una continuità tra il visivo ed il tattile. La percezione visiva è il senso che permette di conoscere attraverso la distanza. L'esperienza tattile è un'organizzazione sensoriale, antecedente, che obbliga ad un avvicinamento tra soggetto ed oggetto. Ma le ripercussioni cinestetiche operano modificazioni di struttura, basti pensare all'effetto farfalla di Lorenz; creano un continuo, un'interazione tra me e l'altro da me.

Quando il paziente costruisce l'immagine modellando la sabbia o usando gli oggetti, rappresenta una scena in cui è attore e spettatore. Crea quello che l'emozione vuole, ma anche quello che la sabbiera gli permette ed è spettatore dell'opera. La scena costruita è troppo sua per essere «falsa», è troppo «falsa» per avere l'intensità drammatica della scena, permettendogli di fare un'esperienza di distanza che apre alla visione estetica o di comprensione.

L'apprendista alchimista ha dominato la materia e con essa ha dato forma all'emozione; ha creato qualcosa che gli sfugge. Il soggetto vibra insieme con l'opera, la sua psiche si è materializzata; trascendenza e corpo sono un tutt'uno nella visione estetica.

Non è estetico in quanto bello o brutto, ma in quanto animato: gli «dice» un oltre quello che voleva dire. Ricordo una paziente che aveva costruito una sabbia che non «diceva» niente alla sua comprensione. La seduta successiva inizia dicendo: «Ho dovuto fare il cambio di stagione; per me è una fatica immensa, nella quale sempre mi sento persa, sopraffatta da tutto quel disordine che si crea. Questa volta l'ho fatto come se facessi la sabbia e non ho perduto la pace; anzi sono stata contenta». L'estetica rende vivo l'oggetto, lo spiritualizza, c'è una commozione tra oggetto e soggetto. Non lo proviamo davanti alla sedia di Van Gogh o alla candela di Picasso? Jung sostiene che non basta il rapporto estetico con l'immagine; è compito dell'analista favorire la comprensione, il giudizio critico sulle immagini, un'apertura di senso, quindi, integrando nella coscienza quelle intuizioni che l'inconscio personale e collettivo hanno rivelato. Il setting terapeutico, la presenza dell'analista, il limite della sabbiera racchiudono l'esperienza psichica e costellano prevalentemente l'archetipo del Sé. Nel confronto con l'immagine costruita il paziente può entrare in rapporto con il fondo oscuro e numinoso del Sé, conquistando così il proprio Sé. Ciò lo rende più sicuro ed autonomo (6).

(6) C.G. Jung, *Mysterium Co-niunctionis*, op. cit., p. 530-531.

Interpretare come gioco della fantasia nella coppia analitica

Gabriella Casadonte, Roma

(1) L'attività immaginativa è per Jung l'espressione dell'energia psichica, ed ogni contenuto psichico, se considerato da un punto di vista energetico, è un sistema di forze, che appare alla coscienza. (Cfr. C.G. Jung, *Tipi psicologici* (1921), *Opere*, voi. 6, Torino, Boringhieri, 1969, p. 438). Arnheim afferma che pensiamo mediante ciò che vediamo, ma per utilizzare il pensiero visuale è necessaria la capacità di vedere le forme visive come immagini dei patterns di forze che sottendono resistenza umana (cfr. R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 369).

(2) W. Baranger, M. Baranger, *La situazione psicoanalitica come campo bipersonale*, Milano, Raffaello Cortina, 1990.

L'attività fantastica si manifesta nel setting analitico come un pensare per immagini, che è espressione dell'energia psichica (1), presente tanto nel paziente quanto nel terapeuta. La rappresentazione costruita nella sabbiera da una prima forma e porta a coscienza ciò che nel paziente aveva fino ad allora agito a livello inconscio; il terapeuta, invece, usa immaginativamente, per interpretare, ciò che ha visto nascere nel vassoio della sabbia alla luce della dinamica transfert-controtransfert. Tutto questo appare nel rapporto terapeutico sotto l'aspetto di una fantasia inconscia, che potremmo chiamare di coppia, la quale, prima a livello di raffigurazione e poi anche a livello verbale, da origine ad una metafora condivisa, che nasce nel campo bipersonale (2).

Desidero cogliere questi fenomeni interattivi nel gioco della sabbia di una giovane e bella insegnante, con un complesso materno negativo, che era venuta in terapia dopo la fine di una relazione sentimentale che, come tutte quelle che l'avevano preceduta, non aveva lasciato alcuna traccia in lei, ma da cui era stata sempre dipendente. Lamentava difficoltà nello svolgere la sua attività che, invece, era molto apprezzata all'esterno. Anna torna ad eseguire il gioco della sabbia per la terza volta, dopo due anni di terapia e, come l'anno precedente, proprio alla vigilia delle vacanze estive, in un periodo in cui si sta nuovamente confrontando con il tema della solitudine

che evoca in me immagini conosciute. Mi sono chiesta se il suo avvicinarsi alla sabbiera non fosse indotto dal fiorire di intense emozioni condivise tra noi, relative alla solitudine e alla separazione, che si concretizzavano nell'uso di uno strumento a me caro, perché, attivando l'immaginazione, favorisce il contatto con le determinanti inconscie e permette l'elaborazione di emozioni profonde. Anna si era sempre servita di questo strumento con difficoltà, anche se in modo significativo; in questo senso l'utilizzazione del gioco potrebbe rappresentare una risposta inconscia della paziente alla mia partecipazione emotiva al tema toccato. Anna inizia la seduta raccontando che ha acquistato oggetti di abbigliamento e trucco che difficilmente sa concedersi e manifesta l'intenzione di ristrutturare la propria abitazione: mentre parla della quotidianità, a livello inconscio comunica un suo progetto vitale.

Subito dopo si avvicina al vassoio e, accarezzando la sabbia da destra a sinistra, chiede se bisogna pensare o fare una cosa di pancia: questo interrogativo mostra come il solo contatto con la materia le stia facendo sperimentare emozioni che si trasformeranno in immagini. Profondamente assorta nel lavoro modella nella sabbia tante piccole dune, cura con moti sottili tutto il bordo intorno, infine, spianando la parte centrale, pone in successione nel campo tre forme stilizzate di pesce, un lucente delfino, alcune palle di vetro trasparenti e brillanti e biglie colorate; aggiunge infine, nei due angoli superiori, due cassette trasparenti piene d'acqua, contenenti una dei pesci, l'altra una forma rotonda, e, come ultimo gesto, pone nella sabbiera una pietra di ametista (fig. 9 in Appendice). Tornata a sedersi, afferma di riconoscersi nel delfino lucente, gli altri pesci sono qualcosa che accompagna; la raffigurazione rappresenta un percorso tra opacità e trasparenza.

Nel mio ascolto questa rappresentazione appare una metafora viva del percorso analitico di Anna che, nel calore del rapporto terapeutico, è potuta passare dalla rappresentazione di un sole e di una luna immobili in un immenso spazio siderale della prima sabbia a questo quadro guizzante di vita sottomarina che rivela quanta

energia libidica essa ha potuto recuperare nella relazione analitica.

La seduta successiva Anna, entrando, dice che ha fatto delle spese: «Mentre venivamo qui ho pensato...», poi, notando il lapsus, si corregge, «mentre venivo qui...». Ed io, accogliendo la sua metafora, che era ancora viva anche in me, intervengo dicendo: «Lei e il delfino».

Anna sorride e dice che ha pensato molto al gioco della sabbia costruito nella seduta precedente perché rappresenta un suo desiderio: «Il delfino è bello e argenteo; è assertivo», afferma; torna poi a parlare del tema della trasparenza e della opacità e dice che, a differenza delle grandi sfere, le cui pagliuzze brillanti impediscono la vista, attraverso le casette si può vedere; esse sono come un rifugio o un luogo di riposo, le danno la sensazione che ha in seduta quando non porta sogni, ma l'incontro non è inutile: «È come quando uno è in viaggio, ma è consapevole che ci sono alberghi o luoghi in cui sa di poter andare a riposare ed è lui a scegliere di entrare o uscire». La mia interpretazione è nata da un vissuto contro-transferale che risponde alla fantasia di base della paziente, e, confermandola, struttura il significato stesso della seduta come percorso vitale verso una meta personale, a cui si può accedere seguendo ritmi propri (3). Le parole di Anna, che, accettando la metafora del viaggio, la arricchiscono con l'immagine dell'albergo ospitale, confermano del contenimento connesso a questo stadio della relazione analitica, e mostrano come l'interpretazione sia stata da lei accolta e condivisa. Al momento del lapsus mi sono resa conto che ero stata profondamente presa da ciò che accadeva nel campo e che durante l'esecuzione della sabbia la mia partecipazione affettiva era stata intensa. Ma la necessità di interpretare mi ha portato a riflettere; infatti, pur essendo parzialmente regredita, avevo conservato una parte dell'io capace di osservare ed osservarmi e, attraverso l'empatia e l'elaborazione del controtransfert (solitudini comuni e partecipazione intensa al viaggio) ho compreso la fantasia inconscia che dominava il campo ed ho fatto l'interpretazione.

Quando il paziente costruisce il gioco della sabbia da forma ad una fantasia inconscia che, per il fatto di nasce-

(3) Per Meitzer le interpretazioni «sono soltanto un particolare modo tra tanti di vedere il materiale, legato ad un particolare modo di fare una fantasia su una fantasia» (D. Meitzer, *La comprensione della bellezza e altri saggi di psicoanalisi*, Torino, Loescher, 1981, p. 135). A suo giudizio il modo di pensare fondato sul principio di causalità non è operativo nella attività interpretativa, che si avvale invece delle fantasie inconscie, che si manifestano attraverso le manifestazioni della dinamica transfert-controtransferale. «Questi fenomeni [...] ci divengono disponibili o attraverso i sensi, o attraverso una qualche forma di comunicazione, o attraverso un mezzo un po' più misterioso cioè l'identificazione e il controtransfert. Uno di questi mezzi, la comunicazione, e forse anche il terzo, l'identificazione, permettono di suscitare nell'analista una fantasia basata su una visione, che si spera aderisca un poco a un sogno osservato dal paziente» (*Ibidem*, p. 141).

rè nel rapporto duale, è percepita e condivisa anche dal terapeuta; mentre assistiamo all'esecuzione della sabbia «è in gioco il contatto profondo con un altro e la struttura profondamente diversa che si crea tra lui e noi» (4). Tutto questo risulta diverso da ciò che ognuno è indipendentemente dall'altro; ciò che si sviluppa nel campo nasce da un susseguirsi di identificazioni proiettive incrociate (5), che non rendono l'uno complementare all'altro, ma, nella condivisione dell'esperienza (6), portano alla comunicazione e all'arricchimento reciproco.

Il rapporto terapeutico ha un impulso quando è possibile fare una interpretazione che è mutativa (7), perché nasce da un insight che unisce comprensione intellettuale e partecipazione affettiva di ciò che accade nel campo analitico; il terapeuta può fare questo soltanto se prende in considerazione il controtransfert; difatti, «l'insigni nasce dall'integrazione di fantasie transferali e controtransferali» (8), che il terapeuta riesce ad elaborare attraverso gli strumenti che il training della sua formazione gli ha offerto (9).

Potremmo dire che nel gioco della sabbia «spesso le mani soltanto sono capaci di fantasticare, di modellare o tracciare forme completamente nuove per la coscienza» (10), attraverso questo lasciar fare (*geschehenlassen*) prima e il considerare (*betrachten*) poi, senza lasciarsi prendere dalle associazioni abituali (11), il paziente riesce a portare alla coscienza e ad integrare le sue determinanti inconscie, mentre l'Io muta lentamente il suo rapporto con l'esperienza immaginativa in atto. Tutto questo è messo in risalto dalla presenza e dall'attenzione dell'analista che, in uno stato sognante, segue anch'egli, in una sorta di immaginazione attiva, il gioco mentre il suo Io non perde consapevolezza di ciò che accade. Il terapeuta, simile al cacciatore alla posta (*betrachten* = considerare, cacciare), sospesa la concatenazione dei significati al fine di considerarli, è in attesa di ciò che si presenta. «La attenzione ingravida l'immagine (il significante), che non appena acquista la sua autonomia mostra ciò che portava nel grembo» (12) e nasce l'interpretazione.

«L'atto interpretativo come evento psichico - ci ricorda

(4) *Ibidem*, p. 42.

(5) S. Manfredi Turillazzi, «L'unicorno. Saggio sulla fantasia e l'oggetto nel concetto di identificazione proiettiva», in *Rivista di Psicoanalisi*, XXI, 4, 1985, p. 468.

(6) W. Baranger, M. Baranger, *La situazione psicoanalitica come campo biperpersonale op. cit.*, p. 84.

(7) J. Strachey, «La natura dell'azione terapeutica della psicoanalisi» (1934), in *Rivista di Psicoanalisi*, 1974.

(8) W. Baranger, M. Baranger, *La situazione psicoanalitica come campo biperpersonale, op. cit.*, p. 69.

(9) Per Jung pensare con fantasia non è improduttivo, perché con il tempo il «gioco della fantasia finisce [...] con il rivelare forze e contenuti creativi» (C.G. Jung, *Simboli della trasformazione* (1912-52), *Opere*, voi. 5, Torino, Boringhieri, 1970, p. 31). Infatti questa forma di pensiero permette un collegamento tra il pensiero indirizzato, che opera a livello cosciente, e ciò che agisce al di sotto della coscienza (*Ibidem*, p. 42). La psiche si manifesta attraverso la fantasia che, essendo in gran parte un prodotto dell'inconscio, è anche «la madre di tutte le sensibilità» (C.G. Jung, *Tipi psicologici* (1921), *op. cit.*, p. 63) e ne rappresenta l'attività vitale. La fantasia creatrice collega intelletto e sentimento, ha un orientamento finalistico e dà luogo alla funzione trascendente. Mentre Freud vede nella fantasia un appagamento di desiderio istintuale, per Jung il principio dinamico della fantasia è il fattore gioco, che aiuta a sviluppare ciò che in essa c'è di più costruttivo (*Ibidem*, p. 67). La fantasia è una funzione irrazionale che permette alla volontà di unificare gli opposti, ma, affinché il gioco diventi creativo è necessario che la ragione si assoggetti agli interessi dell'immaginazione (*Ibidem*, p. 130). Le

fantasie hanno un significato ed appaiono come simboli che cercano di delineare la futura linea di sviluppo psicologico (*Ibidem*, p. 444).

(10) C.G. Jung, «Commento al 'Segreto del fiore d'oro'» (1929/57), in *Studi sull'alchimia, Opere*, voi. 13, Torino, Boringhieri, 1988.

(11) E. Humbert, «I tré verbi dell'immaginazione attiva», in *Rivista di Psicologia Analitica* 17, 1978, p. 93.

(12) b/ofem.

(13) P. Aite, «Una prospettiva sull'atto interpretativo in analisi», in *L'atteggiamento interpretante nel lavoro analitico*, Relazione al 3° Seminario Residenziale A.I.P.A., Forte dei Marmi, ottobre 1987, p. 83.

(14) *Ibidem*, p. 82.

(15) D. Meitzer, *La comprensione della bellezza ed altri saggi di psicoanalisi*, op. cit., p.163.

(16) C.G. Jung, «La psicologia della traslazione» (1946), in *Pratica della psicoterapia, Opere*, voi. 16, Torino, Boringhieri, 1981, p.190.

(17) N. Schwartz-Salant, «Fondamenti archetipici della identificazione proiettiva», in *Atti del 1CP Congresso della I.A.A.P.*, a cura di M.A. Mattoon, Berlin, Daimon Verlag.

(18) C.G. Jung, «La psicologia della traslazione», op. cit, p.313.

Aite - corrisponde ad un gesto che indica, fa vedere» (13) e «la metafora emersa [...] nella fantasia del paziente, riportata nel campo, può permettere il passaggio dal solo vissuto e solo visto al vissuto e visto» (14). Meitzer chiama interpretazione ispirata, quella che nasce da una alleanza terapeutica improntata ad un cameratismo, che è funzione della «capacità di ambo i partners d'abbandonarsi all'avventura, di spingersi oltre la terapia della psicopatologia del paziente ed entrare nel regno dell'ignoto, dello sviluppo del carattere di entrambi», che è in relazione con la «ricchezza della unione della coppia dei genitori nella realtà psichica» (15).

Jung non concepisce la libido come pulsione sessuale, ma la considera invece energia psichica ed interpreta la fantasia incestuosa come una riattivazione dell'archetipo dell'incesto (16) che viene rivissuto da entrambi i membri della coppia terapeutica. Le immagini dello scritto alchemico *Rosarium philosophorum*, che Jung prende a modello dei fenomeni che animano la relazione analitica, mostrano la trasformazione di una coppia, in cui le energie dell'incesto iniziale, che ben rappresentano la identificazione proiettiva nei suoi aspetti di fusione e confusione reciproca, si trasformano nella unio mystica, in cui i processi spirituali sono collegati alla sessualità ctonia, fino a raggiungere nella figura del Rebis la rappresentazione di un «terzo corpo», struttura pneumatica, che porta alla saggezza consapevole e alla affinità reciproca della «terza area» dove è possibile cogliere nella sua multiformità la natura mercuriale che Schwartz-Salant riconosce alla identificazione proiettiva (17), legata alla fantasia inconscia, la quale non riguarda più soltanto la psiche inconscia del paziente, ma si manifesta anche nel terapeuta. Queste esperienze, se ben comprese ed utilizzate, possono condurre alla individuazione del Sé rappresentato dall'ermafrodito, segno di integrazione reciproca di coscienza e inconscio (18).

Nella nevrosi di traslazione prende forma la *coniunctio*, fenomeno psichico indispensabile per indagare il mondo inconscio. Il terapeuta prova interesse per il suo lavoro perché per induzione nel suo inconscio vengono costellati gli stessi complessi attivi in quel momento nel pazien-

tè, che «come tentacoli di una piovra» (19) avvolgono entrambi; «Il contenuto evasivo, illusorio, cangiante, che come un demone possiede il paziente, aleggia ora fra paziente e terapeuta e prosegue in qualità di terzo il suo gioco» (20), ma «l'inevitabile induzione psichica fa sì che medico e paziente siano coinvolti e trasmutati entrambi dalla trasmutazione del terzo» (21), mentre la sola consapevolezza dell'analista illumina «con luce fioca e tremolante l'oscura profondità del processo» (22). L'aiuto che il terapeuta può dare al proprio paziente muta da caso a caso ed è connesso alla particolarità delle rispettive personalità che, unendosi, formano una commistione unica. Anche se il terapeuta non deve avere un atteggiamento direttivo, poiché sceglie quando e che cosa interpretare secondo ciò che ha elaborato nel controtransfert, egli da una direzione al processo, perciò possiamo dire che il punto di urgenza dell'interpretazione nasce da una fantasia inconscia di coppia che, in ogni momento, conferisce un significato al campo bipersonale (23). Ogni terapeuta giunge a questo attraverso un suo personale modo di sentire, che trasforma in parole, i cui accenti assumono colori diversissimi da un paziente all'altro; «L'interpretazione dell'analista è simile agli incantesimi di un apprendista stregone che evoca spiriti in numero ben maggiore di quanto egli stesso desiderasse [...]. Noi tutti sappiamo per esperienza che molte volte la nostra interpretazione è stata ricca di significati in misura molto maggiore di quanto consciamente intendevamo comunicare e che qualcuno dei significati secondi è stato quello effettivamente operativo [...]. Ci può essere interpretazione quando inventiamo qualcosa, quando il nostro lavoro si avvicina a quello del poeta» (24).

(19) *Ibidem*, p. 191.

(20) *Ibidem*, p. 199.

(21) *Ibidem*, p. 209.

(22) *Ibidem*.

(23) W. Baranger, M. Baranger, *La situazione psicoanalitica come campo bipersonale*, op. cit., p. 75.

(24) *Ibidem*, p. 143.

Tra gioco e sofferenza

Marco Garzonio, Milano

È un paradosso esprimere con le parole alcune riflessioni su un metodo di terapia non verbale. Ancora più imbarazzante può risultare il tentativo di cercare concetti (*cum-capio*: prendere, raccogliere, contenere) capaci di dare l'idea di un procedere che, invece, risulta iscritto nell'orizzonte della libertà d'espressione, dell'invenzione, della creatività. Ma ogni Scilla contiene in sé il suo Cariddi. E il rischio, o la paura, anche della sola attività descrittiva potrebbe condurre in quelle sabbie mobili degli «ismi», dove si fa incerto il confine fra pratica analitica ispirata a salde radici teoriche e la suggestione un po' esoterica di uno junghismo che, non si sa bene perché, dovrebbe considerare con insofferenza ogni tentativo di dare sistemazione scientifica e clinica ai contenuti della psicologia del profondo.

Dora M. Kalff ha lasciato pochi contributi teorici sulla *Sandplay Therapy* da lei fondata. Circostanza, questa, che ha indotto qualcuno a conclusioni un po' frettolose, quando non maligne, come se il metodo non possedesse sufficienti basi teorico-cliniche, o fosse così intimamente legato al carisma personale e terapeutico della sua ideatrice da disperdere o annacquare le proprie potenzialità di impiego e di cura con la scomparsa della stessa signora Kalff o, comunque, con il diffondersi e l'affermarsi in varie parti del mondo dei terapeuti che potremmo dire di seconda generazione, cioè di coloro che non hanno

avuto la fortuna di apprendere il procedimento dalla relazione personale diretta e dal lavoro a Zollikon, nella quiete di Hinter Zùnen, al numero 8.

A parte molte, interessanti considerazioni sul post-Kalff, che potrebbero costituire tema di ulteriore approfondimento in altra occasione, credo che il numero limitato di contributi teorico-clinici lasciati dalla fondatrice del metodo possa indurre due ordini di riflessioni. La prima attiene la gran quantità di spazi che si schiudono allo studio, proprio perché del *Sandplay* sono stati fissati i fondamenti clinici e la metodica e non quelle prescrizioni rigide che spesso portano un'intuizione teorico-terapeutica all'asfissia e alla sterilità, e quindi all'eclissi. La seconda riflessione riguarda la natura stessa del lavoro con la sabbia. Proprio perché fondato sulla creatività, sul gioco, esso, paradossalmente, risulta molto meno di quanto si possa superficialmente ritenere affidato al «caso», all'improvvisazione, al soggettivismo del singolo terapeuta, a una potenziale «deregulation».

A questo proposito basterebbe pensare a tutto il retroterra scientifico e psicologico sul gioco peculiarmente considerato. E a quanto esso rappresenti la metafora per eccellenza di due capisaldi della ricerca analitica: l'Io (dalla struttura di questo, alle sue funzioni, sino al rapporto con il Sé) e la relazione.

Seppure per cenni, è sufficiente sottolineare che non appartiene certo a una concezione corretta della dinamica psichica stabilire un'equazione stretta fra gioco e pulsione tout court, tra affidamento, o abbandono, a un'attività ludica e resa della coscienza. L'espressione umana, prima ancora dell'approfondimento psicologico e della lettura simbolica di comportamenti ed eventi, dimostra come il gioco non sia affatto disordine, caos, dilagare di energie in modo sfrenato, fuori di ogni possibile consapevolezza o di un plausibile, ragionevole controllo. La lingua corrente è ricca di espressioni che aiutano a comprendere: basta sottolineare tutte le locuzioni che ruotano attorno a «le regole del gioco», da rispettare nei tempi, nei modi, nelle circostanze, nelle disposizioni, perché gioco si possa avere, perché la partecipazione individuale possa arrivare ad esprimere anche un contatto, un consen-

so, un'adesione capaci di condurre a una relazione tra soggetti.

Insomma, il gioco è disciplina, è istanza rigorosa, esigente, esprime la capacità di raccogliere e di ordinare istanze forti e diverse. Quanto più il giocatore rispetta le «regole», tanto più egli è in grado di dare voce e forma alla propria creatività, all'interpretazione individuale, soggettiva, originale, irripetibile. Le regole non mortificano l'uomo: gli offrono, anzi, i paletti e i segnali attraverso cui egli può procedere nel cammino individuativo, misurandosi (e affrancandosi) di continuo con l'indistinto, il caos, la confusione.

Certo, giocare rappresenta un significativo sacrificio (nel significato autentico di *sacrum tacere*) dell'Io. Perché, giocando, l'Io si trova a dover venire a patti con le proprie pretese e a concedere spazi inaspettati alla manifestazione del Sé. Nel momento in cui l'individuo accetta di giocare, avverte alcuni dei propri limiti. Primo fra tutti: l'impossibilità di tenere a lungo, saldamente sotto controllo tutto: se stesso, chi gli sta vicino, il mondo attorno.

Anche a questo proposito viene in soccorso il lessico corrente, con tutte le espressioni che sottendono una realtà e una dinamica psichica complessa: uno si mette in gioco, quando accetta di relazionarsi; sta al gioco, nel momento in cui vede che non è per lui distruttivo entrare in un rapporto; fa il proprio gioco, in quanto riferisce a sé le dinamiche esterne o sottomette a pretese egoiche istanze inferiori.

Nel *Sandplays* possono cogliere le dinamiche relazionali del gioco o nel gioco, in un succedersi di modi che possono essere articolati secondo alcune categorie, facilmente riscontrabili nella pratica analitica. È così possibile osservare come l'individuo si prepara al lavoro con la sabbia, in uno spettro amplissimo di modalità, dall'aspettativa suggerita da volontà di controllo, sino all'affidamento. È peraltro significativa la verifica di un secondo momento o aspetto: che cosa il paziente dice di provare o di aver provato nel corso del lavoro con la sabbia (affermazioni qualche volta riferite spontaneamente, in altre occasioni frutto di risposta alla domanda «vuole dire qualche cosa?» sull'immagine realizzata). Spesso si tratta,

per l'analista, di aspetti di transfert e di controtransfert da gestire durante la seduta. Infine, v'è una terza considerazione, utile da fare, su associazioni o evocazioni indotte dal gioco, o da immagini particolari, o da singoli oggetti, molte volte compresi tra la memoria e la nostalgia, che suggeriscono all'analista spunti di transfert o di controtransfert da rielaborare ex post.

Prendiamo le mosse dal primo ordine di considerazioni. Vi sono pazienti i quali arrivano alla sabbiera avendo bene in testa l'immagine che intendono realizzare. «Venendo qua avevo l'idea di una conchiglia. L'ho fatta. Mi piace». E in effetti la signora che ha modellato nella terra bagnata una valva aperta, grande quasi quanto la cassetta, al cui interno ha posto una gran quantità di perle, non ha avuto esitazioni nel predisporre al suo lavoro. Tipo di sensazione, dotata di notevole capacità manuale, quarant'anni, la paziente in quella seduta ha cambiato un po' gioco. Quasi sempre, in passato, anche quando era lei a chiedere di fare la sabbia (l'analisi è mista: verbale e non verbale), plasmando talvolta figure di notevole impatto emotivo, la signora passava i primi momenti a ripetere, quasi ritualmente, frasi del tipo «Non so che fare», «Non mi viene nulla», «Chissà che cosa vorrà dire». L'immagine della conchiglia e la determinazione nel realizzarla è comparsa dopo qualche seduta in cui si è cominciato a parlare della possibile fine dell'analisi.

Frequente è il caso di pazienti i quali accarezzano a lungo immagini, che però gli si cambiano lungo il percorso. Al termine della seduta, una giovane donna di trent'anni spiegava con queste parole: «Mi era rimasto in mente il castello che lei ha là. Pensavo che avrei fatto un assalto ai Crociati. Poi ho visto gli alberi: ne è uscito un paesaggio. Non certo d'assalto». In effetti, la scena appariva molto *country*, evocativa semmai di un clima inglese. La paziente, tipo di pensiero, molto controllata, una madre iperinvasiva e un padre poco significativo, nella sabbia ha riprodotto quasi sempre scenari molto convenzionali, riferiti spesso a momenti dell'anno o a episodi della sua vita (la vacanza, la spiaggia dove andava da piccola, la festa di compleanno, il lavoro). Dopo un paio d'anni di analisi, con alternanza di esame di sogni e vissuti e di Sandplay,

enuncia il conflitto, ma ancora non le riesce il gioco del coinvolgimento e della dialettica.

L'affidamento *all'hic et nunc* della sabbia è esperienza frequentemente annunciata. Ma concorrono modalità diverse di tale atteggiamento. «Quando ho incominciato non avevo la più pallida idea di che cosa avrei fatto. S'è formato mentre lo facevo». Non c'è motivo per non credere alla paziente, una giovane donna di poco più di trent'anni, molto razionale, con dichiarate gravi difficoltà di relazione con gli uomini e un pessimo rapporto col suo essere donna ancora tutto da verificare. Soltanto che l'immagine, poco lavorata e toccata appena in superficie, somigliante al dorso di una conchiglia parecchio allungata e stretta, chiusa, è decorata da tessere di mosaico, biglie di vetro, legni da costruzione lunghi e a forma di parallelepipedo. Decisamente meno preda delle astrazioni e senz'altro più divertita, una signora di quasi quant'anni che dichiara: «Mi sento spontanea, qui. Prendo le cose che mi attirano al momento». Insegnante, guai col marito, ma la forza di stare prima da sola (poi con un altro uomo) resistendo alla tentazione di tornare dalla madre pronta a ospitarla ma, anche, a rinfacciarle il suo fallimento, la paziente in effetti presenta un'attitudine di pensiero poco sviluppata e ha sofferto tutta la vita tale modalità come un *handicap* (almeno così glielo hanno fatto vivere e pesare in famiglia). Non si è mai legittimata, come una donna che poteva essere così come si sarebbe sentita dentro: con un valore non intellettuale, ma molto femminile. Infine, nella gamma di chi si affida all'*hic et nunc* della sabbia, v'è chi riesce a stabilire un rapporto ottimale con il gioco. «No, soltanto il piacere», rispondeva un uomo di poco più di quarant'anni alla domanda «vuole dire qualche cosa?». La scena, ricca di oggetti (sassi a mo' di colline, resti archeologici, piccoli cocci porta acqua, case in lontananza), di personaggi maschili e femminili appartenenti alla vita di tutti i giorni, di verde, sembrava in realtà proporre un paesaggio surreale, in un'atmosfera quasi ovattata e sfumata, da sogno. Dirigente industriale, una fondamentale pigrizia nel rapporto con le donne, competente e abile nelle tecnologie, nella sabbia ha trovato finalmente le radici con la natura. Gli ci volle

un sogno, un paio d'anni fa (prima guardava con sufficienza il Sandplay): una vecchietta che di sorpresa, prendendolo assolutamente alla sprovvista, gli buttava in faccia una secchiata di terra, mentre con il suo vespino (simbolo della sua autosufficienza) se ne andava, in salita, lungo la via principale di un antico borgo.

