

Ricerche sull' immagine

James Hillman, Zurigo

Simbolo e immagine.

Quando, dopo una conferenza, mi chiedono perché non parli di simboli e vogliono che spieghi la differenza tra un'immagine, un'immagine archetipica ed un simbolo, generalmente rispondo che vengo da Zurigo, per un quarto di secolo ho vissuto immerso in un mondo di simboli e che ora non mi interessano più. Tutti a Zurigo infatti parlano di simboli, danno loro grande importanza e scrivono tesi sul cigno, la caverna, la freccia, il numero cinque, la luce e l'oscurità, il tallone vulnerabile, il vitello, il ginocchio, la coscia, il fianco... Questi sono simboli ed anch'io ho lavorato su di essi. La scuola di Zurigo sostiene infatti che i materiali psichici, in particolare i sogni, non possono essere compresi senza una conoscenza dei simboli. Ovvero, secondo le parole del Maestro, per interpretare un sogno occorre:

« una tecnica combinata, che da un lato si basa sulle associazioni di chi sogna, dall'altro inserisce ciò che manca, attingendo all'intelligenza dei simboli di chi interpreta » (1).

Ma questi simboli (cigno, freccia, caverna, numero cinque) sono immagini? Diremo che non lo sono e con questa affermazione porremo fin dall'inizio una netta distinzione tra simboli ed immagini. Nello stesso momento asseriremo anche, tuttavia, che i simboli divengono immagini quando sono caratterizzati da un *con-*

(1) Freud (1900),
*L'interpretazione dei
sogni*, Torino, Boringhieri,
1966, p. 325.

testo specifico, da un *particolare stato d'animo* e da una *scena*; quando cioè sono definiti in modo preciso. Questa è la regola empirica approssimativa che terremo presente nel procedere; ed ora guardiamo come questa regola può essere utilizzata nell'analisi di un sogno.

In una sorta di grotta, di buia caverna. Il terreno dal luogo in cui sono in piedi degrada indietro ed in basso. C'era un grande cigno bianco, morto con frecce conficcate nel petto in tutte le direzioni. Penso che ce ne fossero cinque. Avevo la sensazione di non poter respirare là e mi diressi disperatamente verso la vivida luce del sole, precipitandomi fuori senza guardare indietro. Ma nella mia precipitazione mi sembrava di perdere il controllo della mia gamba destra, suppongo al ginocchio e la gamba, mentre mi affrettavo, tremava.

In questo sogno, la freccia, la caverna, il cigno, il numero cinque, il ginocchio etc. sono i simboli, posso cercarli in un dizionario di simboli o nell'indice delle opere di Jung e questa ricerca è il primo passo dell'« amplificazione ». Col trovare su ognuna di queste parole qualcosa in più delle mie associazioni personali (mi sono ferito al ginocchio all'età di circa tre anni;

le frecce significano per me S. Sebastiano; mi dicevano sempre che i cigni sono belli ma pericolosi) allargo il mio contesto culturale e vengo a conoscere come questi simboli appaiano generalmente all'immaginazione attraverso la storia, l'arte, la religione ed il folklore. Troverò che le caverne sono luoghi dove è possibile la protezione, dove accadono cose misteriose, dove sono nati dèi e custoditi bambini, dove si nascondono segreti, tesori e crimini ed inoltre che esse vengono spesso immaginate come gli ingressi del mondo sotterraneo (regno dei morti). Posso anche scoprire che i cigni sono uccelli di Dèi altamente ispiratori: Eros, Afrodite, Urania ed Apollo; che nella mitologia questi bianchi uccelli acquatici hanno a che fare con amore e morte, col desiderio di lunghi voli e che, nella fenomenologia dell'anima trovano posto accanto a principesse col collo lungo e sottile, accanto a ninfe e fanciulle e specialmente a strane combinazioni di bruttezza e bellezza, di acqua ed aria, di furia crudele e delicatezza estrema. Allo stesso modo, potremmo trovare materiale sulle frecce, sul cinque, sulle ginocchia, sul petto, sulla luminosità etc.