Veniamo alla tematica successiva. La riflessione su quanto il paziente dichiara mentre è alla sabbiera o riferisce alla fine, descrivendo il vissuto mentre lavora aiuta a illuminare alcuni aspetti fondamentali del Sandplay: dalla relazione con la sabbiera e con gli oggetti, sino ai moti di transfert nei confronti del terapeuta (a volte esplicitati, ma molto più spesso espressi in modo mediato, parlando dei singoli materiali impiegati, o delle situazioni, o degli stati d'animo).

«Cercavo qualcosa. Ho avuto dei momenti di vuoto. Quasi di panico. Ho aspettato. Adesso che l'ho fatto, mi comunica qualcosa. Anche se non so esattamente cosa». Le mani nella sabbia dopo circa un anno (nel frattempo l'analisi proseguiva sul piano verbale, con una messe notevole di sogni), passati da poco i 35 anni, un lavoro creativo nel mondo dei *media*, tipo di pensiero, il paziente ha realizzato un'immagine, diciamo così «silvestre», nella quale spiccano un Adamo e una Èva, i quali, di lontano, è come se conducessero un gioco di reciproci approcci. La plasticità dello scenario contrasta con il volto contratto e la tensione palpabile nella figura intera che si muove per la stanza, tra gli scaffali, con i gesti incerti prendendo e riponendo spesso gli oggetti, con i frequenti sguardi di sottocchi all'analista per verificare se sta seguendo davvero con attenzione il gioco.

Qualche settimana dopo lo stesso paziente dirà al termine di una seduta: «Ho lavorato fluidamente, senza ostacoli, lasciandomi guidare dalla strada, dal percorso. Anche molto dall'istinto. E dalla necessità degli elementi - l'acqua, le rocce, il legno - più che da immagini precise». E la volta successiva, esprimendo una sorta di moto ciclico nel suo procedere: «Ho avuto voglia di maneggiare delle cose, di avere un contatto manuale. Ho provato anche un momento di vuoto, di confusione, chiedendomi 'E adesso che faccio?' Ma sentivo la voglia. Ho prosegui-

to. Perché no? Allora s'è formato lo spazio, l'ambiente, un bisogno molto forte di uno spazio».

«No, non ho nulla da dire. Solo che ho usato tutte le cose che amo di più qua dentro. Mi sembra che ci siano ceste da cui io posso prendere. C'è abbondanza. E ciò contrasta un po' con il mio stato d'animo». La paziente, 38 anni, in effetti non impiega quasi mai statuine, ma oggetti «preziosi»: perle, collane, biglie di vetro, conchiglie, tessere di mosaico. Le sue immagini sono una sintesi inusitata di manipolazione della sabbia e capacità di decoro espresse attraverso il ricorso a una gamma sostanzialmente ristretta di oggetti («le cose che amo di più qua dentro»). Una vita sentimentale deludente («non sono capace di amare, di dare»), cerca spesso di relazionarsi con quegli atteggiamenti rivendicazionisti, regressivi, di chi dichiara continuamente d'aver bisogno di soccorso, di aiuto, mettendo talvolta a dura prova la pazienza dell'analista. La sabbiera si direbbe che assurge nella sua esperienza a «spazio transizionale».

Infine, nel riferire l'esperienza nel gioco e con il gioco, i pazienti possono rivivere momenti di acuta sofferenza, che «mettono in gioco» l'analista ponendogli significativi e forti elementi transferali da valutare con molta cura e vigile attenzione nella conduzione della terapia. Due momenti, riferiti a due casi, di un uomo e di una donna, aiuteranno a comprendere delicatezza, profondità, coinvolgimento e, forse, almeno in una certa misura, rischio del gioco.

«Vedendo questo motoscafo, m'è venuto di riprodurre la mia infanzia, al mare». È un giovane di quasi trent'anni. Fa una spiaggia, abbastanza realistica, tra oggetti e personaggi. E, poi, quel motoscafo, insieme simbolo del potere, della riuscita economica, del riconoscimento collettivo, della capacità di svago di suo padre, morto una decina d'anni prima. Un genitore ingombrante, vagheggiato e fuggito, imitato e tradito, rinnegato nell'immagine sociale (che anche il figlio avrebbe dovuto seguire) attraverso la felice realizzazione di una professionalità autonoma lontano da casa, eppure figura sempre lì presente, incombenza a giudicare sia sugli esiti lavorativi, sia sulle capacità di conquista delle donne. Ecco che, poco dopo,

la scena familiare e, tutto sommato, pacificante del mare si tramuta in un ambiente dalle tonalità affettive ben più inquietanti. Le emozioni descritte dal paziente davanti all'immagine valgono più di ogni illustrazione: «Ho vissuto come identificativo questo qua (*indica la figura di un boscaiolo, che brandisce una scure*): la voglia di spaccare tutto. Poi, gli animali (*che popolano la cassetta*), per i quali nella realtà provo schifo, rifiuto; qui: i serpenti, i topi». La volta successiva il paziente vuole parlare: dice che preferisce raccontare e vedere i sogni. L'analisi andrà avanti per qualche mese senza toccare la sabbia. La richiesta è di accoglienza e di pazienza. I progressi ci sono, anche nella vita di tutti i giorni, nella capacità di stabilire, reggere bene e arricchire relazioni. L'esperienza forte del gioco si sente che è lì, presente e sottesa. Quando sarà l'ora, tornerà anche il suo esercizio pratico. Racconta una donna nella seduta successiva alla prima sabbia: «Quando sono uscita di qui stavo male (*lungo silenzio, in risposta alla domanda 'Vuole dare parole a quel malessere?'*). Forse perché mi è venuta in mente mia madre. Da bambina non mi lasciava mai andare al mare dove c'era la sabbia. Non voleva. (*Lungo silenzio*). Forse perché non voleva che mi sporcassi». La paziente aveva realizzato una scena che colpiva: al centro aveva costruito una sorta di tempietto, sul frontone del quale campeggiava un monile di vetro azzurro con un punto nero al centro che presentava tutte le sembianze di un occhio. In cima stava una civetta. Sul retro del tempio aveva posto un pozzo, nei pressi del quale sembrava che si avvicinasse la statua di una ragazza greca: si potrebbe dire una Kore. Già erano emersi i pesanti rapporti della paziente, ancorché quarantenne, con il clan di origine; un dissidio culturale e sociale trascinato negli anni, che rischiava di mettere in crisi anche il suo matrimonio. Ma dopo quella sabbia esplose il dolore per una creatività inseguita sin da piccola, ma sempre rifiutata e riprovata, come manifestazione di indipendenza e di originalità rispetto al sociale, alle convenienze, alle regole. Tanto che la paziente era arrivata a non riconoscerla più neanche dentro di sé come elemento possibile di riscatto, di affrancamento, di affermazione. Anzi, sarebbe emerso in

seguito un atteggiamento quasi autopunitivo, persecutorio, espiativo, che stava conducendo la donna sulla strada di un vissuto di sconfitta e di una dolorosa depressione. L'analisi si prospettava ora come forse l'ultima possibilità di mettersi in gioco, con un vissuto, però, di pena e di sfiducia sulle possibilità reali e sugli esiti; come se, dopo tutte le prove della vita, fosse difficile ormai accostare o almeno soltanto fantasticare, quella giovane Kore presso il pozzo. Della bipolarità del simbolo, per riproporre l'efficace immagine presente nel pensiero di Jung, la paziente era abituata a vedere soltanto la parte stregghesca, negativa, divorante, distruttiva. Anzi, rischiava addirittura di identificarsi con essa, in modo disperante e autodistruttivo. Non l'avevano mai lasciata essere fanciulla, tanto da far sorgere la domanda se avrebbe mai potuto recuperare lo spirito della giovinezza, la voglia di vivere e di esprimersi, che pur doveva avere da qualche parte, visto che era riuscita a bussare alla porta dell'analista. Un analista che le avevano segnalato, perché praticava anche la terapia della sabbia. Quella sabbia che la madre non le aveva lasciato toccare e che l'analista le aveva invece offerto, senza nulla sapere e senza che lei avesse coscienza di dirgli nulla prima. Prima di entrare insieme nel gioco, nella sofferenza, nel mistero della creatività, che è molto difficile arrivare a concettualizzare, come si diceva all'inizio, ma che si può e si deve raccontare. Sulle storie si fonda la teoria analitica. Anche nella *Sand-play Therapy* ideata, sulla scia di Jung, da Dora M. Kalff, che, a chi l'ha conosciuta e con lei ha condiviso un pezzetto di strada, tocca di tenere viva, di approfondire, di portare avanti.

Alcune riflessioni sul «gioco della sabbia» nel? ambito della terapia analitica del? adulto

Adriana Mozzarella, Milano

La terapia col «Gioco della sabbia» ha una sua particolare storia. Iniziata negli anni 50 da Margareth Lówenfeld col nome di «Gioco del mondo» fu usata come mezzo proiettivo diagnostico e anche terapeutico per il suo aspetto ludico e immaginativo. '

Dora Kalff trasformò il «Gioco della sabbia» in un metodo terapeutico analitico, in quanto si rese conto che nelle cassette azzurre iniziava e si svolgeva un viaggio nell'inconscio molto simile a quelli descritti da C.G. Jung, sperimentati dai suoi pazienti e da lui stesso.

La terapia col «Gioco della sabbia» continua ancora oggi ad essere oggetto di discussione circa la sua applicabilità nell'ambito analitico oltre che psicoterapeutico e ancora circa la sua applicabilità all'analisi dell'adulto oltre che alla psicoterapia infantile.

È un dato di fatto che, al di là di tutte le discussioni, le cassette azzurre con la sabbia, l'acqua e le figurine in miniatura continuano ad affascinare e a catturare facili entusiasmi anche da parte di persone non strettamente appartenenti all'ambito terapeutico e analitico classico. È anche vero che questo tipo di gioco può dare risultati eccellenti, anche al di fuori del campo psicoterapeutico classico, per la sua qualità ludica che stimola la fantasia e libera energie bloccate.

Tuttavia, i ricercatori più attenti si domandano quali siano le potenzialità e i limiti di tale metodo-gioco e quale la

sua applicabilità all'analisi dell'adulto, quale tipo di comunicazione si stabilisca tra analista e analizzato, quali le differenze transferali rispetto al classico setting dell'analisi verbale, quali i livelli psichici che vengono attivati, ecc. ecc. Nella mia pluri-decennale esperienza con l'analisi junghiana in ogni fascia di età, dai bambini, agli adolescenti, agli adulti, alle persone anziane, ho sempre usato anche il metodo del «Gioco della sabbia» come un validissimo mezzo analitico e terapeutico a volte insostituibile.

Il pioniere della obiettivazione delle emozioni e delle fantasie è stato proprio C.G. Jung, il quale ha valorizzato l'importanza delle immagini che emergono dall'inconscio nei sogni e nelle fantasie col metodo della Immaginazione Attiva. Jung ha incoraggiato altre attività ludiche e creative come il disegno, l'uso della creta, la danza; egli stesso ha incoraggiato la Signora Dora Kalff a mettere a punto il suo metodo del «Gioco della sabbia».

Proprio nei suoi studi sull'alchimia Jung ha potuto approfondire la sua conoscenza della psiche attraverso le immagini tramandateci dagli alchimisti.

Nel *Mysterium Coniunctionis*, nel capitolo della «Coniunctio», si assommano le riflessioni del Grande Maestro, frutto di tutta una vita dedicata all'esperienza e alla ricerca.

La pioniera di fatto del «Gioco della sabbia», Dora Kalff, ci ha detto, credo, quasi tutto quanto sia possibile esprimere con le parole nei pochi scritti che ci ha lasciato, nelle sue numerose conversazioni e nelle sue generose presentazioni di casi clinici; non tutto è tuttavia esprimibile con le parole, le quali non possono mai sostituire l'esperienza. Nel *Sand play* si tratta effettivamente di esperienze e di emozioni espresse attraverso immagini che coinvolgono tutta la personalità fisica, psichica e spirituale del paziente.

Noi ora, come adepti e ricercatori, cerchiamo di andare più a fondo nella formulazione di una «theoria», la quale segue, comunque, sempre l'esperienza, lo non penso che sia spiegabile coi nostri mezzi razionali «come» agisca questo «gioco», in quanto esso è l'espressione di un processo creativo in *statu nascendi*; esso può essere descritto - come dice Jung a proposito della creatività in

generale - ma non spiegabile. La psicologia quale scienza empirica non può giungere a tanto.

Le più frequenti discussioni tra gli analisti che usano il «Gioco della sabbia» riguardano il problema transferale tra analizzato e analista. Sta l'analista in disparte e osserva il processo di autorealizzazione dell'inconscio del paziente, che si svolge nella sabbiera? Oppure il gioco nella sabbiera è una metafora della relazione analitica? Io penso che i limiti tra questi due momenti non siano poi così netti e che la prevalenza dell'uno rispetto all'altro dipenda molto dalla personalità sia del paziente che dell'analista. Sappiamo comunque che è il Sé ad avere effetto guaritore, anche se mascherato dalla proiezione sulle figure parentali e poi sul terapeuta.

Una volta una paziente ha rappresentato nella sabbiera un fitto bosco all'uscita del quale ha posto un cervo. Poi ha detto: «Qui dentro, nel bosco, io non conosco nulla e ho paura di entrarvi. Però c'è questo cervo, il cervo è lei [cioè io] che mi condurrà». Sappiamo che il cervo è un simbolo molto ambivalente del Sé, che compare in tutta la tradizione celtica nei romanzi della Tavola Rotonda di Rè Artù dietro la figura del mago Merlino. In questo caso la proiezione del Sé su di me è evidente. La relazione analitica può favorire comunque la costellazione del Sé. In questa relazione la personalità dell'analista non è mai indifferente. La cassetta con la sabbia e le figurine non sono sufficienti a creare quello «spazio libero e protetto» che permette al paziente di abbandonarsi ed esprimere la sua «creazione». Lo spazio libero e protetto è creato proprio dall'atteggiamento del terapeuta nell'accogliere ed ascoltare il paziente sin dall'inizio, nel modo come ascolta e interpreta i sogni, come interviene nei momenti di dolore, di disperazione; tutte le qualità professionali e umane del terapeuta sono messe in gioco; uno sviluppo spirituale del terapeuta è comunque indispensabile perché nessuno può portare un altro al di là della propria esperienza.

Se il terapeuta non riesce ad accettare fino in fondo il paziente non lo può aiutare. Ricordo una signora sui 38 anni, sgradevole, rinsecchita, aggressiva, non con me, ma col mondo intero. Mi era antipatica, non riuscivo ad

accettarla fino in fondo per una questione «di pelle». Un giorno nella sua voce stridula sentii riecheggiare la voce petulante di una bambina che chiedeva di essere amata, coccolata. Fu per me una folgorazione, da quel momento le ho voluto bene, ho sentito quanto grande era la deprivazione nascosta in quel suo rendersi antipatica. Ne abbiamo fatta insieme di strada io e lei, soprattutto con il «Gioco della sabbia»! Dall'espressione iniziale di un Sé diabolico negativo, quella donna oggi è in grado di aiutare gli altri. *Similia similibus curanti! r.*

Per restare ancora un momento in tema di relazione transferale, bisogna pure dire che le figure presenti negli scaffali risentono della personalità dell'analista. Questi le ha scelte perché a lui (o lei) piacciono o perché le ritiene utili a costellare determinate forze inconsce nell'analizzando. Questo complesso intreccio di forze agenti nel retrofondo della relazione è difficile possa essere analizzato razionalmente, ma è sempre presente, interagisce.

Quali livelli psichici vengono attivati nel «Gioco della sabbia»?

Il paziente può dire: «Sono arrabbiato». Oppure può con una serie di discorsi animosi esprimere la sua rabbia. Ma quando in una scena della sabbiera compare una tigre inferocita che dilania una gazzella, oppure quando un personaggio trapassa con un pugnale il cuore di un altro, allora percepiamo quali profondi strati della psiche sono attivati e anche la loro pericolosità.

Queste scene di gioco sono molto serie, il paziente le esprime quasi inconsciamente ma alla fine, senza alcuna interpretazione, si rende conto che è lui stesso in gioco e molto seriamente. La situazione cosciente cambia, ma anche la situazione dell'inconscio si modifica; la tigre inferocita si può presentare in una immagine successiva nella figura di un cavaliere armato pronto a difendere un importante tesoro.

A volte la sabbia viene accarezzata dolcemente... adagio... per non farle male. Chi, che cosa accarezza con mano leggera il paziente? La sabbia? Un ventre gravido? Un tenero seno? Quel bambino che non ha avuto carezze? Chissà? A volte il paziente parla sottovoce. A chi parla?

È il mistero della psiche che emerge animato dalla materia diventata viva come accadeva agli alchimisti. Così si esprime Jung nel *Mysterium Coniunctionis* (1):

(1) C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis* (1955/56) *Opere*, voi. 14, tomo I, Torino, Boringhieri, 1989/90, p. 165.

Se si tratta di un mistero deve avere anche alti aspetti. Sono dell'opinione che la psicologia potrà pure spogliare l'alchimia dei suoi misteri, senza però riuscire a svelare il mistero dei misteri...

Secondo la mia esperienza, il «Gioco della sabbia» nell'adulto serve a completare molte analisi verbali non terminate in modo soddisfacente. Anche dopo molti anni di analisi qualcosa è rimasto nell'oscurità e crea disarmonia, irrequietezza, insicurezza. In questi casi ho verificato quasi sempre una veloce regressione all'infanzia. Là qualcosa era rimasto sofferente: il bambino in noi. Del resto Jung stesso aveva affermato che nessuna analisi si può ritenere completa se non si passa attraverso la stanza dell'infanzia.

Proprio quel bambino dimenticato che continua a piangere o a fare dispetti nell'inconscio dell'adulto è la causa di molti disturbi nevrotici, mai fino in fondo analizzati. Quando si ravviva quella memoria e viene rappresentata, allora le ribellioni e i pianti sono infiniti fino a quando nello «spazio protetto costituito dalla sabbiera e dall'analista» si ristrutturava quella «relazione primaria» madre-bambino prevalentemente corporea. Su questa base quel bambino dimenticato potrà crescere e integrarsi alla personalità adulta. Si spalanca in questi casi una porta sull'eternità, là sulla spiaggia di quel mare dove giocano i bambini, come dice Tagore (2). Là inizia anche la fase creativa dell'analisi. L'esperienza catartica vissuta a volte nella terapia con il «Gioco della sabbia» non può essere una meta raggiunta una volta per tutte, ma deve essere seguita dall'analisi dei sogni, i quali giorno per giorno portano la compensazione agli eventuali atteggiamenti unilaterali della coscienza.

Certamente il «Gioco della sabbia» non è adatto a tutti i pazienti, ne è la panacea per tutti i mali. In alcuni soggetti l'inconscio si manifesta in modo così eloquente con le immagini dei sogni che il paziente non si sente attratto verso la sabbiera.

(2) *L'oceano gioca assieme ai bimbi,/sorride la marea del mare. / Sulle rive dell'oceano dell'universo/i bambini fanno festa. / In cielo arriva la tempesta, /in mare la barca affonda: / l'angelo della morte passa in volo,/i bambini continuano a giocare./Sulle rive dell'oceano dell'universo / una grande festa di bambini!* (R. Tagore, Sissu, Parma, Guancia, 1979, *Quaderni della Fenice* 49, pp. 33-34.

Bisogna inoltre tenere sempre presente che il «Gioco della sabbia» attiva i livelli archetipici della psiche. È necessaria quindi una preliminare accurata diagnosi con colloqui e analisi dei sogni onde evitare in soggetti «borderline» uno scompenso psichico

Nella ricerca sul «Gioco della sabbia» c'è ancora molto da fare con pazienza e senza risparmio di tempo. È necessaria la collaborazione di tutti coloro che lo usano per uno scambio sincero e non polemico di esperienze e di punti di vista. Ritenendo validi e utili per la ricerca tutti i dati sperimentali ottenuti, ci si potrà avvicinare sempre di più alla comprensione delle potenzialità di questo validissimo metodo terapeutico.

A Robert Avens con
adesione e amicizia

«E, l'essere umano è totalmente umano solo
là dove gioca»*.

* F. Schiller, *Lettere e poesie scelte, Sull'educazione estetica dell'uomo*. Quindicesima lettera, Verona, Il Segno, 1983.

Vorrei raccogliere qui alcune considerazioni emerse dalla mia memoria e dalla mia mente seguendo il filo di una ricerca che mi ha impegnato da tempo. L'immagine e l'immaginazione (overossia il suo fluire), sono state al centro delle mie riflessioni. Ma non solo l'immagine. Per forza di cose, nei miei pensieri intervenivano anche altri elementi, i tanti elementi che secondo la psicologia junghiana fanno parte della struttura della psiche: ad esempio l'Io, la Persona, l'Archetipo, il Simbolo, l'Ombra, l'Animus, l'Anima, il Sé. Tutto ciò che riguarda la psiche viene infatti chiamato in causa poiché, come è possibile constatare, non esiste nella psiche nessun elemento che non sia interconnesso con tutti gli altri. Questi elementi, queste figure, questi contenuti vengono spesso per ragioni operative, nei testi junghiani, classificati in capitoli e separati quindi l'uno dall'altro. Ma pur riconoscendo la grande importanza della schematicità e della differenziazione, lo scopo che si prefiggono queste mie note è quello di impostare il discorso in maniera diversa, e precisamente non tanto sulle verità dogmatiche, quanto sulle opinioni, non tanto sull'*Unilateralità* quanto sul conflitto, avendo in mente così più il relativo che l'assoluto. Del resto è la psicologia junghiana stessa ad essere costruita

in modo non monolitico. Direi anzi che, a mio avviso, l'essere junghiani significa proprio avere a cuore più il molteplice che l'*univoco*, avere più inclinazione per il fluire che per lo statico, sentirsi più vicini alle tesi eraclitee che a quelle di qualsiasi altro pensatore. E questo in modo da poter sperimentare, da un punto di vista psicologico, la validità della massima che adotta il principio dell'e *questo e quello*, invece di dare la precedenza assoluta al principio dell'o *questo o quello*. Ciò nell'intento di rintracciare e, se possibile, estrarre la positività che esiste, di certo, nella tensione e dunque nella conflittualità dell'ambivalenza.

Del resto nell'insieme dell'opera di Jung, una certa ambivalenza e una certa conflittualità si manifestano a volta sotto forma di due aspetti o tendenze diversi l'uno dall'altro e che si combinano in vari modi dando adito ad indirizzi e a conclusioni diversi. La prima è una disposizione scientifica, (e riguarda la sistematizzazione dei fatti in strutture di significato). L'altra è una tendenza che si esprime nell'attività estetica, ossia nelle attività della fantasia e dell'immaginazione, e quindi connesse anche all'arte, ad esempio pittura, architettura, letteratura, scultura, la musica, l'interesse per i miti, le favole, le religioni, l'alchimia e soprattutto l'attenzione al rapporto con le figure immaginarie. In questa, chiamiamola tendenza seconda, ma non seconda per importanza, Jung si rapporta ai fenomeni dell'immaginazione con una particolare concreta immediatezza. È utile qui forse una breve precisazione: parlando di attività estetica, mi riferisco alla parola greca *aisthesis*, che significa appartenente ai sensi, concernente la percezione, la sensuosità e quindi anche il rapporto con la bellezza, un'aspirazione insita nell'essere umano, indipendentemente dalla estrinsecazione concreta che può farne l'essere umano stesso.

Ma forse, proprio perché di solito si connette l'immaginazione con l'attività artistica, ossia con qualcosa che difficilmente può essere preordinata, contenuta e controllata, siamo invece portati, nella nostra cultura, devota soprattutto al razionale, ad avere paura dell'immaginazione, e tendiamo quindi a screditarla o a degradarla al livello di

facoltà inferiore, oppure a utilizzarla a scopi commerciali, abbandonandola a uso e consumo di psicologie e parapsicologie da strapazzo. Soltanto agli artisti, ai poeti viene concesso oggi, ma a che prezzo, di esercitare l'immaginazione. Il terrore che si ha di essa fa pensare all'agorafobia, l'angoscioso rifiuto degli spazi aperti; un terrore che, in ultima analisi, potremmo associare alla paura del corpo, in quanto il corpo, quale microcosmo, può essere considerato un riflesso del macrocosmo e dei suoi spazi infiniti. Spesso si ha paura dell'immaginazione come si ha paura della vita.

Immaginazione, conflittualità, ambivalenza, collaborazione fra l'Io e l'immagine, ecco l'ambito ideale entro cui potrebbe muoversi questa ricerca che può avvalersi, oltre che di Jung, anche di un certo numero di autori i quali ovviamente hanno caratteristiche comuni, di cui la più importante mi sembra quella di essere inseriti nella tradizione platonica e neoplatonica della filosofia occidentale. Ricordo qui a caso Vico, Ficino, Harder, il poeta William Blake, l'islamista francese Henry Corbin, il filosofo Cassirer, in parte Heidegger e, più recentemente, il filosofo Edward Casey, lo psicologo James Hillman e altri autori del filone junghiano degli archetipi. Devo dire subito però che il platonismo, così come lo troviamo, sia in parte nell'opera junghiana, sia soprattutto nel filone post-junghiano della psicologia degli archetipi, è un platonismo modificato, nel senso che la sua direzione va verso un pluralismo più accentuato, più laicizzato, meno idealistico e più connesso con la natura che nel platonismo e nel neoplatonismo classico. La psiche è vista come una realtà policentrica e policroma, come una moltitudine di contenuti e forze, a nessuna delle quali è consentito imporre un'egemonia tirannica e duratura sulle altre.

In questo senso la psiche è essenzialmente come Proteo, che mutava forma a suo piacimento. È ovvio che in questo continuo movimento sia possibile riconoscere, nella psiche, dei tratti che potrebbero sembrare patologici, se però non ci fosse in essa anche un desiderio ben preciso e determinato, tendente all'ordine, alla razionalità, alla coscienza, al *logos* (1). Poiché la psiche è il contenitore di tutti gli aspetti della personalità umana, il suo deside-

(1) E. Christou, // *Logos dell'anima*, Roma, Città Nuova Editrice, 1987.

ho, la sua finalità è sempre quella di autoelaborare, di portarci ad una comprensione sempre più profonda di noi stessi e del mondo. E poiché i livelli di profondità, come noi stessi sperimentiamo, si spostano da un punto di vista psicologico a un altro punto di vista psicologico, niente può essere vero in modo letterale e assoluto, o in modo definitivo, neanche la stessa psiche, quando la si usa come strumento per un'ulteriore indagine e per una nuova esplorazione.

Tutto ciò potrebbe suonare troppo relativistico e persino distruttivo per una mentalità orientata solo al conseguimento e al possesso di incrollabili certezze. L'unica cosa che si può obiettare di fronte a un culto eccessivo delle certezze è che, come ben sappiamo, anche la distruttività è un contenuto della psiche, e di conseguenza serve alla psiche.

In questo senso infatti la psiche contiene davvero anche una forma destrutturante in quanto, con la sua mutevolezza, impedisce il prolungarsi delle posizioni rigide e assolutistiche: essa le frantuma, le de-struttura, riportandole ad altre costituenti psichiche, vale a dire ad altre immagini. Questo movimento dà adito ad una maggiore libertà, ad esempio quella di poter immaginare molteplici possibilità dando, nel contempo, vita e credito ad un atteggiamento nuovo, creativo, il che però non ha nulla a che vedere con il «lasciar fare» associato in genere al vagare passivo della fantasia. Questo atteggiamento nuovo propone piuttosto un «lasciar essere», che consente alle immagini di potersi esprimere *di per sé*, tramite le loro storie, tutte interessanti e istruttive.

Ma ritorniamo al nucleo del nostro tema. Che cosa è un'immagine e l'immaginare? A questa domanda non si può dare una risposta in quanto è una domanda posta nel modo sbagliato; essa, infatti, presuppone (senza alcun fondamento) che esista qualche contenuto psichico definitivo che possa venir descritto e fissato in modo non ambiguo in vista di futuri riferimenti. Un'altra difficoltà, quando si vuole definire un'immagine, è dovuta all'eccessiva e generale focalizzazione sul senso della vista. Quando parliamo di immagini diciamo molto spesso «raffigurare», o «visualizzare», benché, e lo sappiamo, esi-

stano anche immagini tattili, orali, olfattive, uditive. Queste immagini sono molto difficili da trattare, da esprimere e qualificare. Ciò che invece possiamo, e dobbiamo fare, è differenziare l'immaginazione primaria, creativa, da quella indotta, esteriore, passiva, che possiamo chiamare, a buon titolo, immaginazione visiva, o più generalmente percettiva. Quest'ultima nasce dalla dipendenza della mente rispetto all'occhio. Liberare la mente dal visualismo dell'occhio, potrebbe costituire il primo passo verso la sua emancipazione dall'influenza dei sensi e dalle sensazioni. La fantasticheria è solo una modalità della memoria emancipata dall'ordine temporale e spaziale; essa è meccanica e passiva; è un rispecchiare, una semplice ripetizione, è insomma un'immaginazione associativa che dipende unicamente dalla percezione e, in quanto tale, non ha niente di veramente creativo.

Per Winnicott, ad esempio, il fantasticare è qualitativamente diverso sia dalla vita reale che dal sogno, poiché comporta un certo grado di dissociazione; di conseguenza assorbe energia senza peraltro contribuire né alla vita reale né alla vita psichica, e porta anche a una certa staticità nel tempo.

Il suggerimento di Winnicott a questo proposito è di re-integrare la fantasticheria nella vita reale, trasformandola in immaginazione (2).

L'immaginazione invece *ricrea* i suoi elementi: è *sintetica*, è una *forza che miscela, permea, fonde*, e si diffonde. L'immaginazione creativa è *sostanzialmente vitale*, poiché genera una forma propria, e le sue norme sono *le forze stesse della crescita e della trasformazione*.

(2) Winnicott, *Gioco e realtà*, Roma, A. Armando Editore, 1974, p. 62.

Ci sono immagini che sono ingenite, congenite, nella nostra mente. Grazie alla creatività di queste immagini *vediamo*, è vero, ma con gli occhi della mente, eventi del nostro passato, eventi dimenticati, o a volte situazioni future. Questi avvenimenti, lontani nel tempo e nello spazio, accadono nella realtà che è dentro di noi, sia che ci troviamo ad occhi aperti che ad occhi chiusi. Accadono nella realtà inferiore, psichica, quella che Jung chiama la «realtà dell'anima».

Per la maggior parte delle persone appartenenti alla nostra

cultura però, la realtà inferiore non gode della stessa credibilità della realtà esteriore; tutt'al più le viene attribuito un valore piacevole o spiacevole ma irrilevante, o viene addirittura liquidata come ingannevole e perfino pericolosa nei confronti del senso di stabilità che giustamente si ritiene indispensabile per un'esistenza normale. Viviamo gran parte del nostro tempo convinti che mondo inferiore e mondo esteriore siano separati. È opinione molto diffusa che quando inferiore ed esteriore si mescolano, ciò sia dovuto principalmente a condizioni autistiche, patologiche, insomma insane. Questo genere di considerazioni ha portato non pochi psicologi e filosofi alla conclusione che nell'attività immaginativa ci sia qualcosa di assolutamente irreali. Jean-Paul Sartre ad esempio, un *maitre a penser* del nostro secolo, ha espresso questo punto di vista affermando che l'immagine contiene un che di nullità. Per quanto coinvolgente, forte e viva l'immagine possa essere, il suo oggetto è senza alcun dubbio nonesistente (3).

Ma cerchiamo per un momento di rintracciare quando e attraverso quali circostanze Jung è giunto a formulare le sue idee riguardo l'immagine.

Da un'osservazione attenta dei suoi primi scritti l'interesse per le immagini è già presente nella sua tesi di laurea, *Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti* (4). Fin dall'inizio dunque, e poi man mano che procedeva il suo lavoro, questo interesse prese sempre più consistenza. Il momento più significativo della sua ricerca è tuttavia, come abbiamo già accennato, l'incontro con l'inconscio, con le immagini dell'inconscio che sperimentò in profondità dopo il suo distacco da Freud e che, in modo più o meno costante, e attraverso canali d'interesse diversi, continuò poi per tutta la sua vita.

Ci sembra tuttavia che, in sostanza, la formulazione delle sue idee sull'immagine contenga ed amplii il concetto di simbolo, in quanto l'immagine costituisce il contesto in cui il simbolo viene inserito ed elaborato.

Benché egli, in momenti diversi della sua opera teorica e clinica, utilizzi entrambi questi due termini, immagine e simbolo, come se li considerasse sinonimi, con l'andar del tempo, nei suoi scritti, l'immagine prende sempre di

(3) J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, PUF, 1940.

(4) C.G. Jung, «Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti» (1900), in *Studi psichiatrici, Opere*, vol. I, Torino, Boringhieri, 1970.

(5) C.G. Jung, «Definizioni», in *Tipi psicologici, Opere*, voi. VI, Torino, Boringhieri, 1969, p. 462.

più l'aspetto di qualcosa di antecedente e nel contempo di più vasto del simbolo. Già nel 1921, nei *Tipi Psicologici* {5}, afferma che «l'immagine è un'espressione concentrata della situazione psichica totale e non soltanto o prevalentemente di contenuti inconsci qualsiasi».

In seguito la comprensione di Jung dell'immagine si è approfondita e modificata lungo tutta la sua vita. Definita dapprima come un concetto, l'immagine è stata poi sperimentata come una presenza psichica verificata empiricamente. A questo proposito la scoperta di Jung più significativa è che la psiche non procede per ipotesi e modelli, cioè scientificamente, bensì attraverso immagini e quindi attraverso la metafora e il mito. L'interpretazione del significato dell'immagine non può dunque partire né dalla sola coscienza né dal solo inconscio, ma esclusivamente dal loro mutuo rapporto. Insomma l'immagine è un *contenitore* di opposti, a differenza del simbolo che è un *mediatore* di opposti. L'immagine non si identifica con un singolo contenuto, ma parti di questa si ritrovano in ogni altro contenuto. Prendiamo ad esempio l'immagine del padre: essa è un'esperienza sia inferiore che esteriore, sia personale che sovrapersonale. È certamente il proprio padre ma è anche il Capo, il Rè, e tutto ciò che con l'autorità è connesso, in noi e fuori di noi.

In gran parte il nostro lavoro consiste nel differenziare e mettere in evidenza ognuno di questi livelli, al fine di riunirli in un'immagine più conscia e quindi rinnovata. Ma se l'individuo non compie l'operazione cruciale che consiste nell'entrare in rapporto con l'immagine, portandovi le proprie reazioni, allora tutti i cambiamenti restano affidati soltanto al flusso delle immagini, ed egli stesso resterà immutato.

Solo se, e qui cito Jung, «la coscienza prende parte attiva, e vive e capisce, almeno intuitivamente ogni grado del processo, l'immagine successiva comincia ogni volta sul gradino più alto così raggiunto, e in tal modo si produce la direzione verso una *méta*» (6). (In definitiva si tratta anche qui dell'indispensabile dialogo fra l'Io e l'inconscio). A questo punto credo non sia inutile fare un passo indietro e accennare il più succintamente possibile al processo fisiologico di formazione dell'immagine.

(6) C.G. Jung, «L'Io e l'inconscio» (1928), in *Due testi di psicologia analitica, Opere*, voi. VII, Torino, Boringhieri, 1983, pp. 227-228.

Dai dati più elementari sulla formazione dell'immagine si sa che la luce, o gli impulsi di energia trasmessi al cervello dalle aree visive, vengono anche, quasi simultaneamente, tradotti in forme significative che chiamiamo immagini. Ciò che però il cervello riceve non è una rappresentazione o un ritratto della realtà esterna, ma solo un insieme di segnali fisici che non sono identici alla percezione visiva che appare poi nella coscienza. Durante il processo di trasmissione, questi segnali vengono trasformati in una nuova classe di percezioni le quali non si possono associare a nessun organo conosciuto.

Ciò che comunque sembra accertato è che *le immagini*, qualunque significato si voglia ad esse dare, sono *le unità originali dell'attività psichica*. La capacità di immaginare è considerata, almeno per quanto ci consta, una prerogativa umana, ed è essa che ci permette, con la sua coscienza, il suo proprio *logos*, non solo di dilazionare la reazione istantanea ad uno stimolo, ma anche di pianificare, durante questa pausa temporale, (attraverso questo momento di riflessione), una risposta allo stimolo, ossia la possibilità di una scelta di fronte ad esso, il che rappresenta qualcosa di peculiare e proprio all'essere umano del quale si può dire, per l'appunto, che non è soltanto istintuale.

La considerazione che l'essere umano non è soltanto istintuale porta l'attenzione sul lungo cammino percorso finora dalla coscienza, dall'intelletto umano.

Con questo in mente, e avendo sempre presente il nostro tema, accennerò brevemente ai precedenti storici e filosofici nell'ambito dei quali l'immagine ha costituito uno degli argomenti principali.

La questione più controversa storicamente è quella del ruolo psicologico (anche epistemologico) dell'immaginazione; in particolare del rapporto tra immagine e pensiero. La risposta abituale è che le immagini rappresentano degli oggetti in loro assenza. Esse sarebbero quindi rappresentazioni mentali indirette della forma esterna delle cose, sulla base di ciò che di esse ricordiamo e sappiamo. Questa concezione piuttosto semplicistica dell'immaginazione, (nota come la teoria della copia), suggerisce l'idea

che l'immagine sia una replica completa, colorata e meccanica di una scena o di un oggetto visibile che si riflette in modo quasi tangibile nella mente. Questa concezione suggerisce inoltre che la memoria può estrapolare le cose dal loro contesto e «immaginare» creature assurde come i centauri, i grifoni, un corpo umano con la testa di gatto o i piedi di caprone. In entrambi i casi ci viene presentato così un concetto di immaginazione la cui unica funzione consisterebbe: o nel duplicare, copiare la realtà, o nel falsificare, snaturare la realtà.

Questo vedere le immagini come una copia della realtà tangibile, ha un sostegno linguistico: infatti la radice latina di «immagine» è *imago*, e *imago* a sua volta si connette con «imitare» nel senso di imitazione, copia o somiglianza. È stato quindi facile limitare l'immaginazione a una funzione soltanto mimetica. Ridurre l'immagine ad una funzione mimetica è un passo intrapreso in tempi relativamente recenti da David Hume, il quale sostenne che di ogni impressione sensoriale la mente fa una copia, e questa copia rimane anche dopo che l'impressione è cessata; insomma qualcosa che oggi potrebbe far pensare al prodotto di una fotocopiatrice (7). Queste copie egli le chiamò *indiscriminatamente* idee o immagini (8). Sempre secondo questo pensatore, le idee si distinguono dalle immagini (impressioni, passioni ed emozioni) solo in quanto queste ultime (le immagini) vengono percepite in modo più intenso e vivo delle prime (cioè le idee). Le idee sono quindi per Hume soltanto immagini più deboli, versioni più deboli delle percezioni sensoriali originali. Le immagini poi, queste semplici copie o riproduzioni, sarebbero tenute insieme dal principio di associazione.

Ma il grande progenitore di questo modo di interpretare l'immaginazione, nella filosofia occidentale, resta senza dubbio Aristotele. Come ricordiamo, egli attribuì all'immaginazione un posto fondamentale. Egli sostenne tuttavia che le percezioni dei cinque sensi diventano il materiale della facoltà intellettuale solo dopo che sono state elaborate dalla facoltà dell'immaginazione (che poi altro non è che un moto provocato dalla sensazione). L'anima pensante deve far uso dei fantasmi, i quali sono come le sensazioni tranne che per il fatto che sono immateriali.

(7) R. Aven, *Imagination is Reality*, Dallas, Spring Publications, 1980.

(8) D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, Bari, Laterza, 1926, tomo I.

Aristotele ammette che la fantasia di tipo semplice, percettivo, si trova anche negli animali; però soltanto l'essere umano ha la facoltà di produrre deliberatamente una fantasia da un certo numero di fantasmi di tipo percettivo. Una sua frase spesso citata dal *De Anima* dice: «L'anima non pensa mai, se non c'è prima una figura della mente» (9).

In'ultima analisi, Aristotele fa dipendere l'immaginazione direttamente dalla sensazione. Nella sua concezione, l'immaginazione non può essere una facoltà *sui generis*, poiché l'immaginazione in quanto tale, niente può aggiungere alla nostra coscienza. Aristotele definisce l'immaginazione «falsa per la maggior parte», anticipando così la famosa formula di Locke: *nihil est in intellectu quod non ante fuerit in sensu*.

Non è esagerato riconoscere che l'influenza di Aristotele impregnò non solo l'empirismo del diciottesimo secolo, ma anche il materialismo occidentale in tutte le sue forme più o meno sfumate. L'unica funzione che si può affidare all'immaginazione, e questo vale sia per Aristotele che poi anche per Hume, è quella di dare un certo ordine alla «rigogliosa, orgiastica confusione» (James) dell'esperienza sensoriale. Resta comunque che (a giudizio generale) niente è più pericoloso, *per la ragione*, quanto i voli dell'immaginazione. A questo proposito vale la pena di ricordare un esempio letterario in cui la facoltà d'immaginare viene drammaticamente svilita. Nel *Paradiso Perduto*, Milton in una sua quartina, afferma che la fantasia prelude alla caduta e, di conseguenza, è il preludio della morte spirituale. La descrizione di Satana che seduce Èva, ha quasi la stessa forza e lo stesso colore delle immagini di Bosch:

Tozzo come un rospo, si avvicina all'orecchio di Èva, Prova con la sua arte demoniaca a raggiungere Gli organi della sua Fantasia, e tramite essi a forgiare Illusioni, elencando via via fantasmi e sogni (10)

Anche Pascal emette sull'immagine un giudizio molto severo. Nei *Pensieri* egli definisce l'immaginazione addirittura «la signora della falsità e dell'errore» (11). Nella storia della filosofia occidentale è senza dubbio a Kant (1724-1804) che si vede attribuire il merito di avere

(9) Aristotele, *De Anima*, Padova, Gregoriana Libreria Editrice, 1944.

(10) J. Milton, *Il Paradiso perduto*, Milano, Oscar Mondadori, 1984, IV, 800.

(11) B. Pascal, *Pensieri*, Roma, Edizioni Paoline, 1990, p. 54.

elevato l'immaginazione ad una posizione preminente rispetto a tutte le altre facoltà. Kant distinse due tipi di immaginazione: quella riproduttiva (owerossia della copia), e quella produttiva e trascendentale. Le attività dell'immaginazione riproduttiva sono soggette alle leggi dell'associazione, e la sua funzione è semplicemente quella di condensare il caos delle sensazioni in un'immagine. L'immaginazione produttiva o trascendentale invece, è una forza attiva, spontanea all'interno dell'essere umano, una forza atta a costituire, in una unità sintetica, dati puramente sensoriali e categorie intellettuali. Lungi dall'essere soltanto una facoltà in più, accanto alla sensazione e al pensiero, l'immaginazione è la fonte comune che permette, tanto alla sensazione che al pensiero, di emergere e di scaturire. Nella *Critica della Ragion Pura*, egli definisce l'immaginazione una «forza fondante dell'anima la quale si pone come base di ogni conoscenza a priori» (12). Questo implica che essa non è riducibile alla sensazione o al pensiero; è piuttosto un processo dinamico e autogenerantesi. Con parole che sembrano anticipare la psicologia del profondo, Kant dice che l'immaginazione è una funzione cieca ma indispensabile dell'anima senza cui non ci sarebbe conoscenza alcuna, ma di cui siamo scarsamente consapevoli. Martin Heidegger, nel suo saggio su *Kant e il problema della metafisica* (13), mette in evidenza come Kant abbandoni, alla fine, la sua precedente concezione circa il primato dell'immaginazione. La scoperta che la funzione fondante dell'immaginazione potrebbe rimandare ad una base ancora più fondamentale della percezione e del pensiero, lo allarmò profondamente. Infatti nella seconda edizione della *Critica*, l'immaginazione, «l'indispensabile funzione dell'anima», viene presentata come una semplice ancella della ragione. Riaffermando la supremazia della ragione, Kant ritorna sul tradizionale sentiero del razionalismo e

(12) E. Kant, *Critica della ragion pura*, Milano, Bompiani, 1987.

(13) M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, Bari, Laterza, 1985.

del logo-centrismo.

In sostanza, il rapporto tra immaginazione e percezione si è caricato di secoli di discussioni, durante i quali l'immaginazione è stata: o sopravvalutata (come ad esempio nel Romanticismo), o denigrata (come nell'Empirismo filosofico e nel behaviorismo psicologico).

In tutti i casi il problema cruciale è stato, da una parte se e *come* distinguere l'immaginazione, (e distinguerla in modo decisivo), dai diversi atti mentali; dall'altra, come identificare l'immaginazione quale attività a sé stante, con un proprio *status* esistenziale. Numerosi filosofi, oltre ad Aristotele e Hume, quali Averroè, Tommaso d'Aquino, Cartesio, Locke, Merleau-Ponty, hanno visto una continuità inevitabile tra percezione e immaginazione.

L'altro gruppo di filosofi, (Plafone, Piotino, Bruno, Ficino, Vico, Fichte, oltre a poeti e pensatori quali Schelling, Coleridge, Breton, Bachelard), vede l'immagine molto più indipendente rispetto alla percezione. Invece di considerarla uno stadio di passaggio che porta ad un processo mentale che si suppone superiore (l'intelletto vero e proprio, la ragione pura), l'immaginazione è vista da questi autori quale facoltà noetica originale fondamentale, indipendente dalla percezione e dalla sensazione.

A questo punto potremmo anche aspettarci che l'immaginazione, come attività autonoma della psiche, sia relativamente facile da delimitare rispetto agli altri atti del processo mentale. Sostanzialmente però il delimitarla, il preciserla è pressoché impossibile, come abbiamo accennato anche prima, poiché nonostante la sua autonomia, l'immaginazione rimane una faccenda estremamente ambigua ed elusiva, difficile da descrivere nei propri termini o sulla base del suo rapporto con altri atti mentali.

L'ambiguità e il carattere elusivo dell'immaginazione è dovuto principalmente al fatto che essa non agisce mai da sola, ma sempre mediante altre facoltà (qui insisto, non in base, bensì attraverso altre facoltà) oppure in tandem con esse. Come dice Jung, «la fantasia è, a un tempo, sentimento e pensiero, è intuizione e sensazione» (14). A proposito di quanto sia difficile isolare e fissare l'immagine può essere utile e interessante ricordare un articolo di Hillman apparso su Spring (15), nel quale egli sottolinea l'importanza del sottile rapporto tra immagine e preposizioni, e illustra con un esempio ciò che intende quando parla di questo speciale rapporto preposizionale quale fattore essenziale nel lavoro sul sogno: «Se in un sogno», egli dice, «sto camminando *con* mia moglie, que-

(14) C.G. Jung, *Tipi psicologici* (1921), op. cit., p. 63.

(15) J. Hillman, *ImageSense*, Dallas, Spring, 1979.

sta immagine si riferisce non solo al camminare e alla moglie. L'immagine è pre-posizionata da *con*, e i componenti dell'immagine ("moglie", e "io che cammino"), sono legati da quel *con* in modo tale che le figure del sogno, e le azioni, risultano pre-posizionate, cioè governate da questo "camminare *con*" dell'io onirico esprimente un *insieme*, una *combinazione con la moglie*. Questo insieme, questa combinazione significa forse una confidenza ulteriore, o addirittura una complicità? E non dovremmo forse leggere qualunque altra situazione di questo sogno come in rapporto alla relazione specificata da quella preposizione?» E Hillman continua: «Il fatto è che, in questo sogno, avrei anche potuto camminare dietro, per traverso, o davanti, o in direzione di mia moglie; ogni preposizione presenta una proposta diversa. Il sogno in questione avrebbe potuto dire: io e mia moglie stiamo camminando, senza nessuna preposizione, un semplice camminare congiuntamente, una coppia che cammina, senza inferenza di complicità inconscia». Insomma ciò che questo autore suggerisce è che solo mettendosi al servizio di *tutte* le preposizioni, e quindi al servizio di *tutte* le sfumature e sfaccettature del nostro mondo inferiore, l'immaginazione si precisa ed essa emerge (per dirla con Baudelaire) quale regina delle facoltà (16). Secondo Baudelaire infatti tutte le facoltà dell'anima umana dovrebbero essere subordinate all'immaginazione, la quale le mette al suo servizio. E come ogni vera personalità regale, e in quanto tale, l'immaginazione diventerà per sua funzione *serva servorum* di ogni facoltà dell'anima stessa.

(16) Ch. Baudelaire, *Curiosité estétiques de l'art romantique*, Paris, Gallimard, p. 329.

È venuto ora il momento di accennare alle allucinazioni. A questo proposito, e per cominciare, mi sono rivolta al dizionario Rizzoli Larousse nel quale è detto che nella lingua italiana per allucinazione s'intende «la percezione, da parte di un soggetto sveglio, di fenomeni in realtà inesistenti» (17). Nella ricerca di un maggior approfondimento ho consultato oviamente vari autori (18) le cui ricerche ed elaborazioni sull'argomento mi sembra confermino, in sostanza, la succitata definizione linguistica. Edward Casey, ad esempio, eminente fenomenologo americano studioso dell'immaginazione, sostiene che l'alluci-

(17) Rizzoli-Larousse, *Dizionario Enciclopedico per tutti*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 33.

(18) S. Arieti, *Interpretazioni della schizofrenia*, Milano, Feltrinelli, 1971; B. Callieri, A. Castellani, G. De Vincentiis, *Lineamenti di una psicopatologia fenomenologica*, Roma, Il Pensiero Scientifico Editore, 1972; G. Benedetti, *Alienazione e personazione nella psicoterapia della malattia mentale*, Torino, Einaudi, 1980; E. Casey, *7bward Archetypal Imagination*, Dallas, Sping, 1974.

nazione consiste nel credere erroneamente ed ostinatamente nella presenza di qualcosa che nell'esperienza percettiva non esiste affatto.

Queste ed altre definizioni sono state ben ferme nella mia mente, ogni qualvolta mi sono trovata a dover trattare con persone afflitte da allucinazioni o, comunque, inclini ad esse. Nel cercare una modalità che possa in qualche modo alleviare l'angoscia di questa sofferenza, ho potuto sperimentare che una delle strade a cui ricorrere, a parte ovviamente il sostegno farmacologico, indispensabile nella maggior parte dei casi, è stata quella di sforzarsi di sostituire alle allucinazioni altri prodotti puramente immaginativi in cui però la componente percettiva non fosse essenziale, o avesse soltanto un carattere accidentale, per esempio sforzarsi di ampliare, deleterializzare discorsivamente, l'immagine allucinata.

Uno dei tratti fondamentali delle allucinazioni è il loro carattere «paranormale», dovuto al fatto che esse si producono contemporaneamente alle percezioni ordinarie e spesso tendono a rimpiazzare tali percezioni per un periodo indefinito di tempo. Se utilizzo qui l'aggettivo «paranormale» invece di «patologico», è perché vorrei evitare di catalogare tutti i fenomeni allucinatori sotto l'etichetta di «aberrazione». Sicuramente, infatti, esperienze come le immagini eidetiche, ossia non contemporanee alla percezione - termine usato da Husserl come oggetto ideale della mente -, oppure le visioni indotte da droghe o quelle che si producono sotto ipnosi, o alcune sensazioni cinestetiche, non sono tutte ed esclusivamente sintomi di malattie mentali. Le allucinazioni vere e proprie appaiono sempre in una specifica forma sensoriale, e i loro contenuti vengono avvertiti come entità che esistono all'esterno del soggetto che le prova. In contrasto con questo carattere proprio delle allucinazioni, le figure, gli oggetti o gli eventi immaginati non interferiscono *mai* con figure, oggetti o eventi effettivamente percepiti nel mondo concreto, ne si sostituiscono a questi. «L'immagine o rappresentazione fantastica», e adesso cito Jung, «non si sostituisce alla realtà concreta, e viene sempre distinta come immagine *interna*, e ben diversa dalla realtà sensibile» (19).

(19) C.G. Jung,
«Definizioni», in *Tipi
psicologici, op. dt.*, p.452.

(20) P. Berry, «Un approccio al sogno», in *L'Immaginale*, 3/1984, p. 99.

Ciò trova la sua ragione nel fatto che la qualità sensoria delle immagini - la loro forma, il loro colore, la loro struttura - non sempre derivano da oggetti esterni.

Come dice Patricia Berry, «con l'immaginazione i referenti oggettivi non sono rilevanti. L'immaginazione è sufficientemente reale a modo suo, e mai reale in quanto corrisponde a qualcosa di esterno» (20).

Gli psichiatri di orientamento organicista affermano senza il minimo dubbio che i cosiddetti visionari sono soggetti isterici o schizofrenici, o che le esperienze visionarie di qualsiasi tipo, specialmente religiose, sono provocate in genere da eccessivo ascetismo, o dalla pratica sistematica della meditazione, in quanto queste pratiche inducono a una concentrazione e a una tensione del tutto fuori del comune. Ciò che essi dicono è certamente vero, ciononostante non è da escludersi l'insinuarsi di qualche dubbio soprattutto se osserviamo il fenomeno da un punto di vista storico. L'assoluta certezza della patologia nel campo delle visioni potrebbe non essere così evidente se si pensasse che l'identificare le visioni con le allucinazioni trascura, anzi ignora completamente, il fatto che in taluni soggetti le visioni, (e lo confermano non pochi esempi tra i quali citiamo a caso Sant'Agostino, Giovanna d'Arco, San Francesco d'Assisi) hanno consentito una riorganizzazione e un rafforzamento della personalità individuale, e specialmente dell'Io, laddove le comuni allucinazioni non apportano nessun tratto strutturante nella costituzione del soggetto. In questo senso tendo perciò a convenire con Mary Watkins, autrice di uno studio molto accurato sull'immaginazione, quando dice che: «Di fronte alla consapevolezza dell'immaginazione, chi vive un'allucinazione è come se fosse addormentato. O meglio, dal punto di vista dell'immaginale, è come se fosse un sonnambulo nella misura in cui i suoi sensi non sono completamente svegli rispetto alla potenziale ricchezza di quello che c'è nell'immaginazione» (21).

(21) M. Watkins, *Waking Dreams*, Dallas, Spring Publications, 1984.

Fra i molti tentativi filosofici e psicologici per superare il dualismo tra inferiore ed esteriore (spirituale e materiale, soggettivo e oggettivo), la posizione di Jung è unica per il fatto che, come sappiamo, egli riesce ad evitare di

cadere nell'uno o nell'altro estremo. Jung non ha raggiunto questa posizione per mezzo di acrobazie intellettuali, ma in quanto terapeuta praticante che non temeva di rapportare la propria esperienza clinica sia all'antica saggezza e al pensiero delle discipline spirituali dell'Oriente, sia al pensiero mitico culturale e religioso dell'Occidente. Il risultato di questa sintesi clinico-simbolica fu l'intuizione che *la psiche è immagine e immaginante*.

Ho selezionato alcune frasi di Jung in cui egli cerca di esprimere questa sua intuizione e posizione mediana. Secondo Jung, «la nostra esperienza della realtà..., ogni pensiero, ogni sentimento e ogni percezione sono composti d'immagini psichiche, e il mondo esiste soltanto in quanto noi siamo capaci di produrne un'immagine» (22). Contrariamente agli assunti sia del materialismo che dello spiritualismo, il mondo che noi abitiamo è un mondo psichico. La psiche junghiana non si basa sulla materia (il cervello) o sulla mente (l'intelletto o la metafisica), ma sull'esse *in anima* concepito come terza realtà tra mente e materia. Nell'attività immaginativa della psiche, idea e cosa, inferiore ed esteriore, procedono insieme, e sono mantenuti insieme da un loro equilibrio.

Purtroppo, e cito da Jung: «il rapporto dell'uomo con la sua fantasia è determinato in alto grado dal suo rapporto con l'inconscio in generale. E a sua volta questo rapporto è condizionato in modo particolare da quello che è lo spirito del tempo» (cioè dalle tendenze collettive). «A seconda del grado di razionalismo dominante» (nel collettivo) «l'individuo sarà portato ad avere un contatto più o meno stretto con l'inconscio e i suoi prodotti» (23). Noi siamo immersi in un mondo che è una creazione della nostra psiche. Siamo talmente avvolti da una nube di immagini cangianti e d'infinite iridescenze, che si vorrebbe esclamare con Jung: «Nulla è completamente vero, e anche questo non è completamente vero» (24).

Ciò che Jung esprime in queste affermazioni è che il mondo dell'esperienza comune, o mondo fisico fenomenico che «razionalmente» ci viene dato dalla vista, dal tatto, dall'odorato, ecc., e che si può misurare o disegnare in unità di tempo e di spazio, è - nella sua forma più

(22) C.G. Jung, «Commento psicologico al 'Libro Tibetano della grande liberazione'», in *Psicologia e Religione, Opere*, voi. XI, Torino, Boringhieri, 1979, p. 494.

(23) C.G. Jung, *Tipi psicologici* (1921-2), op. cit., p. 63.

(24) C.G. Jung, «Spirito e vita» (1926), in *La dinamica dell'inconscio. Opere*, voi. Vili, Torino, Boringhieri, 1976, p. 352.

semplice e fondamentale - una complicatissima struttura di immagini psichiche.

Jung ammette che: «Esistono fantasie vane, inadeguate, morbose e insoddisfacenti, delle quali chiunque sia dotato di buon senso riconosce immediatamente la natura sterile». Ma anche se riconosciamo nella fantasia qualcosa di imperfetto, d'imbarazzante o di futile, ciò non dovrebbe portarci a discreditarla la facoltà creativa contenuta in essa. Sempre secondo Jung: «Tutto il lavoro umano trae origine dalla fantasia creativa, dall'immaginazione. Come potremmo allora averne una bassa opinione?» Egli afferma inoltre che «la fantasia di norma non si smarrisce: profondamente e intimamente legata come è alla radice degli istinti umani e animali, ritrova sempre, in modo sorprendente, la sua via. Ancora: «L'attività creatrice dell'immaginazione strappa l'essere umano ai vincoli che lo imprigionano nel «nient'altro che», elevandolo allo stato di colui che gioca» (25).

(25) C.G. Jung, «Scopi della psicoterapia» (1929), in *Pratica della psicoterapia, Opere*, vol. XVI, Torino, Boringhieri, 1981, p. 54.

Considerare le immagini come eventi psichici vuoi dire che in ogni sensazione c'è un «fattore soggettivo», una disposizione soggettiva, inconscia, che (seguiamo le parole di Jung), «modifica la percezione sensoriale fin dal suo sorgere e che le toglie pertanto il carattere di mero effetto dell'oggetto» (26).

(26) C.G. Jung, *Tipi psicologici* (1921), *op. cit.*, p. 399.

Un'ultima e significativa citazione, sempre da Jung: «Il fattore soggettivo... rappresenta lo specchio nel quale si riflette il mondo della psiche. Questo specchio ha la specifica proprietà di rappresentare i contenuti attuali della coscienza... così come li vedrebbe una coscienza vecchia di milioni di anni. Una coscienza siffatta vedrebbe il divenire e lo svanire delle cose simultaneamente con il loro essere attuale e momentaneo, e non questo soltanto, ma anche ciò che era prima del loro divenire e ciò che sarà dopo la loro scomparsa...» (27). Una realtà la quale è coperta da un'antichissima patina di esperienze soggettive.

(27) *Ibidem*, 400.

L'analogia dello specchio usata da Jung suggerisce che le immagini del mondo psichico sono, in un certo senso, il nostro destino. Contrariamente a quanto sostengono Locke, Hume e le filosofie sensazioniste, noi non cominciamo la nostra vita come una *tabula rasa*, ma siamo

sempre, in ogni momento, carichi delle esperienze dei nostri più remoti antenati che, come letti dei fiumi, incanalano il flusso della nostra vita individuale. Ci sono cose che siamo destinati a ripetere come i corpi celesti ripetono le loro orbite.

Ma diamo per finire la parola a un poeta, Samuel Taylor Coleridge.

Per Coleridge l'immaginazione creativa non è solo la fonte dell'arte, ma anche la forza viva e l'agente primo di tutta la percezione umana. Essa ci dà modo di scoprire il senso più profondo di tutto ciò che ci sta intorno - un significato che è intensamente soggettivo, ma che appartiene nel contempo al nucleo interiore di tutte le cose che fanno parte di questo nostro mondo. Insomma ciò che con Jung intendiamo quando parliamo *de Anima Mundi*.

Gioco e dialettica

Marcello Pignatelli, Roma

Nella stagione dei trattati, nel trionfo del caos e della complessità sembra ingenuo e inopportuno avanzare una visione del mondo di stile euclideo e tanto meno illuministico. Bisogna adeguarsi se non si vuole correre il rischio di rimanere fuori del corso della storia, dei ritmi del progresso.