Il settore della scienza che si occupa dello studio dei simboli si chiama simbologia. L'impiego sistematico di figure come cigno, freccia, caverna, ginocchio all'interno di una poesia, di un dipinto, di un balletto si dice simbolismo. (Per uso sistematico si intende l'impiego di queste figure per ottenere effetti emotivi ed estetici, in particolare per dare ad un evento una dimensione di universalità. Un altro tipo di uso sistematico è l'impiego dei simboli per comunicare un'idea precisa velatamente mascherata nei simboli stessi, come per esempio nell'allegoria). Si chiamano simbolisti sia coloro che impiegano i simboli in questo modo sia le scuole che lo insegnano. I simbolisti sono capaci di creare forti

emozioni mediante l'impiego di figure tratte dalla cultura tradizionale accostandole in modo nuovo o alterandone in modo suggestivo la forma consueta. I simboli di per sé non sono né buoni né cattivi e spaziano dalla maestosità al kitsch. Per *simbolizzazione* come atto psicologico spontaneo si intende la condensazione di una complessa serie di significati in una unica forma che può essere o un'immagine sensoria o un oggetto concreto o una formula astratta. La simbolizzazione trova spazio di notte nei nostri sogni e di giorno nei nostri discorsi. È un'attività tanto basilare da essere così difficilmente comprensibile quanto la stessa coscienza ed in questo senso non è soggetta alla nostra indagine. Per me quando parlo del *simbolizzare* intendo più specificatamente: vedere le immagini simbolicamente, oppure trasformare le immagini in simboli! È stato scritto molto sui temi toccati in questo paragrafo; quanto detto è comunque utile per un orientamento preliminare.

Un simbolo contiene almeno un'idea principale dentro un'immagine: la caverna contiene ad es. l'idea del mistero e la presenta in forma sensoria. (Tuttavia anche un simbolo contiene un'immagine dentro la sua idea principale, non solo dentro, ma anche vicino e nella sua direzione, conseguenza imbarazzante su cui torneremo più avanti). Sia l'immagine che l'idea hanno in comune qualcosa di generale nell'esperienza umana e cioè il fatto di essere durature nel tempo. Un simbolo condensa cioè un insieme di convenzioni che tende verso l'universalità. Ogni volta ed ovunque appaiono caverna, cigno, freccia essi tendono a condensare un insieme di idee molto simili tra loro. Proprio questa convenzionalità è il centro di questa ricerca sui simboli ed è anche ciò che spiega la maestosità o il kitsch per il fatto che i simboli portano la profondità e la potenza della storia e della cultura e le esperienze umane generali sull'universo che possono essere vuoi ineffabili che banali. Il cigno è un esempio efficace, perché può dare l'idea di una grande forza o di una terribile banalità a seconda di *come* appare nell'immagine.

Si aprono ora, di conseguenza, due possibilità: avvicinarsi alle immagini attraverso i simboli o ai simboli attraverso le immagini. Se concentriamo l'attenzione su « tutte le volte » e su « tutti i luoghi » in cui compare un'immagine, sulla sua generalità e convenzionalità, la consideriamo simbolicamente. Se, invece, esaminiamo il come di un simbolo, lo consideriamo in modo immaginale [*imagistically*].

La prassi terapeutica avvicina generalmente le immagini attraverso i simboli e questo metodo presenta chiari vantaggi. (Gli svantaggi sono troppi e troppo disastrosi per essere affrontati in questa sede). Prendiamo in esame i vantaggi.