Tale premessa serve per tentare un confronto tra la psicoanalisi, detta classica, e le numerose proposte teoriche e pratiche che da essa sono derivate, magari recuperando moduli precedenti il suo avvento.

Sembra ormai obsoleta la tradizionale diatriba, che si sforzava di distinguere psicoanalisi da psicoterapia, fissando linee precise di demarcazione: comunque tale distinzione sembra oggi priva di significato, in quanto influente rispetto al successo terapeutico. Questo proviene dall'uso poliedrico e disinvolto di tecniche svariate: la religione monoteistica di Freud, non a caso ebreo, è fuori moda;

i suoi corifei si mostrano ingessati e vengono spesso guardati con sorrisi di benevolo compatimento: la scienza imposta da Freud al suo metodo appare solo un vestito, a nascondere nudità sconcertanti, perché vecchie.

È tempo di sincretismo, di ecumenismo, di neo-umanesimo, che rifiuta alla psicoanalisi la fiera e provocatoria pretesa di porsi contro natura per enfatizzare il proprio peso culturale. La regressione, ritenuta indispensabile per una terapia etiologica del disagio psichico, non viene

più temuta per il pericolo di rimanere a vita sul lettino dell'infanzia, ma è utilizzata con energica convinzione come strumento indispensabile, sotto forma di gioco nella dilagante invasione del puer, a fecondare la grigia, ristretta monotonia dell'adulto.

Il gioco della sabbia si inserisce efficacemente in questo filone presentando con aperta seduttività oggetti sacri allo spirito del tempo: materia, corpo, immaginazione, rappresentazione sono offerti in fortunata combinazione con emergenza dell'inconscio, interpretazione, condivisione, parola. Il titolo del Convegno dell'Orto Botanico è suggestivo: quel «Sognando con le mani» che equipara il quadro della sabbia al sogno e introduce le mani, quelle mani sensuali e immediate, a carezzare la mente, a reificare la fantasia.

Qualche dubbio tuttavia si insinua circa la qualità di questa operazione. Personalmente debbo confessare che fin dal primo, lontano apparire della sabbia tra le dita del suo ambasciatore, Dora Kalff, provai una qualche diffidenza, che si è man mano consolidata in un pregiudizio, non so quanto sano oppure orgoglioso.

Da allora è stato coperto un lungo cammino, dove si è distinto Paolo Aite, che ha elaborato una sua particolare versione del metodo, fornendo ad esso un substrato speculativo ed un'organizzazione culturale. Tale paziente fatica è poi approdata ad una larga applicazione clinica, che sembra confermare la bontà dell'assunto.

Nelle tante occasioni di dialogo sull'argomento e nel contenuto degli articoli di questo numero della Rivista ho trovato argomenti convincenti, illustrazioni di sicura efficacia e un'accurata disamina teorica, che inquadra tutte le prospettive e approfondisce i significati nella dimensione spazio-temporale.

Sembra davvero che, ponendosi in un assetto squisitamente junghiano, si riesca finalmente a coniugare gli opposti storici di pensiero razionale e pensiero fantastico, di immagine e parola, in una composizione olistica. Non so se sia troppo dichiarare un tale risultato: in effetti più umilmente il Convegno si propone come punto di domanda. Se partiamo dal postulato che è importante sollecitare l'apparire dell'inconscio e quindi ottenere un effetto più

rapido rimanendo nel campo della psicoanalisi, possiamo dirci soddisfatti: si arriva ad ammettere analogie con l'immaginazione attiva.

Ma rispetto all'atteggiamento analitico, con il quale vogliamo confrontarci, intervengono variabili di non poco conto, anche se intendiamo prescindere dai lacci dell'ortodossia: esse sono il fare, il toccare, unitamente con l'intrusione di strumenti, che mi suonano come voce di un terzo nel rapporto duale, cioè la sabbiera, le figurine, la macchina fotografica. Si tratta di una rivoluzione, che ben venga quando segna un progresso, anche se si distanzia viepiù dalle origini.

Se fosse vero, e lo è solo in parte, che sia peculiare dell'analisi non agire né predisporre un apparato che condizioni il paziente, qui è codificato il contrario: so benissimo che anche un setting rigoroso lancia messaggi precisi, ma si tratta della misura di questi, sia nella qualità che nella quantità.

È chiaro che, pur nella conformità della metodologia, gli oggetti di base, scelti dal terapeuta, sono una comunicazione controtrasferale marcata, che precede l'incontro con l'altro; l'attesa, sia pure discreta, che si passi alla sabbiera è esplicita, anche se può essere assimilata ad altre imposizioni tipiche dell'analisi, come il lottino.

Torno a ripetere che nessuno crede più al mito della neutralità, se non in mala fede o in un'accezione esasperata della dottrina, che scotomizza gli eventi verificati praticamente in seduta. Ma c'è una gradualità nella deroga all'utopia di fondo, rimanendo questa tuttavia una linea di tendenza costante.

Il linguaggio del corpo, la comunicazione non verbale hanno trovato da tempo esegeti appassionati e applicazioni avanguardistiche: da Wilhelm Reich, alla Gestalt, allo psicodramma, a forme variopinte di «maratone» intese a liberare gestualmente l'emozione e a rappresentarla per il tocco abile del regista.

Tali accostamenti possono sembrare arbitrarî e blasfemi, ma vogliono solo ricordare come fin dagli inizi della vicenda analitica siano state molte le iniziative atte a spezzare la prigionia della parola e recuperare i livelli primari di espressione.

A proposito del gioco della sabbia, quando arriva il momento di svolgere il compito suggerito, non imposto, comunque incombente, di «creare» una scena, si determina una situazione che mette alla prova la capacità del paziente di operare in un ambito a metà tra la manualità e la valenza estetica. La genuinità del lavoro dipende, a mio avviso, da quanto si riesca ad affrancarsi dalla pressione dell'Io e dal giudizio dell'osservatore, anche se sappiamo che quest'ultimo è deliberatamente riservato. Non credo che fare la sabbia somigli alla scrittura automatica.

Mi vengono in mente gli stati emotivi che condizionano l'esecuzione dei tests psicometrici e dei quiz esplorativi, tanto cari alla psicologia scientifica e adatti per una valutazione superficiale, ma sempre diffidati dalla psicoanalisi. Naturalmente anche chi usa tali tecniche conosce quanti elementi di devianza si interpongono a falsare il valore oggettivo del risultato: anzi proprio questi egli sottolinea per coglierne la componente ansiosa e i lapsus corrispettivi. Come pure l'attitudine a cimentarsi con tali strumenti e l'indicazione a usarli dipende dalla tipologia e dalla psicopatologia del soggetto. Mi domando ad esempio quale effetto produca il gioco della sabbia su di una personalità fobico-ossessiva, per la quale potrebbe succedere che, al di là di un certo limite di sopportazione, l'esperimento susciti sintomi preoccupanti, come accade con un intervento forzoso di decondizionamento comportamentistico.

Sono obiezioni di rito, cui è facile rispondere affidando, come al solito, il successo alla scelta del caso e alla sapienza del terapeuta nell'analizzare le resistenze. Tuttavia questa conclusione riguarda qualunque trattamento psicoterapeutico: quindi bisogna mettere in evidenza cosa accade per ogni singola tecnica, quali siano vantaggi e riserve, cosa differenzi l'una dall'altra.

Rimane sullo sfondo il tema che più ci interessa: cioè non tanto la validità del metodo, quanto piuttosto la parentela che il gioco della sabbia ha con l'analisi. Cominciando dalla frase di Jung: «Spesso accade che le mani sappiano svelare un segreto intorno a cui l'intelletto si affanna inutilmente», da un a parte ci sentiamo garantiti dalla

competenza del maestro, dall'altra facilmente conveniamo che il tatto e con esso i sensi tutti ci forniscono informazioni preziose: in ultimo possiamo affermare che un incontro erotico fino ad un orgasmo condiviso consentono percezioni sintetiche e integrazioni sublimi.

Limitando alla circostanza terapeutica in questione l'uso delle mani, rimaniamo in un campo appropriato. Ma un presupposto forte dell'analisi è l'esclusione dell'agito e la prescrizione di vivere l'evento a livello di simbolizzazione. Si potrebbe pensare che la traduzione in atto della fantasia e il trasferimento delle capacità sensitive sulle cose, prevaricando il simbolo che le lascia in un regime di fluidità senza fissarle né privarle di intensità, alterino il significato dell'espressione e della comunicazione.

L'analisi però, temporaneamente emarginata, rientra in un momento ulteriore, quello dell'interpretazione: ma la successione dei tempi ha importanza rilevante sul contenuto. È diverso dare spazio immediato al processo primario piuttosto che partire dall'attualità dell'adulto, perché questi arrivi, strato dopo strato, ai recessi più profondi.

I sostenitori della tecnica del gioco affermano che così si riproduce il processo di apprendimento secondo le linee naturali di sviluppo, dall'immagine alla parola; che tale procedimento abbrevia il percorso facilitando l'emersione dell'inconscio. Ritorna il sospetto che si avanzi una terapia breve, con tutto il rispetto e l'attenzione che le sono dovuti, e che l'inconscio, forzato a manifestarsi, si beffi di noi mandando falsi messaggi.

L'antinomia, che si vuole proporre tra il linguaggio condiviso e la comunicazione per immagini, mi appare surrettizia: in psicoanalisi l'immagine viene fornita impastata con il linguaggio, il sogno la presenta prima della sua verbalizzazione formale; l'immagine parla anche nel sogno, come è impossibile che non succeda visto che il linguaggio è struttura della mente nella sua totalità. L'immagine che il corpo offre in analisi non ha bisogno di concretizzarsi in una manifattura come quella della sabbia, che ne riduce la libertà.

Se si parla poi di transfert, ricordiamo che esso, in una sua accezione allargata, si attua in qualsiasi rapporto interpersonale, caratterizzato da ruoli distinti: nel nostro

settore avviene anche nella supervisione, dove pure la presenza dell'Io è prevalente e il fantasma del terzo (il paziente dell'allievo, l'Associazione) attraversa il campo. Nel gioco della sabbia, come dicevo sopra, il terzo è ammesso ufficialmente, la strumentazione tecnica si inserisce platealmente, interponendosi nelle emozioni fra i due: il rilievo fotografico, la lettura delle immagini fuori della seduta forniscono un dato di realtà che caratterizza la persona del terapeuta incidendo sul transfert, e provocano apprezzamenti condizionati dei suoi movimenti.

Forse non vale la pena, se non per il gusto dell'indagine critica, di enfatizzare il significato della passività: questa, nel nostro caso, viene dichiaratamente superata, ma non tanto per quello che si fa in seduta, quanto per l'applicazione di un sistema organizzato a collazionare elementi, che rimangono fissati in mezzo ad una relazione, supposta diretta, aperta e fluttuante. L'analista rischia di apparire piuttosto come tecnico esperto che come soggetto psichico.

Se vogliamo tornare all'analogia tra gioco della sabbia e immaginazione attiva, bisogna precisare, chiarendo un equivoco tradizionale, che è opportuno dire qui «attività immaginativa», in quanto l'attività prevale sull'immaginazione. Io ritengo che la vera «immaginazione attiva», così vicina alla meditazione, sia più autentica se vissuta da sé soli, con l'interno di sé, senza l'ingombro di altri: anche perché viene ritenuta essere la via essenziale per l'individuazione.

C'è un altro punto che entra in collisione con i dati dell'analisi ed è la catamnesi. Nel lessico analitico consueto, sempre ammesso che si voglia dividerlo, il lavoro si conclude con l'ultima seduta, che prevede una separazione definitiva. Nel gioco della sabbia è richiesto che si rivisitino insieme con il terapeuta le sabbie fatte a suo tempo e che eventualmente se ne producano delle nuove di controllo. Quindi si propone di accompagnare il paziente lungo il suo inserimento nella realtà, proposta che ha il vantaggio di essere più umana e più attinente alle caratteristiche della cura, ancora una volta però in antitesi con la premessa che sia più importante conoscere che curare. D'altronde così facendo si assumono appunto

atteggiamenti sempre più vicini alle pretese scientifiche della psicologia. Voglio tuttavia convenire che il gioco della sabbia, come l'analisi, non lo si conosce se non se ne fa l'esperienza: io non sono in queste condizioni e sono pertanto costretto ad una discussione teorica che, ripeto, non concerne la sua validità, ma solo la sua affinità con l'analisi.

Dopo essermi concesso una serie di argomentazioni che cercano di dare una risposta ai quesiti avanzati dal Convegno dell'Orto Botanico, vengo a precisare che esse sono dichiaratamente faziose: intendo dire che mi sono assunto la parte dell'opposizione e il ruolo del Pubblico Ministero, non già per puro amore di polemica, bensì per evidenziare la complessità dei problemi che investono la nostra esistenza di terapeuti. Mi piace la semplicità, ma non il semplicismo.

A me poco importa stabilire se il gioco della sabbia si collochi dentro o fuori dalla psicoanalisi: mi è parso utile però esaminare gli elementi distintivi per ribadire che la psicoanalisi sembra abbia perso oggi i suoi confini. È ovvio e opportuno che nel tempo abbia subito trasformazioni e trasgressioni: soltanto gli epigoni, sacerdoti dell'ortodossia, ne custodiscono fedelmente il tempio. Sempre più calati nella storia, s'impone la necessità di ottenere che la gente stia bene, gli individui come la società da essi composta, purché non si approdi all'appiattimento psicologico e etico: questo fine si può raggiungere con i mezzi più svariati, la cui bontà si verifica attraverso l'esperienza e la correttezza. I mezzi non sono obbligatoriamente iscritti nella cornice terapeutica, ma sono anche riferiti alla disposizione riflessiva, fattuale, relazionale, sociopolitica, tenendo sempre presente la «realità dell'anima».

Immagini, parole, ombre

Giuseppe Maffei, Lucca

Ogni parola ha un alone semantico. Seguendo una suggestione di Anna Resnik possiamo immaginare questo alone semantico come un'ombra, ma un'ombra che non è sempre identica a se stessa. Mi piace immaginare ancora che la forma dell'ombra (dell'alone semantico) di ogni parola vari, nel linguaggio parlato, a seconda delle modalità con cui la parola viene pronunciata. L'ombra della parola «upupa» non può che essere, a causa delle due «u» per chi non conosce quell'uccello, un'ombra un po' sinistra ed è forse difficile che la sua ombra possa diventare quella di un uccello solare. E per parole con una quantità maggiore di suoni, la loro combinatoria è tale che possiamo immaginare veramente una quantità infinita di ombre.

La suggestione può essere applicata, credo, anche alle immagini. Anche le immagini hanno un alone semantico, possiedono un'ombra costituita, in questo caso, da diverse parole. Ma anche le parole «ombre» di immagini non possono essere sempre le stesse perché le modalità di rappresentarsi delle immagini è molto varia ed a diversi colori, a diverse sfumature, a diversi contorni non possono non corrispondere che suoni differenti.

Ne le parole ne le immagini dicono la verità, rivelano comunque l'essenza di ciò cui si riferiscono. La «cosa» resta sempre un loro irraggiungibile «oltre». A mio avviso, è la consapevolezza di questa irraggiun-

gibilità della «cosa» che può fondare una utilizzazione analitica di tecniche in cui venga dato spazio alle immagini, sia di quelle in cui viene compiuto un uso diretto di immagini mentali che di quelle in cui vengono offerti, ai pazienti, oggetti che consentono di giocare e, appunto, di immaginare (v. la tecnica analitica kleiniana e la sand play therapy). Se queste tecniche vengono cioè usate ritenendo che riescano a porre più vicini alla realtà della psiche, viene compiuto, credo, un «attacco» inconscio all'ambito del verbale. E nello stesso modo, se si usa l'ambito del verbale, ritenendolo più vicino o addirittura coincidente con la realtà della psiche, si compie pure un «attacco» inconscio all'ambito dell'immaginario.

Se si rinuncia invece, radicalmente, alla raggiungibilità della «cosa», ambito del verbale e ambito dell'immaginario appaiono invece come ambiti dell'Esserci (Dasein) dell'uomo, modalità cioè di rapportarsi al mondo per via verbale e per via immaginativa (v. il saggio di Sartre sull'immaginario: la coscienza che prende forma immaginante).

Quando Kekulé immagina il serpentello che si chiude a cerchio e intuisce la struttura dell'anello benzenico, la scoperta della chimica organica è già avvenuta a livello immaginativo; poco dopo viene assunta dal livello verbale. E viceversa certe scoperte a livello di verbalizzazione astratta necessitano di essere assunte a livello immaginativo.

Immagini e parole si rimandano le une alle altre in modo incessante: basti pensare ancora, nelle tecniche classiche, all'uso dei sogni e dei giochi. E lo stesso vale, credo, anche per la terapia con la sabbia dove l'ombra verbale delle immagini create con l'aiuto dei «bambini» giochi e della «madre» sabbia, è essenziale, almeno nella psiche del terapeuta per il buon esito dell'esperienza.

Immaginare e parlare, fantasticare e pensare, sognare e pensare da svegli: si tratta di ineliminabili polarità, che se anche create di necessità dalla pre-esistenza del linguaggio alla nascita del neonato, non per questo devono essere ritenute come completamente riducibili al livello del parlare, del pensare e del pensare da svegli. Non è pensabile che il riconoscimento della centralità del lin-

guaggio nella costituzione della vita psichica debba determinare una sottovalutazione di tutto ciò che non appartiene alla sua sfera. La terapia della sabbia, se non è usata come un «attacco» al verbale, ma riconosce invece un proprio fondamento nella rinuncia alla «cosa» può pertanto essere così ritenuta come una forma di terapia, che consente a chi la pratica di entrare in contatto non solo con le immagini idealizzate del proprio sé, ma anche con i luoghi della propria sofferenza e della propria incompletezza. E questo può essere particolarmente utile per quelle persone in cui il livello verbale ha come assunto un potere eccessivo, in cui è possibile osservare un distacco sia dal fondamento immaginativo (inalienabile) della vita psichica che dall'esperienza estetica. La produzione di forme esteticamente molto belle, se non diviene una delle tante modalità della propria idealizzazione, pone in contatto infatti con una sfera della vita psichica che per molte persone è molto lontana dalla coscienza e pressoché irraggiungibile: è per questo che l'attivazione di una tendenza estetica può essere pure considerata, pertanto, come molto importante nella direzione di una riappropriazione di modalità di esistenza, oggetto di meccanismi di diniego.

La dinamica di gruppo come modello clinico del meccanismo di costituzione dell'immagine

Piergiacomo Migliorati, Roma

(1) Per *immagine* intendiamo, qui, tutti i fenomeni percettivi, comunque costituiti, che acquistano un significato in ogni modo sovradeterminato, comprese le forme sensoriali (visive, uditive e tattili) e quelle mentali.

Nella Psicologia analitica il processo trasformativo avviene, come sappiamo, per l'esercizio della funzione immaginativa la quale, in virtù della propria capacità di aggregare i dati in modo nuovo, induce quelle mutazioni profonde della psiche che vengono ritenute il vero fattore terapeutico. È la produzione dell'immagine (1), dunque, in forza della polivalenza di questa, che costituisce la rottura delle unilateralità della coscienza; rottura dolorosa ma indispensabile se si vuole evitare che quanto viene relegato nell'inconscio riemerge sotto forma di sintomo. D'altra parte, è un assioma della psicoanalisi in genere ritenere che l'immagine prenda il posto, nella coscienza, del desiderio rimosso impossibilitato a farsi strada a causa della censura dell'Io. Ma un punto qualifica in modo particolare la Psicologia analitica rispetto al ruolo assegnato all'immagine nel processo terapeutico: mentre per la psicoanalisi il reperire le immagini inconscie ha lo scopo di evidenziare la situazione che ha provocato la rimozione, per Jung l'immagine conserva un valore significativo in sé: esprime, cioè, non solo «qualche altra cosa» attraverso una funzione segnica, ma possiede una virtù creativa sua propria, contiene una prefigurazione germinale del disegno che dovrà svolgersi nella vita dell'individuo.

Tutto ciò è abbastanza noto, anche se ritengo debba ancora essere approfondito con sostanziali riferimenti per

la pratica clinica. In questo lavoro, tuttavia, non parlerò dell'immagine come strumento terapeutico ma farò alcune osservazioni sul meccanismo stesso con cui l'immagine viene prodotta, illustrandole con un esempio clinico. Chiarisco meglio il senso di questo lavoro ponendo due domande:

Prima domanda: *Qual è il materiale di cui è costituita l'immagine?*

Jung sostiene che «nel ritrovare il senso della propria immagine primordiale l'uomo scopre il luogo di incontro tra l'ignoto di se stesso e l'ignoto del mondo» (2). Ma di quale «ignoto» si tratta? In che rapporto entra l'individuo col mistero del proprio mondo interno e del mondo cosiddetto esterno? In altri termini: il materiale che si costituisce in immagine è essenzialmente endopsichico, oppure entra direttamente in gioco anche la realtà esterna? E se è così, come si manifesta questo rapporto con la realtà esterna?

(2) C.G. Jung, «Il simbolo della trasformazione della Messa» (1954), in *Psicologia e religione*, Opere, voi. XI, Torino, Boringhieri, 1974.

Bisogna dire, prima di tutto, che in ogni caso i dati percettivi (sia esterni che interni) forniscono elementi per la costituzione dell'immagine. Anche Freud, a proposito della formazione delle immagini oniriche, sosteneva che «tutto il materiale che costituisce il contenuto del sogno deriva in qualche modo da ciò che abbiamo vissuto e viene riprodotto, ricordato nel sogno» (3). Questo vale anche per il contenuto latente del sogno, che viene interpretato come il prodotto di una spinta provocata dalla pressione del rimosso il quale, a sua volta, è costituito dalle tracce mnestiche di percezioni reali. A proposito dei contenuti archetipici dell'inconscio (ipotesi alla quale lo stesso Freud non era estraneo), Jung riteneva che essi fossero, in qualche modo, il precipitato delle esperienze filogenetiche pregresse all'individuo.

(3) S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), Opere, voi. Ili, Torino, Boringhieri, 1978, p. 20.

Il problema, piuttosto, è quello di accertare se la relazione *attuale* con la realtà esterna ha una specifica funzione nell'attivare la funzione immaginativa della psiche. Ci stiamo domandando se la componente con la quale la coscienza deve confrontarsi resti endopsichica (cioè debba far conto dei contenuti immaginali presenti nella psiche inconscia, ancorché originati dalla percezione della realtà

esterna) oppure se la realtà come dato oggettivo attuale non entri nel gioco in maniera molto più sostanziale. *Se non sia, cioè, proprio la relazione attuale col mondo esterno una concausa determinante nella produzione dell'immagine.*

Seconda domanda: *Il «senso» dell'immagine che la coscienza scopre è solo un prodotto dell'attività immaginativa?*

Chiedersi da dove viene l'immagine non significa solo interrogarsi sul tipo di materiale di cui essa è costituita, ma, soprattutto, sull'origine del senso che questo materiale assume quando si aggrega in quella che chiamiamo appunto «immagine». Se è vero che il tutto è superiore alla somma delle parti, è lecito chiedersi cosa costituisca questo *tutto*. Infatti, è proprio questo il problema: da dove viene il senso di questa totalità? Poco importa se l'inconscio viene considerato un deposito di tracce mnestiche derivate da percezioni personali oppure viene considerato come sede di contenuti arcaici derivati dall'esperienza filogenetica; come pure se il mondo esterno è quello della nostra esperienza passata e presente o addirittura quella della specie. Ora ci stiamo interrogando sulla funzione immaginativa per chiederci se essa sia so/o una attività endopsichica autonoma attivata da un movimento energetico strutturato su modelli interni autosufficienti, oppure se concorrono alla sua attivazione in maniera determinante gli elementi particolari che poi vengono costituiti in immagine. In altri termini: è solo la funzione immaginativa a costituire l'immagine, o questa incontra un dinamismo delle parti che sono *per se stesse* finalizzate ad essere unificate nel tutto? In questo caso tra l'attività immaginativa e il finalismo intrinseco delle parti costitutive si avrebbe un'interrelazione come tra concause di un medesimo movimento.

Sul concetto di realtà esterna e realtà interna, e sulla necessità di non porle in contraddizione ma in relazione dinamica, ho avuto occasione di esprimere alcune osservazioni (4) e intendo proseguire in altra sede la ricerca. Mi limito a ricordare l'avvertimento di Humbert secondo il quale «non bisogna confondere l'intrapsichico con l'intra-

(4) P.G. Migliorati, «Sul saggio di Jung 'Realtà e surrealtà', IV Seminario residenziale AIPA, Ischia, 1990.

soggettivo, con la scusa che la soggettività si apre sulla oggettività dell'inconscio collettivo (5). Questa è un'ambiguità cui dà luogo lo stesso Jung quando non sembra distinguere sufficientemente il concetto di *collettivo* da quello di *sociale*, anzi talvolta pare proprio sovrapporli. Se consideriamo ogni realtà umana dentro la *psiche* ciò non significa che essa sia anche esclusivamente dentro il *soggetto*. Se così fosse l'unica via di salvezza sarebbe identificarsi solo con se stessi, con il proprio modello inferiore, col proprio mito. Ma questa diviene una petizione di principio: come è possibile prendere coscienza del proprio mito se l'occhio con cui guardo me stesso e il mondo sono anch'essi un mito?

Per parte mia ritengo che si debba rispondere positivamente ad entrambe le domande. Se il rapporto tra realtà esterna e realtà interna è correlato, anche l'immagine è un prodotto di questa correlazione ed è solo grazie a questa che il processo si conclude con la produzione del simbolo.

Nel presente lavoro, per dimostrare gli assunti teorici qui sopra proposti, userò la relazione del gruppo analitico. Vorrei mostrare come nel dinamismo gruppale la situazione si costituisca in immagine secondo due funzioni. La *relazione attuale* tra i membri del gruppo e *lo psichismo individuale* di questi si integrano nella potenzialità espressiva inconscia presente sia nell'una che nell'altro. I dati metaforizzabili sono forniti sia dalla situazione globale che da ciascuno dei membri, a vari livelli (onirico, comportamentale non verbale e verbale). A tutto ciò, come vedremo, non è estraneo neppure l'analista.

L'immagine emergente la chiamerò *Immagine relazionale* allo scopo di evidenziarne sia la genesi che il significato. È necessario precisare, però, che con «Immagine relazionale» intendo l'immagine in se stessa *in quanto ne viene colto il senso* attraverso l'esercizio delle quattro funzioni dell'Io. Qualora fosse solo la funzione Pensiero ad individuarla, la partecipazione ad essa sarebbe parziale e non sarebbe quella che chiamo Immagine relazionale. In altre parole: l'Immagine relazionale costituisce una modalità di fruizione simbolica espressa a livello relazionale.

(5) E.G. Humbert, «Il ruolo dell'immagine nella psicologia analitica», in *Rivista di Psicologia Analitica*, 19, 1979, p. 25.

Userò, come esemplificazione, la dinamica che si è sviluppata in una seduta di gruppo. Poiché il mio intendimento è mostrare concretamente il fenomeno della produzione dell'Immagine relazionale, mi soffermerò solo su questo processo tralasciando sia la situazione clinica dei singoli pazienti che gli effetti terapeutici, salvo qualche accenno indispensabile. Il gruppo è composto da otto persone (quattro uomini e quattro donne) e si trova al termine del terzo anno di lavoro (6).

(6) Non è questo il luogo per descrivere compiutamente la modalità di conduzione dei gruppi che sto seguendo ormai da molti anni. Si tratta di gruppi chiusi, della durata prestabilita di tre anni. Su questo, del resto, ho già avuto modo di esprimermi in altri luoghi: «Teorie del gruppo e Psicologia analitica», in P. Aite e A. Carotenuto (a cura di), *Itinerari del pensiero junghiano*, Milano, Cortina, 1989; «Sul saggio di Jung 'Realtà e surrealtà'» (1990), *op. cit.*; «Analogie tra gruppoanalisi e psicologia analitica», in *Psichiatria e Psicologia Analitica*, voi. XI: 1, 1991.

Nella seduta che precede quella a cui ci riferiremo il gruppo ha manifestato una forte ansia per la fine imminente. Livio l'ha espressa con un duro attacco all'analista e all'analisi in genere motivato da un senso di delusione: «Speravo che l'analisi resolvesse i miei problemi - diceva - invece mi accorgo che nessuno te li può risolvere, devi arrangiarti da solo». Quasi la totalità degli altri non ha smentito apertamente questa considerazione senza riflettere sull'evidente regressione, contrariamente a quanto accadeva in altre sedute quando l'autonomia personale veniva considerata la meta positiva da perseguire. Al termine, dico al gruppo: «Forse vi è una domanda che il gruppo vorrebbe rivolgermi... Forse vorrebbe sapere se a me dispiace lasciarvi...».

In questo contesto si apre la seduta che stiamo osservando. Per comodità di esposizione non seguirò gli avvenimenti in ordine cronologico ma dividerò il materiale in tre sezioni secondo quelle che mi sembrano essere state le fasi del processo di sviluppo dell'Immagine relazionale. Le tre fasi sono le seguenti:

- prima fase: il materiale metaforizzabile viene presentato
- seconda fase: elaborazione del materiale
- terza fase: emerge l'Immagine relazionale

Prima fase: *presentazione del materiale*, costituito da materiale onirico, comportamenti e dichiarazioni significative.

Alberto (sogno): Sono a Londra con mio suocero ed altre persone anziane. Penso di fare loro da guida per la città, ma loro chiedono di andare dalle prostitute. Sulle prime mi meraviglio ma poi penso: perché no? Usciamo dall'albergo, il luogo dove si trovano le prostitute è vicino, sono per la strada, molto vistose. Poi sono con una 500, con me c'è qualcun'altro.

Osservazioni: Alberto, all'inizio della seduta, dice di aver subito di recente una delusione riguardante alcune prospettive professionali. Per un senso di depressione sarebbe tentato di ritenere finito il suo iter analitico. «Tanto - dice - non mi serve per la professione». Gli viene fatto osservare che comunque l'esperienza del Gruppo sta finendo, e non si vede cosa c'entri questo con la delusione di cui stava parlando. Non sembra cogliere lo stimolo alla riflessione, ed insiste nel suo discorso.

Rina (sogno): *Mi trovo a New York con mio fratello ed un gruppo di persone forse di famiglia. Avevamo affittato una casa. Scendo per andare in un bar a prendere qualcosa, ma ho 50.000 lire e non me le cambiano, devo andare in una banca. Prima di uscire dal bar prendo un bacio Perugina che era in un angolo e lo mordo a metà e l'altra metà la rimetto incartata a posto. Per cambiare questi soldi mi allontano e ad un certo punto mi viene il panico perché non ho l'indirizzo della casa e non conosco nemmeno il quartiere, come farò a ritornare da mio fratello?*

Osservazioni: Rina si trova in un paese straniero con un gruppo di amici ed ha un punto di riferimento nel fratello: facile individuare qui un richiamo alla situazione analitica, dove vi è un gruppo ed una persona di riferimento costituita dall'analista. Ma per «cambiare i soldi» rischia di perderlo. Da rilevare anche un particolare: il bacio Perugina viene solo «morso a metà». Descrivendo il sogno Rina conferma essere questo un suo modo abituale di comportarsi: spesso mangia un pasticcino a metà! Tutto ciò viene spontaneamente riferito ai sentimenti (il «bacio») spesso bloccati. Terminata la lettura del sogno chiede all'analista se è possibile fare una o due sedute individuali...

Laura (sogno): *Sono andata al mare, con il treno. Ho lasciato un costume da bagno e altre cose in cabina. Forse la cabina è dentro la stazione, come se stazione balneare e cabina fossero la stessa cosa. Tornando dal mare mi accorgo che non so il numero della cabina, che comunque non ho chiuso e cerco inutilmente e affannosamente le mie cose pensando che me le abbiano rubate. Torno a casa con il treno disperando ormai di ritrovarle e racconto l'episodio a mia madre. Ma non ricordo più se sono io a risalire dal numero del biglietto ferroviario alla cabina o se mi telefonano dalla stazione: hanno ritrovato le mie cose sempre risalendo alla cabina dal numero del biglietto. Dico a mia madre che dovrò riprendere il treno e tornare in quel posto. Dico a me stessa che, dopo tutto, non è male: andrò un altro giorno al mare.*

Osservazioni: Laura riferendosi ad un intervento chirurgico piuttosto serio subito recentemente dice che nella settimana trascorsa avrebbe dovuto effettuare una visita di controllo, ma nel recarsi dal medico ha smarrito tutta la documentazione clinica relativa all'intervento. Teme che il fatto in qualche modo possa significare una remota intenzione di danneggiarsi e si preoccupa che questo atteggiamento influisca negativamente anche sul suo recupero fisico postoperatorio. Prima della seduta precedente si era comperata una collana, ma con grande sforzo, perché sbaglia sempre nel fare di questi acquisti. Poi aveva visto la collana di Federica e le era apparsa molto più carina della sua. Tutto questo le sembra indice del momento depressivo in cui crede di trovarsi e conclude dichiarando di voler chiedere all'analista una seduta individuale.

Livio (sogno): Un mio paziente cieco, schizofrenico, è steso su un bancone, tipo un tavolo da cucina; con una mano apre il gas e lo respira per suicidarsi. Me ne accorgo e me ne stupisco.

Osservazioni: Livio è uno psichiatra che lavora sul territorio particolarmente con pazienti psicotici. È lui che aveva fatto, all'inizio della seduta, quelle dichiarazioni di delusione sull'analisi non contestate nel complesso dal Gruppo. Dopo aver raccontato il sogno dice di considerare certamente significativo il fatto che la delusione possa evolversi in un tentativo di suicidio. Accorgersi del pericolo, tuttavia, è già un principio di ripresa. (In realtà nella presente seduta il suo atteggiamento è mutato, appare più riflessivo e partecipe).

A questo punto intervengo per osservare che nei sogni riportati viene come fotografata la situazione del gruppo con riferimento anche al senso di delusione che aleggiava nella seduta precedente. Si scorge il rischio di perdere qualche cosa; e questo è facilmente collegabile alla fine imminente del gruppo. Come alla ripetuta richiesta di sedute individuali.

Seconda fase: *elaborazione del materiale*

In questa fase sono interessanti soprattutto i dialoghi che intervengono tra i membri. Ne riporto gli elementi più significativi.

Laura: «Riguardo all'ultima seduta, ricordo che andando via mi è venuto in mente l'episodio evangelico del Getsemani, quando i discepoli abbandonano Cristo lasciandolo solo. Ho pensato che anche l'analista rimarrà solo quando finirà il gruppo e tutti ce ne andremo». Analista: «Ma cosa le ha fatto pensare così?» Rina: «A me è sembrato che l'analista scendesse dalle stelle, quando ha detto che forse anche a lui dispiace che il gruppo finisca».

Analista: «Quando sono uscito dallo studio, dopo la seduta, ho visto il gruppo che si tratteneva a parlare per strada... anche voi mi avete visto!». Federica: (scherzando): «Sì, ci siamo detti che forse andava a comprare il latte... certo che lei esagera con la demitizzazione dell'analista!»

Alberto: «Anche Migliorati ha una 500, come quella che ho sognato...».

Paolo: «Certo, vedere l'analista come uno di noi è un bello shock!».

Analista: «Allora la delusione è questa, di non poter aver più un sicuro punto di riferimento? Come nel sogno quando Rina è presa dal panico perché non ricorda più l'indirizzo del fratello... e poi chiede le sedute individuali». (Un breve silenzio)

Livio: «È molto squallido vedere nel sogno di Alberto quei vecchi che vanno a puttane... In settimana io sono andato con una prostituta... era sesso e basta... però non ho pagato...».

Analista: «Ma allora non era proprio una prostituta...».

Livio: «No, era una donna che neppure mi piaceva tanto, c'era solo tanta eccitazione. Ho lasciato la mia ragazza perché con lei invece c'erano sempre tanti casini...».

Rina: «In passato ho fatto tanti sogni in cui c'era una certa sacralità nel sesso».

Federica: «Mi viene in mente il sogno del cieco che si vuole uccidere col gas. Edipo si era accecato, per punirsi».

Livio: «Questa estate andrò in vacanza in barca a vela, sarà una vacanza nuova».

Analista: «Ma questo non sembra un progetto depressivo! Come nel sogno di Rina: uscire e andare al bar, dover

cambiare le 50.000 lire, il bacio Perugina, non sembrano immagini depressive, ma nel sogno sono associate ad un pericolo. Così, nel sogno di Laura il costume da bagno viene ritrovato, ma l'averlo perso comporta il vantaggio di poter fare un giorno di mare in più». Anche la cecità di Edipo non mi sembra un fatto di depressione. (Segue un periodo piuttosto lungo di silenzio).

Terza fase: *emergenza dell'Immagine relazionale*
Federica (rivolgendosi a Laura): «Dopo l'ultima seduta, quando tu hai ammirato la mia collana, io ho pensato di regalarla, ma tu non hai accettato. Perché? Mi è dispiaciuto...».

Laura: «Ho pensato che stesse meglio addosso a tè, non volevo privarti di una cosa bella...». Federica: «Ma io tè la davo volentieri...». Analista: «Perché rifiutare un dono?». Alberto: «Io sono sempre diffidente con i doni... Ho paura che mi leghino. Se penso al sogno di Laura dove qualcuno le ruba i costumi da bagno, penso che forse è meglio rubare le cose, piuttosto che accettare un dono. Almeno quando si ruba non si ha un debito di affetto... Così con la collana di F.». Rina: «Hai detto il collare?». Alberto: «No, ho detto collana, non collare...». Analista: «Forse è lo stesso oggetto che può essere una collana o un collare... se il collare è una limitazione di libertà, il dopo può trasformarlo in collana. Il collare richiama l'idea di prigionia, la collana quella di bellezza...». Rina (alcuni notano che indossa una collana rossa): «Sì, oggi porto una collana, ma ci ho messo tanto a decidermi a portarla».

Federica: «Anche io prima di avere il coraggio di indossarla ho dovuto faticare molto; è qualcosa di me stessa, per questo volevo regalarla a Laura. È molto bello sentire che anche gli uomini capiscono che per una donna può essere un problema indossare una collana!». Analista: «La collana/collare è costituita da tante parti unite: è una bella immagine per esprimere cosa accade in ogni incontro umano e quindi anche nel gruppo: se ciascuno pone il proprio ascolto come un dono, il gruppo

è una collana; ma se l'ascolto viene preteso, se si tenta di sedurre gli altri per avere la loro attenzione, allora il rapporto diventa una prigione, e non più di collana si tratta ma piuttosto di un collare che toglie la libertà. Forse è più difficile accettare un dono che rubare o pretendere l'attenzione. Come è più difficile amare che andare con una prostituta».

Livio: «La seduta scorsa io l'ho vissuta come una galera, mi sembrava che nessuno volesse più ascoltarmi, che l'analisi mi abbandonasse e mi ribellavo...». Analista: «In quella seduta il gruppo era come prigioniero del diritto rabbioso di ricevere attenzione e cura, anche a costo di spaventare gli altri con un proposito di suicidio (riferimento al sogno dello schizofrenico cieco). Il gruppo formava piuttosto un collare le cui maglie erano costituite dal bisogno che ciascuno avanzava di avere l'attenzione di tutti gli altri».

Livio: «Ma oggi è diverso, la seduta è molto più calma...».

Analista: «Oggi forse i membri del gruppo stanno vivendo un'esperienza diversa: l'ascolto viene 'donato' agli altri in modo più libero: e questa è una cosa gradevole, forse preziosa. Oggi è più forte l'immagine della collana».

Conclusione

Il processo che ho descritto attraverso questo esempio non avviene così linearmente come può apparire. Si tratta, piuttosto, di un continuo succedersi delle tre fasi, in un movimento circolare a spirale, praticamente senza fine. Mi pare evidente, però, anche da questa descrizione succinta e necessariamente separata dal vissuto emotivo del momento, che l'immagine della collana/collare poco per volta ha acquistato il suo senso ed è diventata quella che ho chiamato una Immagine relazionale. Ma l'immagine in se stessa, col suo esplicito riferimento ad un insieme di elementi, può essere ben considerata una metafora del succedersi di dinamiche ambivalenti (collana/collare) riferibili al particolare momento ed il suo formarsi può esemplificare in modo plastico proprio ciò che ho indicato all'inizio: la compartecipazione al processo di formazione dell'Immagine relazionale della relazione attuale tra i membri e della potenzialità immaginale contenuta nel

materiale portato da ciascuno ai vari livelli che abbiamo notato. Gli effetti della rappresentazione si sono evidenziati quando il gruppo ha colto il senso di tutto ciò con un salto di livello sia nel materiale onirico (come si vedrà nella seduta successiva) che nell'intensità della partecipazione alla dinamica globale.

Vorrei terminare con una domanda: questo discorso può essere applicato ad ogni prodotto della attività immaginativa? In effetti, ogni immagine ha anche un significato relazionale essendo composta da un insieme che raggiunge l'unità del senso proprio per la relazione che si stabilisce tra gli elementi che la costituiscono. Ma possiamo dire che ciascun elemento che costituisce l'immagine abbia in se stesso una potenzialità tale da essere in qualche modo orientato all'immagine che si costituirà per l'aggregazione nel senso? La mia risposta, almeno provvisoriamente, è positiva. Per fare un esempio: guardiamo un setting predisposto per la terapia con la sabbia. Vediamo una sabbiera vuota e uno scaffale dove sono posti gli oggetti che verranno usati. Ora, mi pare indubitabile che la situazione costituisca di per sé un atto che in qualche modo evoca una doppia funzionalità: un aspetto relazionale, rappresentato dalla sabbiera in quanto è *destinata a* contenere una relazione tra oggetti; e un aspetto immanente negli oggetti stessi in quanto sono *potenzialmente orientati* all'immagine che si formerà nella sabbiera. Questa doppia finalità non esiste se non vi è una sabbiera e se gli oggetti non sono a disposizione sullo scaffale. Ma l'intenzione dell'analista di offrire la possibilità reale di operare con essi costituisce di per sé un atto creativo che libera nel contesto una possibilità immaginativa praticamente infinita. Sappiamo che alla costituzione dell'immagine sulla sabbiera concorrono anche aspetti quali il rapporto transferale e controtransferale, i dati della storia remota e attuale, elementi archetipici ecc. Ma tutto ciò, a mio parere, non contraddice il fatto che, comunque, la formazione dell'immagine avviene per la partecipazione di due cause: una funzione relazionale totalizzante e un'altra immanente nei dati che vengono aggregati.

Il gruppo funziona in modo analogo: vi è un setting costi-

tuito da un luogo destinato a riunire delle persone e vi sono delle realtà oggettuali che si aggregano. La decisione dell'analista di condurre un gruppo e quella di singoli individui (sconosciuti gli uni agli altri) di parteciparvi attivano sia l'aspetto relazionale della funzione immaginativa che quello immanente nei singoli membri.

Il discorso dovrà essere ulteriormente approfondito e applicato ad altri livelli. Per esempio: il normale rapporto analitico a mio parere è un'Immagine relazionale nel senso indicato. Ma anche una fruizione simbolica comunque esperita può essere descritta come Immagine relazionale perché verifica le stesse caratteristiche e viene costituita secondo le stesse modalità.

Il gioco della sabbia come gioco del mondo

Romano Madera, Milano

I. Un cassetto scoperchiato, una scatola vuota, un rettangolo di cielo - o di mare ? -, forse di lago. E un'ombra di giudizio, che sguscia accanto, accompagna l'abbandono, che vuole ingenuità, al piacere del gioco. Giocare ancora e guardare discosti. Tenerezza e malinconia, insieme.

Come un momento, allora, lasciati sulla terra, un corpo cresciuto dall'erba, una scia bianca, altissima, avvolti, rotolati lassù - finalmente liberi di respirare l'azzurro del cielo.

La sabbiera dal fondo azzurro: traverso dai dodici ai sedici anni per accostarla. E si apre su un ricordo ancora più lontano, un pomeriggio di primavera matura. Una radura nel bosco, c'eravamo andati quel giorno per poco, subito oltre le ultime case - per sentire l'odore forte, il sapore assoluto dell'erba prima del taglio? Per fuggire in un altro mondo, indefinito quanto un quadrato di cielo, un pertugio segreto su una infinità vuota ma calda, e serena? Anche allora, più tenue, già s'affacciava il dubbio di impraticabili, fantasticanti e non più credibili rifugi. Eppure erano gesti vigorosi, aperti al futuro, impazienti di un quotidiano annoiato. Produzione di un presente pieno contro l'attesa di qualcosa che, già si sapeva, mai sarebbe arrivato. La menzogna della vita adulta che seduce con la promessa di una eternità protetta, offerta dalla garanzia della ripetizione. Ben ordinata. E l'ardimento di un sentimento bruciante, lassù, all'azzurro del cielo e al

corpo sommerso nell'erba, quaggiù, promettere dedizione tenacemente inseguirli.

II. Non ho cuore bastante - e più netto: cuore indurito, sclerocardia - per ricoprire subito la mia sabbiera di pensieri pesanti. Molte tenere cose si sono custodite in lei, dopo essere apparse, o riapparse. E molte tremende si sono lasciate avvicinare e hanno potuto pronunciare discorsi che nessuna vicinanza di affetti potrebbe tollerare. Essa ha ospitato in forme ogni eccesso e ogni sbavo, li ha congegnati in figure solide, ha *realizzato* i volatili umori, le parole instabili, il sentire invisibile. Si rivela negli oggetti il terzo, il figlio della relazione dei due, il mondo del loro fragile comunicare. Figlio dei filosofi e opera alchemica, lo ripeterei se lo si potesse intendere a rovescio: nella materia non si proietta una psiche inferiore e prima inconscia, a questa moderna malattia della scissione si offre invece *un campo costruttivo, ricostruttivo*. Il passato e i vissuti ne rappresentano i materiali che, scartati e ingombranti la via della vita fino allora condotta, dal disturbante disvalore cercano un altro, più complesso e meditato racconto. Non penso quindi a una concessione regressiva, a un gioco che riattiva il principio di piacere contro il reale, all'imitazione dell'inconscietà infantile o primitiva, a un'espressione nevrotica. *Anche* questo intendendo ma, di nuovo, *altrimenti*. È l'inevitabile chiudersi dell'anima nell'interiorità prigioniera del singolo, la scissione della malattia moderna. Solo in questa cella, esclusa dal mondo disinfestato dai batteri del sacro, del rito, del magico - districato e ripulito dal richiamarsi fitto delle corrispondenze - l'equazione di infantile, primitivo, inconscio, può aver luogo. Ma la cura non consiste nel disfarsi di questa archeologia riportandola a contatto con l'aperto. Anzi il sapere non tralasciato della scissione - l'acuta coscienza dell'invalidabile appartenenza al dramma moderno - si cura aprendosi un campo di integrazione, dandosi un microcosmo esterno a *partire* dal quale modellare una nuova, diversa e possibile struttura.

III. L'ombra del giudizio che accompagna l'esitante verso la sabbiera è sì l'adulto che si perturba al rinvenire del

fanciullo, è sì lo sguardo superegoico che insieme all'io ideale muove critica e diniego, è pure il calcolo discorsivo della ragione che ha in sospetto l'intuizione figurale - ma è questo, prima di tutto, come effetto ed affetto di una configurazione culturale, quella del moderno o della lunga storia della civiltà capitalistica, che si è impressa dentro le vicende familiari e dei gruppi dei pari, gli stampi delle imitazioni e delle devianze.

Non voglio solo, e neppure innanzitutto, enunciare una tesi buona per la scienza o la storia della cultura. Ma interrogare lo sguardo analitico fino a indovinarne lo sfondo, la prospettiva che lo rende possibile e che esso, nei fondatori e poi giù per li rami, non osa discutere. E lasciare andare fino al fondo potenziale questo essere ricondotto per mano dalle mani e dal loro dinamismo originario, così originario da consegnarci, esse, il testimone ancora vivo delle nostre origini. L'animale culturale che nasce dalla andatura eretta, dalla liberazione delle mani per agire e sperimentare, dalla cerebralizzazione resa possibile da questa postura e da queste opere. Qui psiche non è più il fiato segreto bandito dal mondo - così consegnato, questo mondo purificato, all'indagine del pensiero e all'autonomia indifferente degli strumenti. Qui psiche è vento che ricomincia a spirare dall'oggetto, messo in opera dalla mano che desidera e che sa ancora significare. In niente antitecnica la mano dell'uomo, anzi la sua prima tecnica, ma in niente ristretta al già indicato da meccanismi istintuali presupposti, ricevuti con il mero esistere. Invece visionaria e portata a creare il mondo, l'oggetto-immagine esterno capace di trattenere e fissare tatto e sguardo, non in cerca di evanescenti fantasmi mentali, ma di solide forme intorno alle quali consacrare e organizzare la vita. Così comprendo l'arcaismo del gioco intorno e dentro la sabbiera. È questo riattuante procedere che comprende il fanciullo, e il primitivo e l'inconscio, come ancora non consaputo (e si può consapere solo con altri e per altri, partendo da oggetti). Non viceversa. Viceversa il fanciullo, il primitivo e l'inconscio solo alludono a un fondamento antropologico che rimane separato, allontanato, praticato attraverso infinite mediazioni, e perciò dimenticato. Di più, queste allusioni confondono. La ricer-

ca delle visioni-guida non è per niente «primitiva» (noi moderni siamo invece primitivi, rozzi, mancanti di tecniche adeguate, semplicisti nella cieca passione per la sostanza chimica feticcio, propensi allo stordimento drogato invece che alla disciplina, ascetica o orgiastica che sia, quella che ha profuso tesori di specializzazioni dagli sciamani ai monaci - solo la via psicoanalitica scoperta sperimentando per altri fini, come sempre accade per le cose importanti, merita d'essere accomunata alle tecniche delle culture premoderne).

L'intuizione figurale non è affatto infantile, non è una immatura espressione ancora impreparata all'esattezza del reale e del logico - il bambino apprende le strutture della lingua e i rapporti possibili, interni alle immagini o interni alle sensazioni o fra tutte queste dimensioni; all'opposto la visione sconfina esplorando, lasciando i quadri sicuri di riferimento che le istituzioni delle pratiche discorsive e delle discipline consentono.

La visione non è inconscia, o lo è solo come una novità che si sta sperimentando e che eccede il già consaputo. Ha bisogno di un lavoro di traduzione a posteriori per essere comunicabile, a sé e agli altri, entro i riferimenti ordinariamente efficaci nel guidare il senso. Non fa insalate russe di piani diversi senza awedersene: essa opera *sapendo* di surdeterminare e di gettare nel diamante del nuovo simbolo anche il nodo contratto del sintomo. La ricerca delle visioni-guida si cristallizza nell'oggetto, o trova nell'oggetto il suo addensamento, perché desidera, costretta dall'asfissia e dalla via cieca, le aperture di senso che ogni esperire i lati, gli strati, le dimensioni della cosa, schiude, prima che essa venga immagazzinata nel «dare per scontato» della riproduzione quotidiana.

IV. Inavvertitamente ma sensibilmente la sabbiera provoca l'insieme assestato (il setting) dell'analisi. Il piccolo spostamento è più denso di possibili delle grida esortanti ad aprire le finestre dello studio (specie se le finestre danno su panorami un po' kitsch, con nature vive seminate di dei e demoni di cartapesta, antiquariato dell'anima, nostalgie malinconiche di un sacro da biblioteca, o da Hollywood).

Dico che si può intravedere non il gioco della sabbia -o gioco del mondo - come articolazione di un modello analitico che così si conferma e si arricchisce, ma, viceversa, il gioco della sabbia come ovulo di una ristrutturazione del modello analitico.

Nel fare è visibile l'unità di esterno e interno, di corpo e psiche, di mondo e sé. Questo consente di svincolare le costruzioni da ogni archeologia del passato, rinvenimento di ricorsi. Il già avvenuto e il ricordare qui sarebbero solo materiali di partenza, influenze di contesto, vincoli di una nuova ristrutturazione. Anamnesi e analisi lasciano che la comprensione le metta al servizio della nuova forma che la storia di vita sta immaginando e sperimentando. Nel setting si provano in nuove scomposizioni e ricomposizioni i vecchi materiali affettivi e cognitivi, si *mettono alla prova*, si vede se sono capaci di soddisfare le esigenze di relazioni con l'altro/a e con gli altri/e - e con l'Altro/a -attuali e future, rimodellando adeguatamente la memoria. La sabbiera e l'analista delimitano il campo di questa prova di innovazioni tipologiche. L'attitudine a privilegiare il passato è legata all'eziologia in uso in medicina, in psichiatria e nelle scienze naturali della fine del secolo XIX. Ma egemone anche in gran parte della filosofia e delle scienze sociali. Freud, nonostante l'apertura dei suoi ultimi scritti, e Jung, nonostante l'intuizione prospettica privilegiata rispetto alla ricerca causale, si allineano a questa tendenza; intanto perché isolano lo psichico come causa, prescindendo dall'unità di mondo e di relazione sociale che lo contengono.

È peraltro proprio questo retrocedere alle cause e al passato che deve postulare una sorta di eredità inconscia dell'umanità in Freud, e il persistere di immagini archetipiche in Jung. Costanti antropologiche - biopsichiche - emergono invece nella considerazione del fare, dell'agire creante, della intuizione sperimentale. Da circa cinquantamila anni l'*homo sapiens sapiens* è fermo biologicamente, e il suo fare, benché libero da vincoli istintuali e in grado di rispondere adeguatamente ai compiti vitali, si modella secondo schemi d'azione che si riproducono in infinite variazioni. Mano, occhio e cervello, linguaggio, si organizzano, almeno per tratti elementari, in modo

comune alla specie. Infinitamente capaci di variare per produrre mondi, invece d'essere parti di un ambiente. Le costanti, proprio in quanto schemi elementari *d'azione*, sono costanti di una originaria libertà della cultura. Potenza di ingegnose innovazioni, rischio latente di fallire e di produrre, in luogo di un ordine che rimpiazzì le risposte istintive, ormai ridotte a residui, un invivibile caos.

È la crisi di un dramma di culturazione (di acculturazione e di inculturazione) nella dimensione del singolo (a sua volta sintomo di una difficoltà di un certo gruppo umano), che si incontra nella malattia psichica. Malattia di un senso, di un percorso, di un racconto di vita, di modelli di relazioni che non permettono più di convivere e di vivere, incapaci di mediare in nessi funzionali e comunicativi pulsioni, stimoli e comportamenti appresi e modificati.

Il gioco della sabbia ricomincia da dove si deve ricominciare: si tratta di ridare una sensata e credibile figura al mondo, a un racconto e a un percorso possibile di mondo, in un mondo che ricomprenda se stessi.

«Il Vecchio venne da sud, diretto verso nord. Procedendo fece i monti, le pianure, gli alberi e i cespugli, mettendo fiumi qua e là e sistemando il mondo così come lo vediamo adesso... Dopo aver fatto il bisonte, il Vecchio andò nelle grandi pianure e fece la pecora a grandi corna, dalla grande testa e dalle corna curve. Ma essa era impacciata e non si muoveva agilmente sul terreno piatto delle praterie, e allora il Vecchio la afferrò per un corno e la portò sulle montagne, dove la lasciò andare».

Come si vede il Vecchio, un nome del Grande Spirito per i Piedi Neri, organizza il mondo e lo fa operando per tentativi ed errori. Si tratta di una fondazione culturale della natura. Noi, ciascuno di noi come membri di una delle tribù dell'animale la cui natura è cultura, si è misurato con diverse iniziazioni e conferme per entrare ed essere riconosciuto nella cultura di un insieme umano. Dramma di culturazione appunto, non garantito infatti da binari istintuali già predisposti. Viviamo esposti al rischio continuo, singolarmente e collettivamente, di produrre un ordine inefficace, inadatto, incapace di riprodursi e di svilupparsi. Mettere una pecora dalle grandi corna nelle

piatte praterie crea disastri. Si deve correggere la composizione per salvarla.

Il processo analitico è la revisione e la sperimentazione del dramma di culturazione. Si fanno prove di una diversa messa in scena, si ripete la scena per «rivederla». Il gioco della sabbia, nato all'interno della psicoanalisi, è la metafora della sua possibile autocomprensione come dramma di culturazione, alluso nel suo riprendere il gioco della creazione di un mondo.

V. Non c'è dubbio che in Freud l'intuizione figurale, il linguaggio del lavoro onirico per esempio, sia splendidamente descritta, scoperta nei suoi meccanismi di funzionamento, e con altrettanta nettezza posta, quanto al suo poter esprimere un senso, in posizione subordinata al pensare logicamente o secondo le regole del «buon» senso di realtà, senso comune dell'epoca moderna guidato, almeno in via di diritto, dalla scienza. Questo ci dice la funzione di deformazione, della quale si incarica il lavoro onirico, rispetto al senso latente che si esprime nella corretta lingua della ragione.

È altrettanto vero che il merito di Jung, relativamente al campo filosofico-epistemologico, o, comunque, di teoria generale della cultura, sta quasi tutto nel suo affrancare l'intuizione figurale dal servizio al mascheramento. Jung attribuisce un senso proprio al parlar per simboli. Ma rimane, anche nella sua visione, una sorta di non raggiunta «pari dignità». Il simbolo vede dove la logica si blocca. Ma è poi svuotabile dal lavoro storico-logico che lo dispiega e lo rende superfluo. Non è compiutamente sconfessata la sua parentela con il «meno evoluto», il primitivo, il preverbale, lo spontaneo un po' caotico. Ipotesi che sia in Jung stesso ancora visibile lo stigma della mentalità evoluzionistica tipico della antropologia culturale della fine del XIX secolo (esplicitamente nell'edizione del 1912 di *Libido, simboli e trasformazioni*). Accanto a una troppo approssimativa distinzione fra pensare indirizzato e non-indirizzato.

Si possono invece articolare una gamma di dimensioni linguistiche, correlandole storicamente al disintegrarsi del mondo sacro delle corrispondenze e al nascere del

disincantamento, della razionalizzazione e della secolarizzazione del mondo. Ma poi, appunto, altro è il senso comune, altro il discorso in pratiche istituzionali specifiche, altro ancora sono i modelli filosofico-logico-scientifici di argomentazione.

Come, sul versante immaginale, altro è l'insalata di parole e altro il gioco di metafore e metonimie, più o meno collettivamente valide e singolarmente rielaborate, altro ancora è l'apprendimento infantile dei linguaggi di una cultura. Tuttavia l'intuizione figurale e i suoi modi - metafora e metonimia o, come voleva Freud, condensazione e spostamento, iconicità etc... - non solo sono più originari! dei linguaggi tesi all'univocità, all'identità, alla non-contraddizione e al controllo calcolato dei passaggi da una affermazione ad un'altra, va anzi rovesciata la presunzione moderna: l'intuizione figurale comprende al suo interno, come una delle sue possibilità, la modellistica logica, non viceversa. Una sola delle tante ragioni: il linguaggio è sempre simbolicamente allusivo ad altre dimensioni dell'esperienza, in questa dipendenza nasce e trova rigoglio. Esso è dunque sempre una metafora che metonimizza l'infinità dell'esperienza possibile, ed è questo come una delle espressioni e delle funzioni della natura culturale dell'animale uomo: libero dall'univocità dell'istinto non può che cercare di ordinare un mondo aperto a plurivoche, stratificate e complicate significazioni. Il gioco della sabbia, nato all'interno della cura attraverso le parole, ricolloca la parola stessa dentro il mondo dell'esperienza, la riconduce all'esperienza del mondo, al tatto, allo sguardo, ai gesti nei quali e con i quali essa nasce e vive. Curare la presunzione delle parole, l'hybris del linguaggio verbale, curare la psicoanalisi. Ecco, il gioco della sabbia è il sogno della psicoanalisi, e il suo senso prospettico mi sembra questo: riunire la parola all'occhio e alle mani, tornare, e cioè arrivare, alle origini e al compito dell'uomo intero, alla cultura come suo dramma: azione e spettacolo, messa in scena di un vivere rischioso, produzione della bellezza nel rischio. Il rischio è d'obbligo per un animale fondato sull'originaria libertà della cultura. Nel pericolo ciò che ravviva la vita e la getta di continuo nel desiderio della sua prosecuzione è ciò

che, anche nel resto della natura, organizza pulsioni: il presentare forme simmetriche, regolarità, accostamenti di vividi colori - rare corrispondenze. L'evocatore di pulsioni di vita, il richiamo di Eros, l'equivalente culturale dei segnali naturali, è la creazione di bellezza. Ma l'arte è molto di più che il rarefatto e spesso museale produrre degli specialisti. La prima arte, la prima e vitale bellezza, è dare un cosmo, mettere il proprio vivere in un cosmo, crearsi un ordine, potersi raccontare in un senso riconoscibile. La sabbiera allude a questa scuola di bellezza per la vita e lo fa *commuovendo* l'uomo di diecimila anni insieme all'irriducibile diversità di ciascuno. L'emozione della libertà di un mondo, la meraviglia e la forza del suo rischio ci prendono - lasciamo segni, portiamo testimonianza biografica aprendo nel mondo il nostro mondo.

n tempo della meraviglia

Maria Ilona Marozza. Roma

«Il pensiero era oggetto di percezione interna, non era pensato, ma sentito, per così dire veduto, udito come fenomeno esterno. Il pensiero era essenzialmente rivelazione, non era inventato ma imposto, o convincente per la sua diretta realtà. Il pensare precede la primitiva coscienza dell'Io, che ne è piuttosto l'oggetto che il soggetto».

(C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*)

Quell'in ilio tempore» cui si riferisce l'imperfetto della citazione junghiana allude ad un tempo originario, fuori dalla storia dell'individuo e dell'umanità, ad un tempo arcaico, di necessità antecedente il Verbo dell'origine e della creazione. È il tempo dell'indistinta ed incomprensibile uguaglianza del soggetto con l'oggetto, della psiche con il mondo, anteriore ad ogni possibilità di raccontare e di declinare, nella sintassi linguistica, la propria esperienza di esseri umani. È il tempo della rivelazione dell'assurda identità della psiche con la materia, prima che la coscienza sappia porre un argine al moto ondoso della fluttuazione tra esterno ed interno.

È il tempo della coesistenza, della reciproca appartenenza dell'uomo con le cose, in cui «le cose sono *per me* e io sono *delle* cose», ad esse consegnato in un rapporto di nuda dipendenza non interrotto da alcun segno di coscienza, cogitatio o pensiero (1).

(1) J. Ortega Y Gasset, *Metafisica e ragione storica* (1940), Milano, Sugarco, 1989, p. 209.

È il tempo in cui non si comprende ma si *prende* direttamente, con assoluta convinzione, la realtà dell'essere. È il tempo in cui la realtà non ha alcun significato ma esprime il suo «essere reale» attraverso l'immediata persuasività del segno di un'azione.

È un tempo che, in quanto originario, è inevitabilmente perduto da uomini assoggettati al tempo storico, uomini dotati di una coscienza discriminante che li mette in condizione di potersi in parte sottrarre al patimento del mondo per distinguerlo in forme significative. Noi, uomini che pensiamo con parole depurate della sensorialità della loro origine, che comunichiamo attraverso un linguaggio che ci vincola alla convenzionalità del significato, che siamo in grado di distinguere la nostra soggettività di agenti dalla passività dei nostri oggetti, conserviamo però un nesso inscindibile con quella dimensione di originaria passione, un nesso che ci mette in grado di ritrovare, nella nostra esperienza con la «realtà» delle immagini, la prospettiva mitica di un tempo perduto.

Questo tempo originario, in quanto pre-teorico, non può esser colto da alcun pensiero astratto che presupponga già, per poter essere, la distinzione di un punto di vista che consegna alla differenza della coscienza una possibile ragione delle cose.

Non dunque nella consequenzialità del divenire storico, non nella logica della spiegazione, non nell'astrazione dell'idea, non nell'attribuzione di significati, che ci aiutano a comprendere ma non ci sorprendono, ritroviamo quella traccia, la cui emergenza è forse proprio segnalata dal sussulto della meraviglia che ci coglie quando, piuttosto che esser confermati in una nostra previsione, ci consegnarne alla sorpresa di un imprevisto esperito come evento che non ha significato, ma che diventa significativo poiché aperto alla creazione di senso.

Nell'attribuire i significati ci serviamo di matrici linguistiche, derivate a loro volta da immagini primigenie. Da qualsiasi lato ci accostiamo al problema, ci imbattiamo nella storia della lingua e dei motivi e sempre immediatamente essa ci riporta al primitivo mondo delle meraviglie (2).

Laddove il sorgere della coscienza, con l'io quale proprio centro e il linguaggio quale proprio strumento, costituisce un'evoluzione nella direzione di una capacità di pensare

(2) C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934/54), *Opere*, voi. 9, tomo I, Torino, Boringhieri, 1980, p. 31.

attraverso la categoria arbitraria del significato, là pure avviene la perdita di quell'originaria esperienza di totalità dell'essere con il mondo. Se da questo punto s'origina la storia individuale, con la possibilità di dar conto della propria esperienza attraverso la costruzione di una biografia e di una versione del mondo, a questo punto pure il pensiero sempre tende a ritornare nel suo permanere legato a quel quid di necessario che esso non può darsi, ma da cui avverte di essere giocato. Nel riconoscere il radicamento del linguaggio in una matrice di indifferenziata unitarietà tra affetto, senso e cognizione, Jung pone un limite all'arbitrarietà della differenziazione e dell'adattamento al mondo: alla possibilità delle infinite variazioni nella costruzione della storia individuale fa da contrappeso il radicamento in una dimensione in cui l'uomo non può decidere, ma di cui reca l'impronta quale segno di una sua appartenenza ad un essere sovraordinato alla propria individualità. Che chiamiamo questo aspetto inconscio collettivo o archetipo del Sé, in ogni caso la sua esigenza ci richiama alla considerazione della dimensione della necessità che non può essere pensata né racchiusa in concetti, ma che prioritariamente «da da pensare» (3), poiché orienta e profondamente motiva la direzione del pensiero.

(3) A.G. Gargani (1993), *Stili di analisi*, Milano, Feltrinelli, p. 48.

(4) C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934/54), op. cit., p. 31.

(5) Analogamente Jung distingue fra l'irrappresentabilità dell'archetipo in sé e la rappresentazione dell'immagine archetipica.

(6) In questo senso, per Jung, «Reale è ciò che agisce». C.G. Jung, «Realtà e surrealità» (1933), in *La dinamica dell'inconscio*, Opere, voi. 8, Torino, Boringhieri, 1976, p. 411.

Così arriviamo al paradosso per cui, prima ancora che ci sia un soggetto al quale appartenga l'atto del pensare, vi è un pensare che «precede la primitiva coscienza dell'Io» (4): un pensare in sé enigmatico, poiché non distingue, non scioglie il legame originario della coesistenza dell'uomo con il mondo, ma lo assume radicalmente quale proprio modo di essere; un pensare che in sé non ha figura, ma *spinge* verso la creazione di figure, di immagini portatrici del segno di una realtà invisibile quale sostanza, poiché non suscettibile di rappresentazione (5), ma agente, attiva (6) quale «dynamis» motrice dell'immaginazione.

Questa azione non può dunque essere un atto arbitrario, un libero movimento nella categoria astratta del significato, ma un pensare veduto, sentito, potremmo dire motivato dall'urgenza di una necessità. Non credo ci sia modo migliore di darsi conto della radicalità, della numinosità e

del potere persuasivo delle immagini primordiali di cui parla Jung, immagini che tendono ad annichilire il sentimento soggettivo di essere padroni nella propria casa individuale, che riportando il soggetto verso quell'originaria esperienza di appartenenza al mondo «reale».

Scrivendo Jung: «L'inconscio collettivo non è affatto un sistema personale incapsulato, è oggettività ampia come il mondo, aperta al mondo, lo vi sono l'oggetto di tutti i soggetti, nel più pieno rovesciamento della mia coscienza abituale, dove io sono sempre soggetto che «ha» oggetti; là mi trovo talmente e direttamente collegato con il mondo intero che dimentico (anche troppo facilmente) chi io sia in realtà. «Perduto in sé stesso» è un'espressione efficace per descrivere questo stato. Ma se una coscienza potesse vedere questo «sé stesso», vedrebbe il mondo o un mondo. Ecco perché dobbiamo sapere chi siamo» (7).

Bisogna indubbiamente sapere chi si è per non essere atterriti dalla dispersione della garanzia della propria individualità e dallo sperimentare la propria «parentela con gli animali e con gli Dei, con i cristalli e con le stelle» (8). Una parentela che forse sosteniamo in sogno, ma che è difficile accettare nella piena luce del giorno, perché davvero annichilente ed incomprensibile. Non è possibile guardare negli occhi la Medusa, se non nello specchio di Perseo. Il nostro tragitto esistenziale è forse un modo di procurarci quello specchio che solo obliquamente rivela la gravidanza del «mondo delle meraviglie»: un mondo cioè in cui l'esperienza non può esser ridotta dall'io a qualcosa di già saputo e già previsto da una teoria presupposta; un mondo, viceversa, in cui la coscienza si lascia colpire dalla meraviglia di un esperire che suscita in essa il bisogno di aprirsi ad ulteriori domande, fonti di una tensione generatrice di una nuova capacità di vedere e, quindi, della creazione di nuova teoria (9).

- Sire, ormai ti ho parlato di tutte le città che conosco.

- Ne resta una di cui non parli mai. Marco Polo chinò il capo.

- Venezia - disse il Kan.

Marco sorrise. - E di che altro credevi che ti parlassi?

L'imperatore non battè ciglio. - Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome.

(7) C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934/54), op. cit., p. 20.

(8) C.G. Jung, *L'io e l'inconscio* (1928), in *Due testi di psicologia analitica*, Opere, voi. 7, Torino, Boringhieri, 1983, p. 233.

(9) E. Grassi, *Potenza dell'immagine* (1989), Milano, Guerini e Associati, pp. 143-148.

E Polo: - Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia.
- Quando ti chiedo di altre città, voglio sentirti dire di quelle. E di Venezia, quando ti chiedo di Venezia.
- Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia.

I. Calvino, *Le città invisibili*.

Se la condizione in cui ci troviamo è quella di non poter direttamente parlare di quel luogo originario da cui proveniamo, pure, nella nostra esperienza, parliamo sempre, implicitamente, di Venezia. Il che può anche esser detto in un altro modo: nel tragitto attraverso il quale costruiamo una distanza che separa la coscienza dal mondo «oggettivo», acquisiamo una capacità di rappresentare che è sostanzialmente espressione metaforica.

Ciò che diciamo, vediamo, pensiamo non coincide mai esattamente con «il reale», ma in qualche modo, obliquamente, lo suggerisce. La metafora, per definizione, «porta fuori» da quella dimensione di oscura coappartenenza, ma mentre tende per un verso a dare una visibilità descrittiva, per altro verso continua ad alludere ad una realtà invisibile che costituisce l'ordine da cui procede ogni necessità di rappresentare, come pure lo sfondo che rende inesustiva ogni descrizione.

Credo che attraverso questo modo di pensare la «relatività» di ogni rappresentazione possa essere intesa anche l'affermazione di Jung dell'essere ogni fenomeno psichico nello stesso tempo conscio ed inconscio (10). L'inconscio non si perde mai, esso non ha un «luogo» separato dalla coscienza, non abbiamo bisogno di andarcelo a cercare chissà dove. Esso costituisce l'aspetto complementare di ogni emergenza coscienziale, l'«altro» che, in quanto non detto, rappresenta il fondo su cui qualcosa si rende dicibile, l'oscura rotondila che circonda ogni apparire.

In questo senso torniamo a dire che potenzialmente attraverso ogni nostra esperienza può essere ritrovato quell'originario tempo perduto, se solo ci disponiamo a dargli ascolto, se acconsentiamo a non privilegiare la nostra competenza sul mondo, ma a lasciare che esso ci sorprenda. La meraviglia si può dischiudere attraverso il lasciare un tempo a quell'impressione che gira attorno ad

(10)C.G. Jung, «Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche» (1947/54), in *La dinamica dell'inconscio*, op. cit., p. 206.

ogni nostro dire, agire, pensare; a quell'umore non giustificabile che dà il tono ad ogni nostra esperienza; a quell'odore che si sprigiona attorno alla memoria; a quella impressione sensoriale che trasforma in cosa presente l'aleatorietà della parola. Sostanzialmente: a quella «concretezza» che rivela il radicamento della nostra vita nella passione, a quell'essere originariamente toccati che torna, nel nostro tempo storico, quale inderivabile e indimostrabile credenza attraverso la quale non costruiamo un'identità, ma ci dislochiamo dall'io verso la nostra coappartenenza al mondo.

In tale dimensione non sperimentiamo il dubbio del poter essere, non ci muoviamo agilmente nella plausibilità di tante versioni del mondo, sappiamo con l'immediata certezza del sentimento che lì c'è la nostra verità. Ed è dalla necessità di affermare la certezza di questo sentire che s'origina la metafora «viva», quel modo di dire, cioè, che pur considerando la dubitabilità di ogni asserzione linguistica, impone sulla scena la diretta persuasività del *pathos*, l'assoluta necessità della credenza.

Cos'altro è quello strano, inutile tempo dell'analisi se non la ricerca del tempo della meraviglia?

OPINIONI

Il ritorno del mito

Aldo Carotenuto, Roma

1. Demitizzazione

È innegabile che una delle chiavi per comprendere il mondo moderno e anche quello, come si usa oggi dire, «postmoderno» si trovi nel concetto di secolarizzazione e in quello, apparentato, di demitizzazione. A partire dall'Illuminismo, ma si potrebbe andare ancora a ritroso nel tempo della nostra cultura, gli uomini si sono, per così dire, «appropriati» del mondo, o hanno cercato di farlo, tentando sistematicamente di «espungere» da esso le ragioni del mistero, del mito, dell'alterità in quanto tale. Contro tali ragioni si è insomma levata prepotentemente la «ragione». Gli dei sono stati scalzati (ma non per molto, come vedremo e, forse, mai del tutto) dall'unica «Dea Ragione». E qua! è in fin dei conti l'idea che è sottesa al dispiegarsi di questa Dea e al suo inverare le intime ragioni della scienza? L'idea della dominabilità della natura, un'idea che potremmo a buon diritto, e con buona dose di paradosso, definire «mitica». Un'idea sulla quale dovrò più avanti ritornare quando si tratterà di declinare la presenza del mito fin dentro le ragioni della scienza. Sarà il caso di prendere in considerazione qualche autore rappresentativo della stagione dei lumi per meglio comprendere cosa effettivamente accade nell'Europa del Settecento allo *Zeitgeist* di quel periodo così denso di sviluppi futuri. Si pensi allora, a titolo di esempio, allo

scritto, pubblicato nel 1697 da John Toland, intitolato, programmaticamente ed eloquentemente *Cristianesimo senza misteri*. Toland, un appartenente a quella schiera di pensatori chiamati «liberi» (freethinkers), un analogo dei cosiddetti «philosophes» di Francia, sosteneva la preminenza della ragione nei confronti della fede. L'idea di fede viene ricondotta nell'alveo della ragione. Di Dio e della religione è la ragione che può render pienamente conto, la ragione dell'uomo. In ciò Toland si rivela un compiuto «deista». Non esistono misteri nel cristianesimo, di tutto può dare esaustive spiegazioni la ragione. Il mistero corrisponde esclusivamente a ciò che la ragione non ha ancora chiarito ma che è in via di chiarire. Si tratta in fin dei conti d'una questione meramente temporale, in ottemperanza alla concezione illuminista di progresso che prevede, appunto, un «progressivo rischiaramento» delle zone d'ombra che ancora s'oppongono alla metodica azione della ragione. La secolarizzazione si mostra qui nella specie d'una progressiva riduzione di spazio alle ragioni della fede, del mistero, del trascendente, in una parola del «mitico». Ogni pretesa metafisica, ogni pretesa di trascendenza viene ridefinita sul piano della ragione, del «secolo», viene cioè «secolarizzata», viene destituita di incanto. E dopo Toland si pensi brevemente a quello che un «philosophe» per eccellenza quale fu Voltaire aveva da dire riguardo ai miti. Voltaire considerava i miti come un'espressione della non ragione: si trattava, secondo lui, di vaneggiamenti di selvaggi e di invenzioni escogitate da furfanti. I miti defenestrano la verità. La ragione ristabilisce la verità, togliendo i vaneggiamenti che la nascondono all'uomo. In ciò sembra essere anche all'opera una sorte di perversione temporale, in base alla quale quanto precede ritiene un minimo di valore rispetto a quanto segue. Di qui, ad esempio, la svalutazione illuminista del medioevo, considerato «epoca buia», svalutazione che sarà ricomposta a partire da Vico e dai romantici tedeschi. Ho detto prima che, soprattutto a partire dalla stagione illuministica, gli dei sono stati scalzati dalla dea ragione e ho aggiunto «non per molto». In realtà tale espressione

risulta essere, a ben vedere, inesatta. Si potrebbe facilmente dimostrare che gli dei non hanno mai veramente, completamente abbandonato gli uomini. Si pensi soltanto alla circostanza che vuole il nostro Giambattista Vico contemporaneo di Toland e per buona parte di percorso degli illuministi francesi, Voltaire, d'Holbach, La Mettrie etc. Sappiamo che Vico annetteva un grande valore ai miti che con stupenda espressione chiamava gli «universali fantastici». Diversamente da Voltaire i miti hanno per Vico la loro verità perché hanno la loro autonomia, un'idea, questa dell'autonomia del mito, che sarebbe stata ribadita da un grande studioso di mitologia come Karl Kerényi. Nella concezione vichiana già possiamo riconoscere alcune delle basi di quello che sarà il nostro discorso sul ritorno del mito. Il mito costitui, per così dire, «il linguaggio necessario» dei nostri progenitori. Ad essi mancavano i concetti, ma non il bisogno esistenziale di pensare la propria esistenza e la propria conflittualità. I miti, dunque, gli universali fantastici soddisfacevano appunto questa esigenza esistenziale. Dove per «esistenziale» occorre intendere, come vuole la lettera, l'ec-sistere ovvero l'emergere e, per impiegare un termine più vicino alla concezione junghiana, il differenziarsi dal terreno della «sola» realtà. Mi sembra che nella espressione «universali fantastici» si trovi condensato il senso stesso del nostro discorso sul ritorno del mito. Da una parte il termine «universali» e dall'altra l'aggettivo «fantastici» (che sta a significare, più o meno «inerenti all'immaginazione») rimandano alla presenza nel genere umano di quella che è stata chiamata la «base poetica della mente». Tale base poetica della mente ha il suo linguaggio e tale linguaggio è sostanziato dall'immaginazione. I mitologemi, ovvero le unità del discorso mitico, corrispondono ad altrettante immagini e non vediamo come possa essere altrimenti. La relazione tra mito e immaginazione, tra ritorno del mito e immaginazione, è una relazione intrinseca, necessaria, ultimativa.

Su questa falsariga potremmo già iniziare a pensare alle ragioni profonde del ritorno del mito nel nostro tempo. Se il mito ritorna è perché l'uomo nutre bisogni che non possono essere soddisfatti in altro modo. Se il mito ritor-

na e ritorna il suo linguaggio e ritornano le sue immagini, ciò può essere intanto spiegato in ragione d'una esigenza che potremmo definire, sinteticamente, «esistenziale». Si può insomma fin d'ora muovere la seguente ipotesi: esiste una specificità del mito ed esiste una specificità dei bisogni e delle esigenze cui esso va incontro. Ciò detto, non sembra che tale specificità sia eludibile. L'ineludibilità del mito costituisce poi, al tempo stesso, un tratto caratteristico di quel ritorno di cui qui stiamo facendo questione.

Se è vero che il romanticismo (a partire dall'alveo fecondo della cultura tedesca) ha mantenuto in piedi le relazioni degli dei e degli uomini, e non è certo casuale che Vico sia stato così influente nella cultura tedesca di fine Settecento e degli inizi dell'Ottocento, è anche vero che la tendenza demitizzante e secolarizzante espressa dallo *Zeitgeist* d'Europa soprattutto a partire dalla stagione illuministica (ma si pensi anche al Seicento di Cartesio, tanto per fare un nome che non ha bisogno di ulteriori presentazioni) ha segnato una certa tendenziale predominanza. Penso in particolar modo alla stagione positivista, quella stessa nella quale è cresciuto intellettualmente il padre della psicoanalisi Sigmund Freud.

Nello *Zeitgeist d'Europa* è stato possibile in questo modo, sulla falsariga dell'Illuminismo e del Positivismo, l'approdo d'un discorso che toglie Dio e gli Dei, l'approdo d'un annuncio che si propone come alternativo a quello un tempo dato dal Cristo, l'annuncio della morte di Dio. Ora, c'è una relazione profonda anche in questo caso tra l'annuncio della morte di Dio e il discorso demitizzante che caratterizza in modo così profondo larga parte della cultura europea a partire soprattutto dalla stagione illuminista. Un modo della demitizzazione e secolarizzazione, con fulcro nella stagione illuministica, è appunto quello inaugurato dalla frase «Dio è morto» di Nietzsche, frase che riecheggia quella antica, riportata da Plutarco, secondo la quale era morto il grande dio Fan (e con esso, potremmo dire, la stessa cultura antica). Sulla falsariga di Nietzsche, ma anche di teologi come Bonhoeffer, si è sviluppata, in special modo a partire dagli anni Sessanta, una teologia radicale cosiddetta «della morte di Dio», sviluppatasi negli

(1) T.J.J. Altizer - W. Hamilton, *La teologia radicale e la morte di Dio* (1966), Milano, Feltrinelli, 1981 (prima ed. 1969).

Stati Uniti in seno al protestantesimo (1). I suoi più illustri rappresentanti, che rispondono ai nomi di Thomas Altizer e William Hamilton, sostengono che la morte di Dio è un «evento storico», nel senso che un Dio c'è stato un tempo ed era un tempo necessario, ma ora non c'è più e non è più sperabile un suo ritorno, ne c'è bisogno d'un suo ritorno. E tuttavia lo stesso William Hamilton parla di questo non esserci più di Dio come di un «mito protestante». Qui sembrerebbe che l'idea stessa di «mito» sia più «forte» di quella, variamente usurata, di Dio. Per altri versi il fatto che tale teologia radicale della morte di Dio si sia sviluppata su suolo americano e abbia, a detta dei suoi rappresentanti, «una forma caratteristicamente americana» da molto da pensare. Non è certo casuale infatti che un paese quasi totalmente secolare (almeno all'apparenza) come gli Stati Uniti abbia visto nascere un pensiero teologico così radicale. Ma, come vedremo, non è senza minore interesse il fatto che in questo stesso paese, quasi a compensazione di tale tendenza del pensiero, un altro pensiero abbia preso piede, il pensiero d'un nuovo politeismo, d'una nuova nascita degli dei.

Un ventennio prima, rispetto ai teologi della morte di Dio, il grande teologo protestante Rudolf Bultmann ha inoltre reso ancor più incisivo tale movimento di demitizzazione con la sua proposta di una «demitizzazione», appunto, del Nuovo Testamento. Secondo Bultmann, infatti, lo strato mitico del Nuovo Testamento (e per strato mitico vanno intesi gli angeli, i diavoli, l'ascensione, i miracoli etc.) nasconde il vero senso, ovvero il senso esistenziale (quello che vale per noi qui e ora del messaggio evangelico) delle scritture. Per arrivare a tale fondo significativo occorre, secondo Bultmann, togliere i miti evangelici, ovvero occorre demitizzare. Il presupposto da cui parte Bultmann è che una raffigurazione mitica dell'universo (quale è quella presente del Nuovo Testamento) non è in grado di comunicare nulla di significativo all'uomo d'oggi, che è uomo smalizzato, disincantato. «In quanto discorso mitologico» così scrive Bultmann nel suo lavoro del 1941 *Nuovo Testamento e mitologia. Il problema della demitizzazione del messaggio neotestamentario* «non è credibi-

le dagli uomini di oggi, giacché per costoro la figura mitica del mondo è dissolta» (2).

Vedremo più avanti la risposta a tale programma bultmanniano data da altri grandi teologi di area tedesca. Per ora mi limito a dire che quello di Bultmann appare un pregiudizio, nella misura in cui non tiene conto del semplice fatto che il mito è reale, e dico «reale» nel senso che il mito agisce, ha effetto sulle vite degli uomini, come è dimostrato, ad esempio, dalla teoria e clinica psicoanalitica.

Un modo ulteriore di nominare la secolarizzazione e la demitizzazione è quello di cui ci ha parlato Max Weber quando ha teorizzato, nel suo lavoro *La scienza come professione*, il processo noto come «disincantamento del mondo». Cos'è disincantamento del mondo secondo Weber? È il risultato dell'avvento della ragione al dominio. «Non occorre più» afferma Weber «ricorrere alla magia per dominare o per ingraziarci gli spiriti, come fa il selvaggio per il quale esistono simili potenze. A ciò sopperiscono la *ragione* e i mezzi tecnici». Come si può ben comprendere da questa citazione il discorso di Weber ci introduce al significato della ragione scientifica, discorso sul quale dovremo ritornare per verificarne più da vicino le commissioni mitiche.

Sulla falsariga delle posizioni espresse da Weber possono essere inquadrate anche le osservazioni di Gregory Bateson sulla «razionalità finalizzata» (che è poi un modo di dire la razionalità scientifica). Ebbene, secondo questo teorico «sistemico» la razionalità finalizzata distrugge la vita là dove non è soccorsa da fenomeni quali l'arte, la religione, il sogno e, in una parola, il mito.

(2) R. Bultmann, *Nuovo Testamento e mitologia. Il problema della demitizzazione del messaggio neotestamentario* (1941), Brescia, Queriniana, 1985 (5ª ed.), p. 106.

2. Rimitizzazione

Secolarizzazione e demitizzazione sono movimenti dello *Zeitgeist* in cui, per dirlo in modo estremamente sintetico, qualcosa viene tolto. Viene tolto il mistero (come è nel caso del cristianesimo secondo il libero pensatore Toland), vengono tolti i miti, viene tolto il soprannaturale, vengono tolte le immagini. Ma a tale movimento «negativo» risponde (per reazione, almeno in certi momenti della sto-

ria dello *Zeitgeist*) e corrisponde (perché, potremmo dire, la base poetica della mente umana rinnova ad ogni stagione della storia i suoi bisogni) un processo contrario che potremmo legittimamente chiamare di «rimitizzazione». Al processo di secolarizzazione e demitizzazione risponde, insomma, come per necessaria e ineluttabile compensazione, un processo inverso che si fortifica in special modo nel corso della stagione romantica.

La concezione vichiana degli «universali fantastici» viene ripresa soprattutto dal romanticismo tedesco e da lì passerà alla stagione psicoanalitica, a Freud, che fonderà le sue concezioni sul «complesso d'Edipo» e ci parlerà di «narcisismo» (nominando per mezzo del mito, dunque, e dimostrando così implicitamente la coappartenenza delle ragioni e delle regioni della psiche a quelle della mitologia); a Otto Rank, che dedicherà al mito (ad esempio a mitologemi quali quello della nascita dell'eroe) parecchi suoi lavori; a Jung i cui archetipi (ovvero immagini primordiali che improntano della propria realtà l'esperienza degli uomini) richiamano da vicino gli universali fantastici di Vico e anzi ne costituiscono un significativo corrispettivo.

La presenza del mito nella psicologia che si diparte da Jung diventa ancora più ragguardevole in autori come Neumann (che ripropone il proprio discorso a partire dal mito dell'eroe, che è mito dell'acquisizione di consapevolezza da parte dell'uomo, e che dedica un importante volume alle figure della «Grande Madre», mitologema cardine non soltanto della cultura mediterranea ma anche fondante d'un modo di far terapia) e Hillman, fondatore di quella «psicologia archetipica» che apre il nostro sguardo al ritorno degli dei.

Viene facile pensare agli archetipi di Jung come a un corrispettivo, un analogo (se non un equivalente) degli universali fantastici di Vico. L'interesse di Jung per la mitologia e la fenomenologia religiosa, il riconoscimento di una funzione 'religiosa' della mente - laddove Freud aveva invece considerato la religione un'illusione - diventa il punto di contatto tra la sua opera e quella di altri mitologi e storici delle religioni. Citiamo tra gli altri i nomi di Rudolf Otto, Karl Kerényi, Joseph Campbell, Mircea

Eliade, Van der Leeuw. Valgano su tutti di casi di Kerényi e Campbell, autori alla luce delle cui opere veramente possiamo parlare di rimitizzazione.

Tale rimitizzazione ha a che vedere con il concetto di archetipo, concetto che riceve comunque letture non univoche a seconda degli autori. Per Jung gli archetipi sono strutture dell'inconscio collettivo e, nei miti, l'archetipo, di per sé irrapresentabile, ha modo di manifestare la propria operatività. L'uomo di oggi, come l'uomo che l'ha preceduto nel corso della storia, viene in qualche modo raccontato nel mito, ovvero lo sperimenta, piuttosto che inventarlo. I miti sono altrettante rivelazioni della psiche cioè modi della psiche di rivelarsi.

Kerényi, dal canto suo, rivendica, come ho già accennato, l'autonomia del mito, e della scienza che se ne occupa, dalle altre scienze umane, compresa la psicologia. Il mito è per lui l'espressione di una *Weltanschauung* che contraddistingue una cultura, un popolo. Come già per Eliade, il mito costituisce un modello esemplare, un modello nel quale l'umanità rispecchia i suoi drammi fondamentali. Le figure mitologiche non sono dunque immagini archetipiche, ma «prototipi della maniera umana dell'esistere». Per lo studioso ungherese i diversi mitologemi non possono essere considerati la variazione culturale di un archetipo che, in sé inconfondibile, si palesa nell'immagine mitica - come invece sostiene Jung. L'archetipo kerényiano appartiene a ciascun essere umano e, invece di rivelarsi, di apparire all'individuo, è da questi creato ogni qualvolta vive la sua profonda unione con il mondo. L'archetipo plasma e modella, ma è anche plasmato e modellato.

Se l'incontro con lo psicologo è dunque possibile in quanto Jung, a differenza di Freud, non riduce il mito a un'espressione psicopatologica, ma riconosce l'autonomia della vita simbolica di cui il mito è una delle forme principali, la diversa accezione con la quale i due studiosi usano il termine 'archetipo' segna una linea, di demarcazione tra i due modi di accostarsi al mito.

Mentre per molti studiosi la teoria degli archetipi rimane una lettura psicologica del fatto religioso, per altri questa teoria informa nettamente il loro pensiero. È questo il

caso del mitologo e storico delle religioni Joseph Campbell, autore di opere importanti come *L'eroe dei mille volti* e *Le Maschere di Dio* e della lunga intervista *Il potere del mito* (del 1988) nel corso della quale lo studioso statunitense riconosce il ruolo che ha avuto Jung sulla sua formazione culturale. Quella degli archetipi non è per Campbell solo una teoria psicologica che per uno studioso delle religioni può essere interessante, per quanto non indispensabile, conoscere, ma un modello della psiche che consente di accostare e comprendere fenomeni estremamente diversi tra loro, tra i quali appunto i miti e le religioni.

Figure eminenti del post-junghismo appartenenti soprattutto alla scuola classica e a quella archetipica - da Marie Louise von Franz a Joseph Henderson, da Edward Edinger al già citato James Hillman - mostrano per miti, fiabe e religioni uno spiccato interesse, al punto da porre questi miti al centro del loro impianto teorico. Da questo, reciproco intreccio nascono una terminologia e una visione psicologica che si lasciano arricchire dal contributo della storia delle religioni. Come Jung ha tratto da Otto il termine 'numinoso', così Hillman mutua dal *mundus imagi-naiis*, questo mondo di mezzo tra terra e trascendenza di cui parla l'islamista Corbin, la sua concezione dell'immaginale.

Il processo di rimitizzazione che stiamo cercando di declinare non si limita certo alle regioni della psicoanalisi o della psicologia analitica, non si conclude con Freud, Jung e i loro epigoni. Il richiamo del mito è per definizione universale ed è appunto ad esso che recentemente ha dedicato un testo, sul quale torneremo, intitolato *Il richiamo del mito*, appunto, uno psicologo di diversa appartenenza teorica, Rollo May, il cui quadro di riferimento è quello conosciuto come «terza forza» della psicologia (in alternativa a psicologia del profondo e comportamentismo), ovvero il quadro «umanistico esistenziale».

Va anche detto che la rimitizzazione non si ferma all'apporto fornito dalle psicologie del profondo o dalle psicologie esistenziali. A Bultmann che, come abbiamo visto in precedenza, propone un progetto di demitizzazione del Nuovo Testamento, Bonhoeffer, l'altro grande teologo protestante, con Barth, del Novecento, aveva risposto che

togliere il mito significa togliere la religione, perché il mito, così diceva Bonhoeffer «è la cosa stessa». Forte di questo precedente anche Drewermann, sacerdote cattolico, teologo e psicoterapeuta di orientamento junghiano (ridotto allo stato laicale per le sue posizioni ritenute eretiche e anche «gnostiche» dalle autorità ecclesiastiche), ha proposto un vero e proprio programma di «rimittizzazione» andando a scovare, ad esempio, nella antica mitologia egiziana i prodromi della concezione cristiana di resurrezione e rivendicando la necessità di leggere (rileggere) le Sacre Scritture (Antico e Nuovo Testamento) alla stregua d'un sogno sognato la notte precedente.

Tale processo di rimittizzazione si è poi manifestato con forza in quel variegato movimento, sincretistico, ecologista e alternativo, noto come New Age, movimento in un certo senso preconizzato da Jung e connesso con l'entrata della cosiddetta «Era dell'Acquario». L'idea fondamentale della New Age, a detta di uno dei suoi più importanti e recenti studiosi, è che

alla vigilia del 2000 e del passaggio dall'era astrologica dei Pesci a quella dell'Acquario, l'umanità si appresta ad entrare in una nuova età di presa di coscienza spirituale e planetaria, d'armonia e di luce, contrassegnata da profondi mutamenti psichici. Esso guarderebbe in particolare alla seconda venuta del Cristo le cui «energie» sarebbero già attive in mezzo a noi, nel pieno fermento delle molteplici ricerche spirituali e dei gruppi religiosi caratteristici della nostra epoca (3).

Si può notare quanto, in questo brano, sia di derivazione e, direi, di sostanza mitologica. Al punto che si potrebbe definire tale movimento una concretizzazione e presentificazione della dimensione mitologica, la quale, per definizione, è generalmente pensata nell'ottica temporale (e, anzi, meglio, atemporale) di ciò che da sempre e perennemente precede.

Per quanto riguarda la collocazione cronologica del movimento, caratterizzato fortemente in senso planetario, ecologico e, per così dire, di «sinergia delle spiritualità» (con forte tendenza al sincretismo e alla religiosità orientale), l'origine recente si colloca negli anni Settanta, con avvisaglie nel decennio precedente. Si tratta della scoperta (ma dovremmo parlare piuttosto di riscoperta) e dell'approfondimento esistenziale d'un nuovo paradigma

(3) J. Vernet, // *New Age. All'alba dell'era dell'Acquario* (1990), Cinisello Balsamo (Mi), Ed. Paoline, 1992, p. 5.

segnato dalla consapevolezza d'un profondo mutamento delle coscienze individuali, un mutamento che a ragione va definito «epocale», e che fonda sulla trasformazione personale ogni possibilità di trasformazione sociale e planetaria in direzione della acquisizione d'una coscienza ecologica che finalmente assuma su di sé la responsabilità di salvare l'ecosistema, ovvero, in altri termini, il mondo. Luoghi privilegiati d'irradiazione della New Age appaiono essere a tutti gli effetti soprattutto, almeno all'inizio (che si colloca come s'è detto negli anni Settanta), Pasadena, in California, e Princeton, nel New Jersey. In realtà centri di New Age risultano a tutt'oggi disseminati in tutto il mondo. Ciò anche in considerazione del fatto che quella della New Age è una sorta di cospirazione spirituale delle coscienze, una cospirazione tale da risultare assolutamente trascendente nei confronti di una specifica collocazione geografica.

Sebbene il punto di convergenza massima con la New Age sia da individuare nella psicologia umanistica e, poi, transpersonale, gli storici non hanno mancato di rilevare la paternità junghiana, relativa ma non per questo meno probante, della New Age. Jean Vernet ha scritto che Jung (e certo non si tratta d'una connessione causale, vista la profondità di rapporti e l'intrinseca convergenza registrata da mitologia e psicologia analitica) è

uno dei padri spirituali del New Age... una delle figure che hanno esercitato maggiore influenza sul movimento (4).

(4) *Ibidem*, p. 232.

Il credo della New Age, così come è stato brevemente ricostruito da Jean Vernet e sintetizzato in dieci comandamenti «inferiori», presenta una sicura rispondenza con la concezione di Jung. Soprattutto là dove entra in gioco, in accordo con l'antico messaggio gnostico (di Basilide e Valentino ad esempio) e, in generale, della gnosi, la centralità assegnata al risveglio della coscienza in ordine a una trasformazione planetaria.

Nel decalogo della New Age reimmaginato da Vernet non solo si tratta di attendere con impazienza l'Era dell'Acquario (che corrisponde all'Era dello Spirito preconizzata da Gioacchino da Fiore, autore ben presente a Jung), ma di aver fede ferma nella grande mutazione prossima

ventura, di risvegliare, appunto, la propria coscienza, di preoccuparsi attivamente del proprio corpo (e qui il riferimento all'energia kundalini fa immediatamente pensare al fatto che Jung ha dedicato un seminario all'argomento), di seguire un Guru (ovvero, potremmo dire noi, uno psicoterapeuta) che aiuti ad ampliare la coscienza e permetta di pervenire al proprio Maestro inferiore, di credere con fermezza nell'irrazionale, di venerare religiosamente la dea Gaia, ovvero la Terra, di rigettare le religioni tradizionali, di parlare con tutta naturalezza agli spiriti (cosa che, in termini a lui peculiari, Jung ha abbondantemente fatto, se si pensa agli incontri immaginali succeduti al distacco da Freud e raccontati nell'autobiografia), di ridere serenamente della morte (argomento questo toccato più volta da Jung e ripreso con rigore dalla sua allieva Marie-Louise von Franz).

Oltre a ciò una stretta relazione tra Jung e il movimento della New Age è rivelata dal fatto che lo psicologo svizzero ha in qualche modo profetizzato l'avvento della New Age, non diversamente da quanto in sede diversa e seguendo differenti percorsi di pensiero hanno fatto, ad esempio, Paul Le Cour, la teosofa dissidente. Alice Ann Bailey e Andre Mairaux. Quest'ultimo, in termini più generali, ha chiaramente avvertito l'imminenza d'un futuro prossimo venturo caratterizzato dalla spiritualità, un futuro pienamente religioso coincidente con l'entrata nella storia del terzo millennio, quello stesso che in termini analoghi, ovvero spirituali (e che potremmo dire, legittimamente, mitologici), ma molti secoli addietro, aveva annunciato quel primo precursore della New Age che risponde al nome del già citato Gioacchino da Fiore. Occorre comunque dire che Jung non ha annunciato l'entrata della nuova era, o nuova età, o, anche, nuovo eone, in modi generici, ma ha legato il millennio venturo a una elaborazione astrologica che si lascia ben confrontare con quanto già negli anni Trenta andava affermando l'esoterista francese Paul Le Cour nel suo scritto *L'era dell'Acquario*, pubblicato nel 1937. Analoghe elaborazioni sarebbero apparse nel testo, più tardo di quasi mezzo secolo, della citata Ferguson.

Jung, dal canto suo, non cita Paul Le Cour, che Vernet

giudica essere stato «il primo a parlare in modo esplicito dell'età dell'Acquario». Egli elabora lo schema astrologico (mitologico dunque), relativo alla successione delle ere o eoni dell'Ariete (ovvero dei primi due millenni avanti Cristo), dei Pesci (ovvero dei due millenni cristiani), dell'Acquario (ovvero l'età dello spirito che si annuncia nel terzo millennio), in uno scritto pubblicato nel 1951, *Aion*

(5) C.G. Jung, *Aion: ricerche sul simbolismo del Sé* (1951), voi. 9/2, *Opere*, Torino, Boringhieri, 1982, p. 85 sgg.

(6) C.G. Jung, *The Seminars. Volume One. Dream-Analysis. Notes of the Seminar given in 1928-1930*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 405 sgg.

(7) *Ibidem*, p. 607.

(5). Tuttavia, già nel seminario sull'analisi dei sogni tenuto nel periodo 1928-1930, Jung si riferisce in modi inequivocabili alla successione dell'età e all'Acquario (6) e, in modo particolare, nella seduta seminariale del 21 maggio 1930, fa riferimento specifico all'entrata dell'Acquario come all'avvento della nuova età, legando la successione trinitaria (età del Padre, età del Figlio, età dello Spirito Santo), di gioachimita memoria, allo sviluppo in tre stadi pensato nei circoli teosofici (7).

Va infine rilevata la presenza, nel frastagliato panorama della New Age, di un atteggiamento profondamente in sintonia con il dettato junghiano. Tale atteggiamento concerne la contrapposizione stabilita dall'antropologo V. Turner tra una sensibilità iconofilica (che favorisce le immagini) e una sensibilità iconofobica (che caratterizza il mondo razionale e rappresenta per molti versi il pesante lascito d'una certa teologia cristiana, in specie protestante, avversata da Jung). Ci troveremmo, in altri termini, con l'avvento dell'era dell'Acquario, nel passaggio dalla sensibilità iconofobica, che ha imperato in Occidente fino ad oggi, all'altra. Ora, Jung mi sembra appunto figurare, nell'ambito della cultura del ventesimo secolo, come uno dei protagonisti di questo passaggio. E non si può non rilevare in questo ritorno dell'iconofilia, di questo attento e amoroso rispetto per le immagini, un segno inequivocabile del ritorno del mito.

New Age è un esempio concreto e intenso al tempo stesso della pervicace presenza e della realtà, della effettività della Grande Madre, dell'archetipo della Grande Madre, della radicale presenza del mito fin dentro le viscere della Terra e dei suoi abitanti. Il nuovo «culto» di Gaia (terra), ovvero l'atteggiamento ecologico che sta sempre più prendendo piede ai nostri tempi (e l'esempio di New Age ne costituisce testimonianza evidente) ci dice

dunque, insieme a tanti altri fenomeni collettivi di oggi, che gli dei, insieme ai loro racconti e alle loro immagini, sono ritornati.

3. // ritorno degli dei

Jung aveva le sue ragioni per ritorcere contro Nietzsche la sua sentenza «Dio è morto». Dio non è morto, potremmo dire. Al contrario, Nietzsche non è forse morto in preda alla follia? E non è forse la follia, nelle sue variegate manifestazioni più o meno individuabili clinicamente, a offrirsi quale teatro (non l'unico certo) del ritorno degli dei? È una tesi di Jung ripresa da Hillman: gli dei scacciati dalla porta dall'Illuminismo rientrano dalla finestra delle malattie mentali. Se poniamo attenzione al peculiare ritorno delle antiche divinità, troviamo che esso si realizza anche dalla parte della psicopatologia.

Il discorso su New Age e sulle tendenze neognostiche o sulla teologia della rimitizzazione proposta da Drewermann, che è un discepolo inoltrato di Jung e della psicologia analitica, la stessa peculiare congenialità del discorso mitico e del discorso psicologico inaugurato da Jung (ma a ridosso dell'esperienza così affine del romanticismo tedesco) figurano tra le testimonianze d'un graduale ritorno degli dei che caratterizza, in contemporanea con le negazioni di stampo positivista e neopositivista, lo *Zeitgeist* del Novecento.

La presenza del mito, poi anzi la tendenza alla rimitizzazione, è agevolmente avvertibile nella letteratura contemporanea, ad esempio, della stagione pionieristica della psicoanalisi. Si pensi ad autori come Yeats e Joyce. L'uno attento alla riproposizione della mitologia celtica e alla reinvenzione d'una propria personale mitologia (nello scritto programmaticamente intitolato *Una visione*), l'altro, l'autore dell'*LWsse*, impegnato a rintracciare nel labirinto d'un giorno della vita d'un uomo medio della Dublino dell'inizio del secolo ventesimo l'insistenza del mito nelle specie di parallelismi che legano, oltre le distanze del tempo, l'*Odissea* di Omero alle peripezie quotidiane dell'ebreo a suo modo errante Leopold Bloom, il protagonista dell'*LWsse*.

con essa di mitologia. Insomma si potrebbe ben dire che la mitologia è così dentro le anime di questi uomini che non vuole accettare di uscirne. Potremmo ipotizzare che il ritorno degli dei assomigli a qualcosa come al ritorno del rimosso.

Seznec si sofferma ad analizzare l'astuzia con cui questo «rimosso» ritorna. E vale la pena di riprendere brevemente in esame le sue argomentazioni che mi sembrano particolarmente illuminanti e al tempo stesso suggestive. Afferma Seznec che a sferrare un certa offensiva contro le immagini mitologiche pensò il concilio di Trento. Attuando quali strategie e imponendo quali precetti? La risposta è semplice: attraverso il ricorso sistematico all'allegoria. Si trattava di svilire il mito ricavandone (a forza) un insegnamento morale. Tuttavia la riduzione del mito ad allegoria (potremmo anche dire: del simbolo a segno) costituì un comodo alibi per gli artisti che si vedevano messi nella condizione di poter giustificare, allegoricamente, ogni loro soggetto «pagano». Il rigore della controriforma consentì insomma alle immagini del mito di sopravvivere sotto forma di allegorie.

La lezione che si può ricavare da quanto precede è certamente indicativa della forza posseduta dalla mitologia. E anche della sua insita astuzia. Come scrive Seznec:

«Perfino l'offensiva lanciata dal Concilio di Trento contro le immagini profane si era infine rivolta a loro favore» (9). E in un altro luogo del suo libro fa analogamente notare come «l'interpretazione allegorica costituisca il miglior salvacondotto per gli antichi dei» (10). È così che nell'Europa del Cinquecento e del Seicento si diffondono in modo clamoroso manuali di mitologia con le relative iconologie allegorizzate, fonte primaria di molti degli scrittori che ne faranno un ampio, talora amplissimo uso.

Non solo possiamo parlare d'una forza propria della mitologia, ma anche provare a declinarne sinteticamente la fenomenologia e rinvenire in ciò, al tempo stesso, un motivo che mi sembra caratterizzare la mitologia in quanto tale e ogni suo possibile ritorno. La forza della mitologia «appare», appare nelle metamorfosi attraverso le quali gli dei sono sopravvissuti a tutte le rivoluzioni e a tutti i tentativi di metterli a tacere. Se dovessimo scrivere un

(9) *Ibidem*, p. 342.

(10) *Ibidem*, p. 376.

testo dal titolo kantiano, «Prolegomeni a ogni possibile ritorno del mito», dovremmo certo tenere in debito e primario conto questo aspetto del mito, questo suo far consistere la forza del mutamento.

Una delle risposte più probanti e convincenti al processo di demitizzazione di cui ho parlato sopra ci è stata fornita dalla psicoanalisi, la cui nascita è legata profondamente alle ragioni del mito. Potremmo ad esempio porci il seguente interrogativo: Freud avrebbe potuto «inventare» la psicoanalisi senza il concorso del mito greco? Crediamo di no. Cosa sarebbe la psicoanalisi, ad esempio, senza il «complesso d'Edipo»? La patologia, del resto, come ha dimostrato ampiamente Jung, è pensabile, l'abbiamo già visto, come ritorno degli dei greci. In altri termini: gli dei tornano nel mondo d'oggi. Certo, essi potrebbero tornare in altri modi, in modi non così «perversi». Tuttavia se tornano, per così dire, «sub specie pathologica» ciò sembra potersi attribuire al fatto semplice che evidentemente noi non abbiamo ancora appreso l'arte di accoglierli in un modo diverso, non abbiamo ancora imparato a fondo l'arte dell'ospitalità.

Anzi, potremmo dimostrare il nostro assunto rovesciandolo e dicendo che se la psicoanalisi ha prodotto effetti felici lo ha fatto in virtù del suo ancoraggio al mito (e ciò certo in gran parte contro le posizioni coscientemente assunte da Freud e alle quali si è mantenuto fedele per tutta la vita). In altri termini, la felicità degli effetti della psicoanalisi, il suo imporsi sulla scena dello *Zeitgeist* novecentesco, non avrebbe tanto a che vedere con la sua epistemologia, ovvero con la sua presunzione di sapere, ma con la sua ermeneutica, ovvero con il suo tentativo di dialogare, anche con gli dei e gli eroi del mito. È insomma, paradossalmente, perché Freud ha parlato di complesso d'Edipo (e non, ad esempio, semplicemente di complesso genitoriale o altra simile espressione) che noi oggi «crediamo» nel complesso d'Edipo. E quando dico «crediamo» non invoco certo ne pretendo atti di fede, ma intendo il termine nel senso d'una partecipazione alla narrazione che l'espressione «complesso d'Edipo» comporta se la si assume seriamente nella sua interezza e nella ricchezza dispiegata dei suoi motivi.

Un grande critico letterario, Harold Bloom, ha sostenuto, a tale riguardo, che non possiamo sfuggire a Freud perché a lui appartiene la mente mitopoietica della nostra epoca. Dunque, in altri termini, al mito non si può sfuggire. Non possiamo sfuggire a Freud nella misura in cui non possiamo sfuggire al mito che sostanzia la psicoanalisi. Non possiamo sfuggire a Freud (ne vogliamo o dobbiamo farlo) perché, per impiegare l'espressione di Bloom, Freud è «il nostro teologo e filosofo morale, il nostro psicologo e sommo creatore di finzioni narrative» (11).

Ma anche il messaggio della filosofia che si fa chiamare «postmoderna» sembra favorevole a una convivenza col mito in nome d'una tolleranza e d'un recupero dello spirito politeista che (in ambito junghiano e postjunghiano) è auspicato da Hillman. Diciamo che la ragione viene scalzata ed entra in scena la narrazione. Diciamo anche che l'Io viene scalzato dalle sue posizioni di preminenza (l'ego cogito di cartesiana memoria) ed entra sulla scena del mondo come io narrato.

Infine, il ritorno degli dei può essere visto in connessione con la psicopatologia secondo la traiettoria di pensiero che da Jung porta a Hillman. Gli dei sono tornati attraversando i meandri della malattia mentale. È lo stesso Hillman, insieme al professore di teologia David Miller, ad aver proposto, in special modo in un testo redatto congiuntamente e pubblicato agli inizi degli anni Ottanta, il discorso d'un «nuovo politeismo» (12). Come ho già detto in precedenza non è causale che lo stesso ultrasecolarizzato paese, gli Stati Uniti, alberghi tendenze di pensiero così diverse (e, anzi, all'apparenza opposte) come la teologia radicale della morte di Dio e il nuovo politeismo. Ci troviamo qui di fronte al fatto che gli dei antichi e dunque i miti che li significano per noi non ne vogliono sapere di morire, di estraniarsi dalla scena del mondo. Perché? Semplicemente perché la scena del mondo è da sempre e continua a essere la loro scena. A dispetto dunque della morte di Dio, assistiamo in varie forme alla rinascita degli Dei. E ciò anche in virtù del fatto che con buona pace di Tertulliano, come è stato detto, l'anima non è naturalmente cristiana, «l'anima è naturalmente pagana» (13).

(11) H. Bloom, *Agone* (1982), Milano, Spirali, 1985, p. 55.

(12) D.L. Miller, J. Hillman, // *nuovo politeismo. La rinascita degli Dei e delle Dee* (1981), Milano, Edizioni di Comunità, 1983.

(13) E.M. Cioran, *I nuovi dei*, Milano, Edizioni del Borghese, 1971, pp. 38-39, 42, 44,

Per Hillman e Miller è proprio la morte di Dio (ovvero del Dio delle religioni monoteistiche) a dar luogo alla rinascita degli dei. Ma a quale bisogno obbedisce tale rinascita? Perché, certo, si tratta di bisogno e d'un bisogno profondo, un bisogno che ha a che vedere con l'anima e la sua «paganità». Bisogno di racconto, potremmo dire, e di racconti, ma anche bisogno di vedersi, da un lato ancorati a un fondo collettivo che ci sostenga e, dall'altro, bisogno di andare incontro alla nostra dimensione di pluralità, al nostro essere uno e, allo stesso tempo, tanti. Nelle parole di Hillman e Miller (14):

(14) D.L. Miller, J. Hillman, *Il nuovo politeismo. La rinascita degli Dei e delle Dee* (1981), op. cit., p. 100.

Il pensiero politeistico, attraverso i racconti degli Dei e delle Dee, non ci dà solo un punto d'appoggio impersonale e collettivo con cui fare leva sulla dimensione pluralistica della vita; esso ci aiuta inoltre a differenziare la qualità politeistica di ciascuno degli aspetti della nostra pluralità. Ciò offre al pensiero politeistico non solo un ampio spazio per i nostri pluralismi, ma anche una profondità, una risonanza, una qualità religiosa caratterizzata dalla sua funzione trascendente.

Bisogno religioso, dunque, di trascendenza. E bisogno psicologico, di differenziazione.

4. *Il richiamo del mito* (15)

(15) Il titolo del paragrafo fa riferimento al testo omonimo dello psicoterapeuta, di indirizzo umanistico-esistenziale, Rollo May (1991), Milano, Rizzoli, testo del quale vengono qui riprese alcune tesi.

Il mito ci chiama a trovare o ritrovare il significato della nostra vicenda umana. Il richiamo del mito attiene insomma alla sfera del senso e implica una pervadente e nichilistica percezione della totale insensatezza delle cose e degli eventi del mondo.

Così nel già citato *Ulisse* di Joyce, pubblicato agli inizi degli anni Venti, un giorno «comune» d'un uomo «comune» (l'ebreo Leopold Bloom) viene descritto alla luce d'una corrispondenza con quanto Omero, o chi per lui, racconta nell'*Odissea*. Un giorno banale fatto di eventi banali, viene reso in questo modo significativo dal richiamo al mito che quel giorno banale sostiene dalla lontananza del tempo reale e dalla prossimità del tempo mitico, appunto che sempre ritorna. E allora il mondo dei giornali diventa il mondo del dio dei venti, Eolo, e le cameriere d'un bar assumono la valenza delle Sirene seduttrici, e una visita al cimitero è illuminata dal «topos» mitologico della discesa agli inferi. La ricerca del padre da parte di Stephen

Dedalus, un altro dei personaggi del romanzo (ricerca mitica per eccellenza perché un padre Stephen ce l'ha), si lascia rivisitare come corrispettivo della ricerca che del padre lontano fa il figlio Telemaco nel poema omerico. Nel romanzo di Joyce, così potrei suggerire di leggerlo, il mito informa la realtà fin dentro le viscere del quotidiano. E quando dico «informa» intendo il verbo in senso di «dar forma a», di dar significato a ciò che (la banalità della vita d'ogni giorno che ogni giorno si ripete simile a se stessa) sembra essere destituito di senso.

Adler, uno dei grandi pionieri della psicologia e, dovremmo anche dire, uno dei padri più derubati, sostiene che l'uomo è portatore di questo destino: dare senso alla sua vicenda esistenziale. Essere uomo significa da una parte essere inferiori (e lottare nel tentativo, molte volte disperato, di compensare l'originaria inferiorità) e dall'altra cercare di dare senso a tale condizione. Dunque, una risposta all'interrogativo di partenza (perché ritorna il mito?) la possiamo rinvenire in questo semplice e al tempo stesso problematico assunto adleriano, sul quale dovremo tornare in seguito quando si tratterà di analizzare la risposta che al nostro interrogativo sul mito ha dato Hans Blumenberg.

Un'altra risposta del perché del ritorno del mito consiste nel ricordarlo a una reazione agli eccessi della ragione illuministica (che in parte è stata anche la dea ragione di Freud) nella forma di una compensazione. E si tratta in questo caso d'un concetto di marca junghiana. È la stessa unilateralità dell'atteggiamento (in questo caso dell'*habitus* razionale) spinta agli estremi a costellare, attivare, porre in essere un moto opposto, una enantiodromia, ovvero, letteralmente, una «corsa in direzione del contrario».

Per usare le parole dello psicoterapeuta d'indirizzo umanistico-esistenziale Rollo May, autore del già citato libro tradotto qualche anno fa (nel 1991) in italiano con il titolo di *Il richiamo del mito*

Il mito è un modo di portare senso in un mondo privo di senso. I miti sono strutture narrative che danno significato alla nostra esistenza (16).

C'è in altri termini una «consustanzialità» tra la nostra anima e le ragioni del raccontare. Anche in questo senso

e in questa direzione possiamo spiegarci ciò che Rollo May chiama «il richiamo del mito». Secondo May è solo apparente che i miti sono morti, è più giusto, più conforme alla verità dei fatti affermare che i miti sono stati rimossi, ovvero allontanati dalla coscienza. È una società malata quella che rimuove i miti, laddove May parla di «società sana» nel caso in cui i miti siano ricondotti alla coscienza e, anzi, ai giochi della coscienza, al fine di assolvere alla loro funzione fondante e costitutiva. Tale funzione May nomina come un produrre sollievo dai sensi di colpa nevrotici e dalle angosce insostenibili.

Il discorso di May vale ovviamente anche e soprattutto nel campo specifico della psicoterapia. La «mitopeia» è ritenuta da May «essenziale alla salute mentale». Ogni paziente (ogni uomo) è portatore d'un proprio mito personale, e ogni sofferenza è riconducibile al racconto inerente a questo o a quel mito. È in questo senso fondamentale, da un punto di vista terapeutico, che l'analista permetta al paziente di *accedere ai e di prendere sul serio i propri miti*. Sotto questo riguardo May può affermare che «i miti individuali sono di solito variazioni di motivi centrali della mitologia classica, che si riferiscono alle crisi dinamiche, esistenziali della vita» (17).

(17) *Ibidem*, p. 28.

Esiste una variegata sintomatologia sociale che reca testimonianza di quanto affermato da May. Si pensi al fiorire delle sette, alla droga, alle promesse di felicità veicolate dai mass-media o, anche, come abbiamo già visto, a movimenti quali quello di New Age. Tale sintomatologia sociale, che è anche sintomatologia individuale, può essere spiegata come «perversione» del bisogno di mito, intendendo per «perversione» una modalità non sana o unilaterale per incanalare e soddisfare quel bisogno.

Ma quali funzioni assolve il mito e quali bisogni precisamente soddisfa? Mi sembra opportuno insistere su questa relazione dinamica col mito, dal momento che essa getta una luce particolare sul nostro argomento. Secondo May i bisogni cui assolve il mito sono fondamentalmente quattro (18):

1) il mito assolve alla funzione di fornire il senso dell'identità personale. L'esempio di Edipo è qui il più illuminante, così come è illuminante il fatto che esso sia all'origine

(18) *Ibidem*, p. 26.

dell'elaborazione e della costruzione psicoanalitica. Con il cieco indovino Tiresia, ovviamente, a fungere da psicoanalista.

2) Il mito assolve alla funzione di giustificare il senso di appartenenza al gruppo.

3) Il mito assolve alla funzione di fondare i valori morali. Su questa fondazione dei valori si è soffermato lo storico della filosofia polacco Leszek Kolakowski, sulle cui tesi e argomentazioni dovrò tornare.

4) Il mito assolve, infine, alla funzione di risolvere l'insondabile mistero della creazione, dove per creazione May intende anche la creatività (artistica, scientifica etc.).

Una buona esemplificazione del discorso condotto da Rollo May è quello riguardante la sua rivisitazione del Peer Gynt di Ibsen, in un capitolo che reca l'eloquente titolo «Peer Gynt: la difficoltà di amare».

In Peer Gynt si condensa un «tipo psicologico» che oggi noi terapeuti incontriamo di frequente nell'esercizio della nostra professione. Tale tipo è caratterizzato dalla compresenza attiva di due opposti desideri: il desiderio di essere ammirato dalle donne e quello di essere da loro accudito. Il primo desiderio genera comportamenti grandiosi, virili, il secondo costella comportamenti di dipendenza dalla «immaginaria Regina» che è la madre. Non è un caso che la scena iniziale si apra sul racconto fatto da Peer Gynt alla madre d'una propria bravata, una folle cavalcata sul dorso d'una renna, bravata che si rivela ben presto essere una menzogna. Il dramma di Peer Gynt è insomma il dramma edipico della ricerca della propria identità. Lo psicoterapeuta sa che questo «tipo» riproduce una prevedibile sequenza di comportamenti: egli seduce e poi abbandona. Ma in questo reiterato abbandonare, in realtà, non possiamo non leggere il suo segreto complotto con la madre, il suo aderire a lei, il suo restarle avvinto.

Tale aspetto regressivo è evidente nell'episodio che vede Peer Gynt alle prese col regno dei «troll», creature subumane che vivono sottoterra, al buio, tipiche rappresentanti degli aspetti esclusivamente animali della natura umana. Ciò che caratterizza tale regno è l'individualismo, espresso dal motto che rappresenta i «troll» e che suona:

«Sii tè stesso, e solo tè stesso». In ciò Ibsen mostra di comprendere (in effetti lo preannuncia, se ne fa profeta) il mito centrale della modernità, mito dell'individualismo, mito che tradotto nella cifra esistenziale di Peer Gynt implica il suo non sapere entrare in rapporto con gli altri esseri umani. Mancanza che possiamo considerare caratteristica della cosiddetta «personalità narcisistica». Ciò è ulteriormente ravvisabile in una tipica modalità comportamentale del protagonista: la fretta, il non saper sostare nel rapporto. Egli corre per il mondo (ovvero seduce e abbandona) ma in realtà resta sempre nello stesso posto (a casa, luogo della regressione alla madre). È costantemente in fuga per evitare di incontrare gli altri, owerò se stesso.

A tale possibilità di incontro Ibsen dedica la seconda parte del suo lavoro. E tale possibilità è offerta a Peer Gynt da Solveig, la donna che lo ama, la donna «anima» potremmo dire. Anima nel senso che introduce Peer Gynt al mondo della costanza del sostare nella relazione senza provare la necessità di fuggire, di trovarsi in un altro luogo. In ciò, in questo recupero della costanza si può facilmente vedere una metafora dell'azione del terapeuta, creatore di spazi nei quali il paziente può sostare per entrare in rapporto. Così, la capacità di sostare nel luogo significa l'integrazione del complesso materno (dal quale Peer Gynt, in virtù della sua fretta, della sua incostanza, del suo abbandonare donne, era dominato).

In definitiva il mito di Peer Gynt è «il mito del maschio del XX secolo» e quello offertoci da Ibsen è «un ritratto affascinante delle strutture psicologiche dell'uomo contemporaneo» (19).

5. Le risposte di Blumenberg

(19) *Ibidem*, p. 151.

Una risposta complessa all'interrogativo che ci stiamo ponendo sul perché del ritorno del mito ci è stata fornita da Hans Blumenberg, in particolare nel suo voluminoso lavoro che reca il titolo «Elaborazione del mito» pubblicato nel 1979 (20).

Una delle tesi centrali sulle quali ha argomentato il nostro autore si rifa a una sorta di rivisitazione fenomenologica

(20) H. Blumenberg, *Elaborazione del mito* (1979), Bologna, Il Mulino, 1991.

delle origini del mito. Blumenberg si chiede, in altri termini, a quali bisogni abbia corrisposto l'invenzione del mito». E si deve trattare, come abbiamo compreso, di bisogni profondi che inverano l'essenza dell'uomo, la sua intima costituzione esistenziale. Ebbene, una delle funzioni assolute originariamente dal mito è quella di difendere l'uomo dalle potenze minacciose che lo circondano. Detto altrimenti: il mito affranca l'uomo dall'assolutismo della realtà, diciamo anche, dal suo monoteismo. Mito significa libertà, libertà dalla letteralità, da quella che Heidegger ha chiamato «la semplice presenza».

Un modo distorto (e che è stato ampiamente sfruttato dall'Illuminismo e dagli illuminismi) di intendere il mito consiste nel considerarlo alla stregua d'un tentativo di risposta a domande essenziali, fondanti. L'Illuminismo e gli illuminismi hanno avuto buon gioco, a partire da questa mistificante attribuzione, nel considerare quelle offerte dal mito «risposte distorte». Ora, Blumenberg ci mette in guardia a questo riguardo invitandoci a pensare al mito non come a una risposta a domande essenziali ma, intanto, a un dispositivo creativo per allontanare, scacciare, risolvere, venire a patti con l'insoddisfazione.

In chiave adieriana, potremmo intendere tale insoddisfazione come una conseguenza della condizione di inferiorità. Il mito diventa allora un modo di compensare tale inferiorità che è costitutiva dell'uomo. La realtà è stata in altri termini percepita, nella notte dei tempi, in modo «numinoso», ovvero dotata di potere, anzi di un'eccedenza di potere rispetto alle possibilità di cui l'uomo dispone. È così che nel corso dei secoli e, anzi, dei millenni si sono sedimentate storie, narrazioni capaci di opporre all'assolutismo della realtà un altro assolutismo, quello delle immagini e delle sequenze di immagini che la realtà non può contraddire. In quest'ottica si può comprendere perché Blumenberg rifiuti come semplicistica e fondamentalmente errata l'opposizione mito/logos. In effetti, anche in considerazione delle argomentazioni che precedono, si dovrà piuttosto dire che il mito è un «pezzo di lavoro impareggiabile del logos».

L'aspetto logos può essere visto in azione in una delle peculiarità della dinamica mitica. Tale peculiarità consiste

nella nominazione, nella attribuzione di nomi. Si tratta di vedere come Blumenberg legghi tale caratteristica fondante del mito al motivo della lotta ingaggiata dall'uomo contro l'assolutismo della realtà. Ebbene, possiamo pensare che nella notte dei tempi una delle reazioni più tipiche dei nostri progenitori sia stata quella della paura di fronte a ciò che è sconosciuto. Ciò che è sconosciuto corrisponde anche a ciò che non ha nome. In quanto privo di nome esso non può neanche essere esorcizzato. Non può essere esorcizzato perché, a rigore, non c'è anche essendoci. Un modo di esorcizzare quello che abbiamo chiamato «numinoso» sta in quella procedura di avvicinamento che prende il nome di «familiarizzazione». Se trovo un nome per l'indeterminato che mi sta di fronte, instaurò con esso una relazione tale da capovolgere i rapporti di potere iniziali. La nominazione è una prima forma di familiarizzazione col mondo cui segue quella, propriamente mitica, della narrazione. Soltanto a condizione di possedere i nomi, sono anche in grado di raccontare i racconti. Tale appare la lezione che ci viene fornita dal mito edenico di Adamo. Con la nominazione della realtà l'uomo può anche iniziare un rapporto di fiducia col mondo e parallelamente diminuire l'inimicizia iniziale. Se, come s'è visto, la realtà sovrasta l'uomo, il mito affranca l'uomo dalla realtà. Questa, in sintesi, una delle argomentazioni proposte da Blumenberg. Ma in tale operazione e, direi, pratica di libertà, il mito non risponde a domande, ne tantomeno risponde in modo distorto o allogico o irrazionale. Il mito non risponde a domande perché crea domande, origina altri problemi. Il mito equivale insomma a quella narrazione che lungi dal sollevarci dai nostri interrogativi rinforza il nostro interrogare.

Un esempio fatto da Blumenberg è quello relativo alla vicenda di Prometeo. A quali domande concernenti l'esistenza dell'uomo, a quali interrogativi fondanti risponde tale mito? A ben vedere sembra proprio che il mito non contenga risposte. Ciò di cui è sostanziato è il suo statuto di perpetua interrogazione. Così Blumenberg può affermare che il mito di Prometeo contiene tutte le domande che si possono porre sull'esistenza dell'uomo. Un esempio analogo potrebbe essere quello addotto dal

già citato Rollo May e relativo alla figura mitica di Satana. Si tratta d'un mito che è sempre stato presente non soltanto nella letteratura ma dentro l'uomo, rappresentandone appropriatamente il lato oscuro, la possibilità d'una totale messa in discussione di quella che Jung chiama «ombra» e a cui noi siamo soliti pensare come «male». Quando il Mefistofele di Goethe risponde alla domanda di Faust (che gli chiede chi sia) con la famosa frase «Una parte della forza che vuole sempre il male e opera sempre il bene» (21) ci rendiamo ben conto di come anche in questo caso la figura mitica costituisca di per sé una interrogazione globale su tutta l'esistenza dell'uomo.

(21) W. Goethe, *Faust I*, verso 1335 (trad. di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 1990).

Ma ancora altra appare essere la funzione del mito. Se, a partire da Rudolf Otto, il sacro è ciò che per eccellenza suscita timore, è, con termine che sarà abbondantemente ripreso dalla psicologia del profondo, «numinoso», se in altri termini appartiene al sacro un fondo emozionale selvaggio, non facilmente o affatto addomesticabile, ovvero, come direbbe Freud (con riferimento alle pulsioni) «imbrigliabile», spetta al mito una speciale opera di conversione: la conversione della radicale «selvaticità» del sacro in qualcosa di concreto, di visibile che, in quanto tale, sia suscettibile d'essere relazionato.

L'urgenza di ciò che chiamiamo sacro, ovvero il suo rimandare a una potenza indeterminata, il numinoso, Dio, etc., ci dice che l'uomo non è il reale padrone del proprio destino. Il mito assurge in questo senso a interpretazione secondaria di quell'urgenza. Lungi dunque dall'essere irrazionale, il mito, potremmo dire, si configura come quella primaria razionalizzazione che consente all'uomo di rapportarsi al numinoso che, di per sé, è il fondo non interpretabile e, di conseguenza, neanche relazionabile da parte dell'uomo. Uomo che non possiede altra realtà che realtà interpretata.

In altri termini ancora, potremmo affermare che il mito restituisce all'uomo l'immagine d'un mondo significativo, ovvero reso tale, a ridosso del rischio o della percezione d'una assenza di significatività. Nel mito si coagula, insomma, il tentativo da parte dell'uomo di dare significato alla vita, per accedere, anzi, all'orizzonte della significatività. Una concezione questa che preoccupandosi più

della finalità ci appare consonante con le posizioni assunte da Jung e anche, come s'è già accennato, da Adler. Come ha scritto più volte nella sua abbondantemente saccheggiata opera, Alfred Adler ci presenta un uomo costantemente alle prese con la lotta per il significato, condannato quasi alla lotta per il significato, un uomo che comunque non può assolutamente sfuggire ai significati. Modalità questa alla quale Jung diede, in un contributo del 1914 dal titolo *Sulla comprensione psicologica dei processi patologici*, il nome di «comprensione verso l'avanti», modalità teleologica, dunque, rivolta ai fini, non «ipotizzata», «stregata» dalle cause, rivolta all'anticipazione degli eventi (22).

(22) C.G. Jung, «Sulla comprensione psicologica dei processi patologici» (1914), in *Psicogenesi delle malattie mentali*, Opere, voi. 3, Torino, Boringhieri, 1979, pp. 186-187.

(23) Il titolo del paragrafo fa riferimento al testo omonimo del filosofo polacco Leszek Kolakowski, *Presenza del mito* (1972), Bologna, Il Mulino, 1992, testo del quale vengono qui riprese alcune tesi.

6. Presenza del mito (23)

Ho definito sopra «mitica» l'idea, illuministica, della dominabilità della natura. In considerazione del fatto che nel solco tracciato dall'Illuminismo alberga come privilegiata destinataria la scienza, ci si impone la prospettiva, forse inedita e che sicuramente può suonare illegittima, d'una commistione di scienza, appunto, e mito. Vale allora la pena di soffermarci sul significato, se significato c'è, di questa commistione. Nel definire «mitica» l'idea della dominabilità della natura ci si presenta, per così dire, surretti-ziamente, clandestinamente, un modo di considerare la funzione propria del mito, quella di permettere all'uomo di sentirsi a casa sua (il verbo «dominare» ha qui a che vedere con «domus», casa, appunto) in un mondo percepito originariamente come estraneo, «altro». Un mondo ostile, foriero di angosce e paure, un mondo che induce alla indecidibilità, un mondo che alimenta l'incertezza. «Anche i fondamenti ultimi che guidano il pensiero scientifico nella scelta delle proprie convinzioni sono atti valutativi», rientrano dunque nell'orbita mitica. Uno dei limiti della scienza, come ha avuto modo di osservare lo stesso Jung, sta proprio nella sua estraneità al mondo dei valori. Analogamente, a Tolstoj la scienza appariva «assurda» perché non rispondeva all'unico interrogativo importante per la vita di ognuno di noi: che dobbiamo fare? In che modo dobbiamo condurre la nostra esisten-

za? Tuttavia è proprio dei valori «valere», cioè imporsi alla nostra attenzione, guidarci nei nostri comportamenti, generare conflitti. Se la scienza è estranea ai valori, in altri termini, non vale il reciproco, e cioè che i valori siano estranei al mondo della scienza. I valori toccano la scienza, la stravolgono anche, la fanno entrare cioè nel mondo del significato e, ultimativamente, in quello del trascendente.

Nel libro che abbiamo già citato *La scienza come professione*, l'autore, Max Weber dimostra che l'assunto «la scienza è un bene» è indimostrabile per la scienza. La scienza non si preoccupa se il mondo da essa descritto sia «degno di esistere», «se abbia un *significato* e se abbia un senso esistere in esso». La scelta della ragione scientifica non può essere giustificata scientificamente. Dal momento che la scienza non presuppone i valori, non solo non può fondare i valori, ma non può a rigore nemmeno confutarli. I valori restano al di là. Questo al di là ci sembra il luogo dell'esplicarsi del mito. Ma la scienza presuppone il proprio valore, la propria «bontà»: essendo fatta della stessa sostanza di cui sono fatti gli uomini non può astrarre dal mondo dei valori, *ergo* la scienza è mitica.

Ora, proprio in ciò, nella relazione intrinseca, d'identità, col valore, risiede lo specifico del mito secondo il filosofo polacco Kolakowski. Il quale, anzi, rivoltava l'affermazione secondo cui i miti fondano i valori per affermare che il valore stesso è un mito, un trascendente. E certo non possiamo dargli torto. Del resto si tratta d'una posizione abbondantemente presente nel filone platonico della filosofia. Trascendente è in questo senso il valore dei valori, il Bene, quello stesso che Platone equipara al Sole. Mitica, in questo senso, è ogni esperienza «che trascenda l'esperienza finita», che obblighi l'uomo a un confronto «ermeneutico» col mondo, che lo getti al suo «al di là». In quest'ottica, come afferma Kolakowski (24):

Il mondo dei valori è una realtà mitica. La nostra cognizione degli elementi dell'esperienza, le situazioni e le cose, è un'esperienza vissuta in quanto questi elementi li viviamo come dotati di qualità di valore, come facenti parte della realtà che trascende in modo assoluto la totalità dell'esperienza possibile.

(24) *Ibidem*, p. 59.

Secondo Kolakowski esiste e opera nell'uomo un bisogno di rispondere alle domande ultime, cioè metafisiche, trascendenti, non suscettibili d'una traduzione scientifica. Tale bisogno si lascia caratterizzare in tre modalità del bisogno (25):

(25) *Ibidem*, p. 30 sgg.

- 1) bisogno di dare un senso al mondo dell'esperienza;
- 2) bisogno di credere alla persistenza dei valori;
- 3) esigenza di vedere il mondo come continuo.

Tale triplice bisogno non è altro che la trasposizione «argomentata» dell'esigenza «mitica» per eccellenza di sospendere il tempo fisico, di trasformarlo in tempo «mitico» ovvero in «una forma temporale che permetta di vedere nel trascorrere delle cose non solo la *trasformazione*, bensì la *cumulazione*, o che consenta di credere che il passato relativamente al suo valore si conservi in qualcosa di duraturo». «Un simile trascendimento della temporalità è attivo nei miti che permettono di credere nella persistenza dei valori personali» (26).

(26) *Ibidem*, p. 33.

Ovviamente è la dimensione amorosa quella in cui si avverte elettivamente tale sospensione del tempo, caratteristica della realtà del mito. Nei termini impiegati da Kolakowski (27):

(27) *Ibidem*, p. 86.

Il compimento atteso nell'amore annulla il tempo reale, cioè l'amore è un rapporto privo di memoria e di prospettiva in cui ha luogo un totale assorbimento nel presente, è l'esclusione delle cose passate, e la perfetta noncuranza del futuro, è assenza di scrupoli, di pentimenti, di aspettative, di timori.

I bisogni di cui s'è detto sopra sono in ultima analisi gli stessi che hanno reso possibile la nascita della cultura. Se è vero che sono assiologici (ovvero relativi al mondo dei valori) i fondamenti in cui si radica la coscienza mitica, se è vero che essi soddisfano il bisogno di assoggettare il mondo (interpretandolo e comprendendolo e magari riconducendolo a un essere creatore o, comunque, a qualcosa di incondizionato), è anche vero che «i fondamenti ultimi che guidano il pensiero scientifico nella scelta delle proprie convinzioni sono atti valutativi» (28), appartengono dunque intrinsecamente alla sfera del mito o, se si vuole, della metafisica, della trascendenza, dell'assiologia e, perché no? della teleologia.

(28) *to/ctem*, p. 34.

In ultima analisi potremmo dire che la presenza del mito (non importa in quale specifico campo si manifesti, sia esso la logica o l'amore o, come afferma Kolakowski, che all'argomento dedica un intero capitolo, la «cultura degli analgesici») è legata all'insistenza, alla persistenza dei bisogni dell'uomo e alla necessità d'un libero esplicarsi della sua dimensione creativa. In questo senso il mito non può non ritornare e questo ritorno coincide semplicemente col suo modo o con uno dei suoi modi d'essere.

Appendice fotografica



Fig. 1

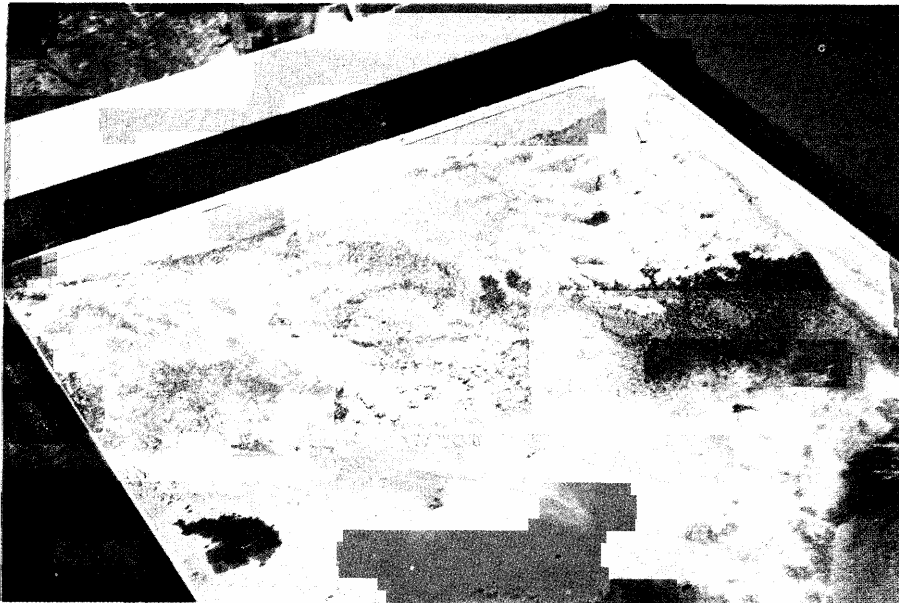


Fig.2



Fig. 3



Fig. 4



Fig.5



Fig.6

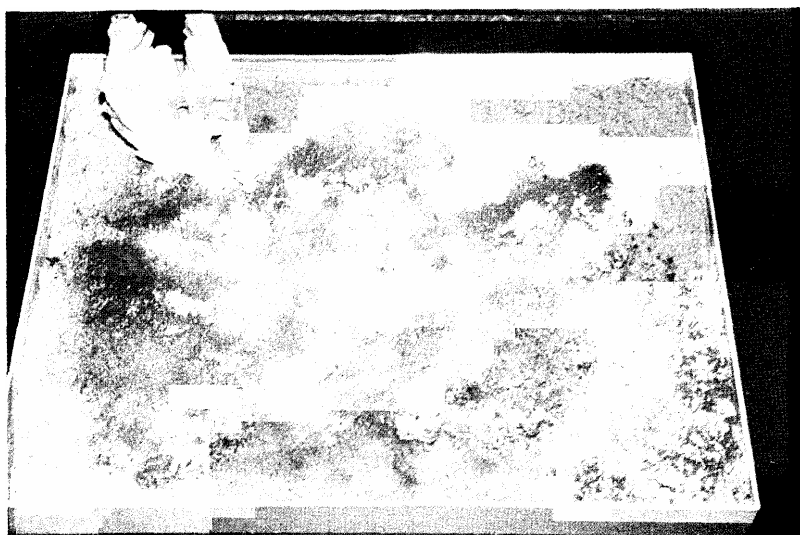


Fig.7



Fig. 8

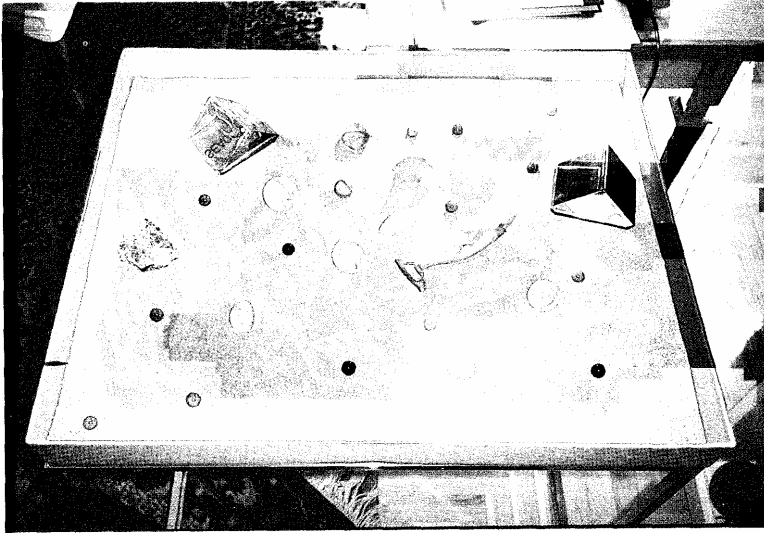


Fig.9

Appendice fotografica

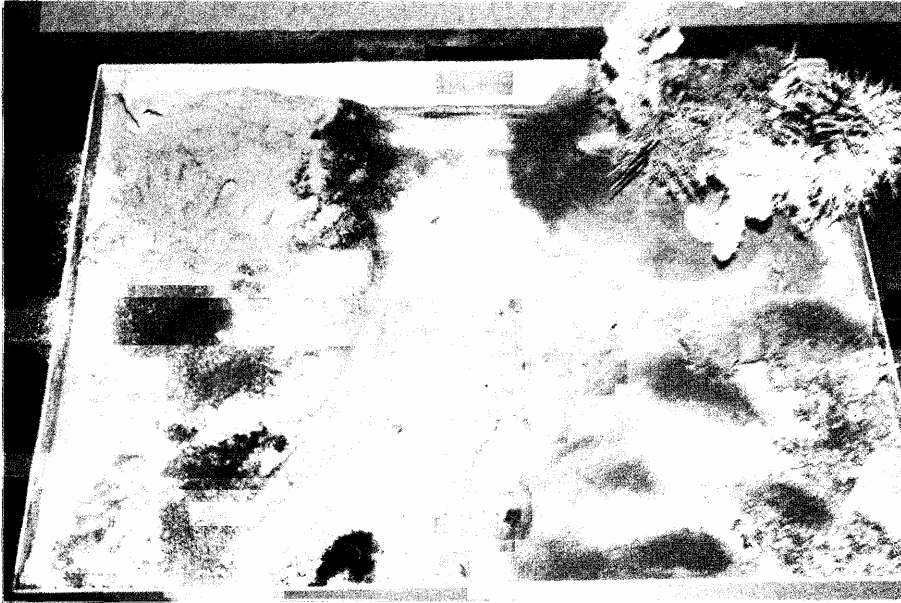


Fig.1

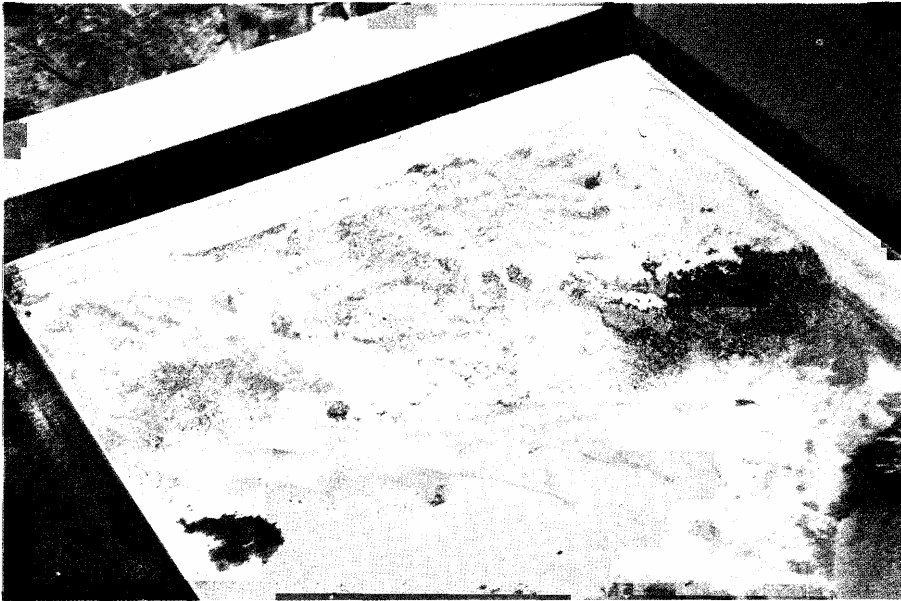


Fig.2



Fig.3

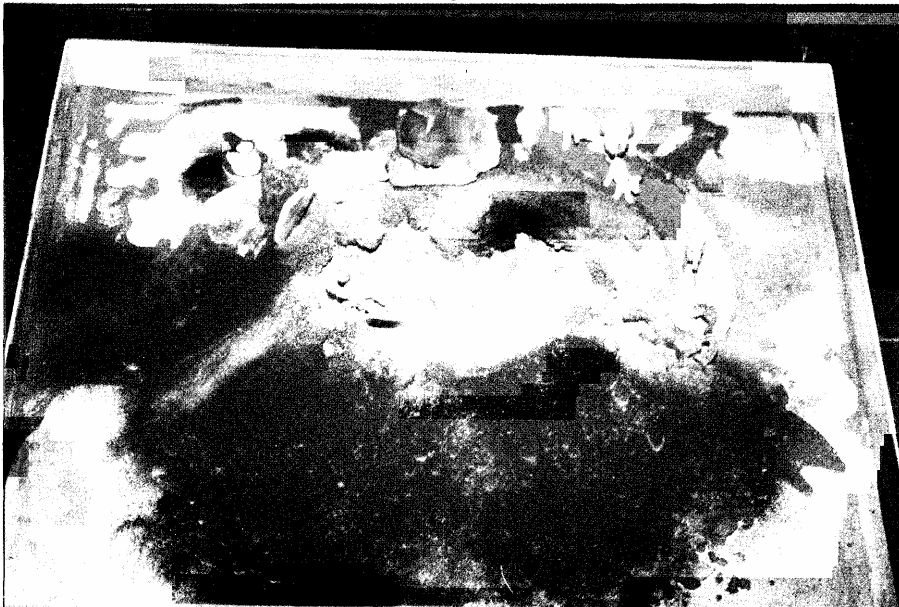


Fig.4



Fig. 5

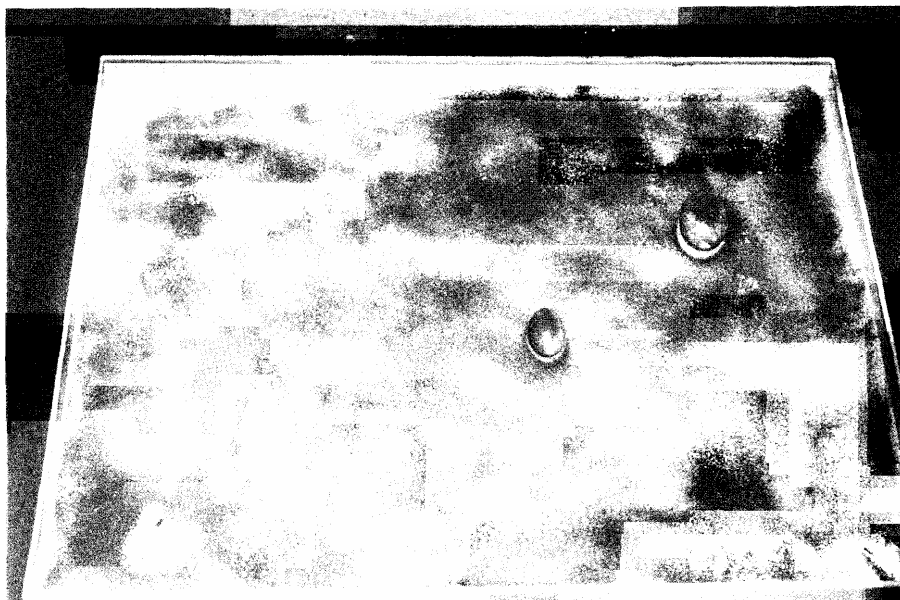


Fig.6

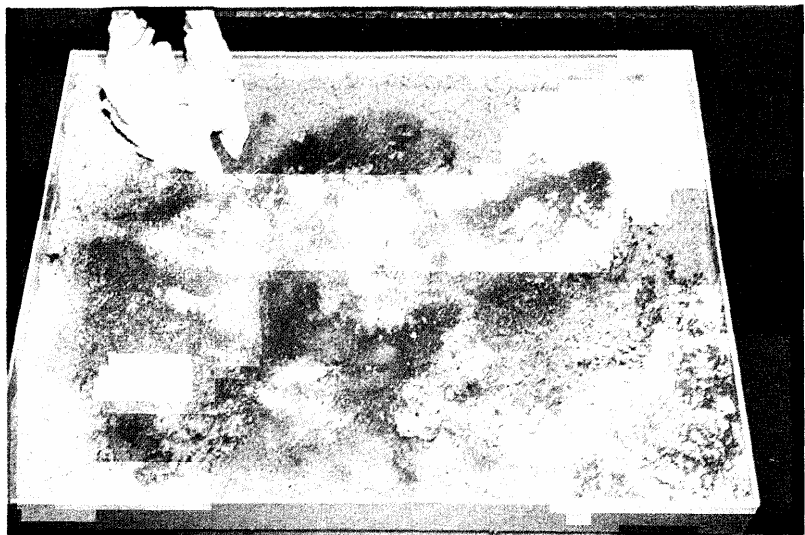


Fig.7



Fig.8

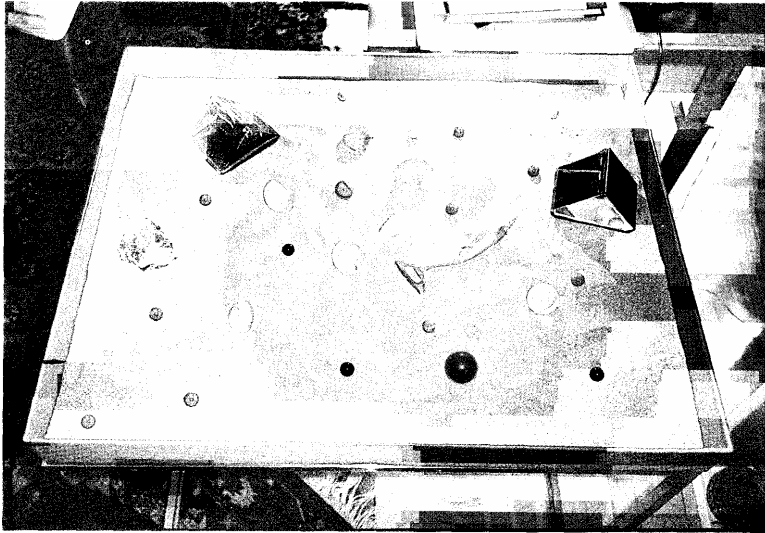


Fig.9