Il primo vantaggio consiste nel fatto che di fronte ad un sogno o alla ricerca del suo significato, colmiamo le lacune delle nostre associazioni personali mediante la

conoscenza che abbiamo dei simboli, operando proprio come ha detto Freud. Questo approccio simbolico lo apprendiamo durante il training analitico. Questo modo di porsi è anche una conseguenza dell'importanza che Jung ha attribuito al contenuto manifesto del sogno: se appare un leone, è un leone e non una tigre o un orso. Dato che il sogno è stato preciso, se vogliamo avvicinarci al suo significato attraverso la nostra interpretazione, dobbiamo essere precisi anche noi. Dobbiamo sapere cioè in quale modo i leoni differiscono simbolicamente dalle tigri e dagli orsi per essere appunto precisi e dire meno sciocchezze possibili sull'interpretazione del leone del sogno come « animalità », « istinto », « forza » o « immagine del padre », affermazioni che potrebbero essere fatte altrettanto bene per tigri ed orsi, aquile e locomotive. L'approccio simbolico aiuta così a collocare un'immagine all'interno della tradizione. Un secondo vantaggio dell'approccio simbolico è che questo alleggerisce il sogno dall'oppressione dello strettamente personale. Facciamo terapia, attraverso il solo amplificare: dato che attraverso l'ingrandimento di un simbolo ci riallacciamo e ritorniamo in contatto con una immaginazione più vasta. L'approccio simbolico ci apre alla cultura.

Un terzo vantaggio è conseguenza del secondo. I simboli possiedono uno scopo ed una eco. Ogni evento visto simbolicamente assume una dimensione, acquista universalità, guadagna una trascendenza al di là della sua apparenza data ed immediata. Ci fa sentire in contatto con un significato più grande. I simboli danno grandezza, ma anche inflazione e delirio di grandezza. Però adesso stiamo addentrandoci negli svantaggi, per cui passiamo oltre.

Quando consideriamo attentamente le due vie, quella che parte dai simboli e l'altra che parte dalle immagini, ci accorgiamo che non sono realmente alternative, poiché non esistono simboli come tali, ma solo immagini. Ogni processo psichico è un'immagine, ha detto Jung. I simboli appaiono e possono solo apparire in immagini e come immagini. Sono astrazioni dalle immagini (ed in caso contrario non potremmo amplificarli). Solamente la parola cigno possiamo trovare in un dizionario o in un indice. Tutti gli altri cigni - il cigno dei fiammiferi, il cigno del lago, i cigni sul fiume Coole o che violentano Leda o che tirano il carro di Afrodite - fanno parte di un contesto specifico, di uno stato d'animo e di una scena. Ogni simbolo è articolato, vivificato o devitalizzato dall'immagine che lo presenta. Un simbolo, in sintesi, non può apparire altro che in un'immagine. Ma forse un simbolo è una sorta di immagine, una grande immagine universale? Un grande uccello bianco che giace morto è sicuramente un simbolo, per esempio gli albatry. Ma neppure questa idea funziona completamente perché in questo modo abbiamo perduto l'immagine del cigno in una caverna, una particolare

caverna, che evoca particolari sentimenti e del cigno morto con o per frecce nel petto e più precisamente cinque frecce e presentatosi insieme alle mie emozioni ed azioni.

In altre parole le immagini che sono state generalizzate e convenzionalizzate (uccello bianco morto) hanno perduto la loro caratteristica peculiarità per cui non possono essere più considerate veramente immagini. Qualsiasi immagine che viene considerata come simbolo, pur essendo stata elevata fino ad una dimensione universale non è più un'immagine. L'approccio simbolico contraddice quello che primariamente considera le immagini perché favorisce la generalizzazione a spese della precisione.

In sintesi un sogno è un'immagine per il contesto specifico, lo stato d'animo e la scena. Non è un simbolo. Questo è evidente per il fatto che non possiamo amplificare un sogno come tale, ma solamente i suoi simboli. Questi possono essere enucleati dal sogno, ricercati, rappresentati, interpretati, ma non sono più né il sogno né l'immagine. In altri termini, un sogno è un'immagine completa, non importa quanto frammentaria, quanto ambigua, che pone in relazione tra loro le sue proprie immagini, le quali a loro volta possono contenere simboli. Un simbolo può essere un elemento di un'immagine ma ci possono essere immagini del tutto prive di simboli.

Prende la parola l'obbiettore: « Fermi tutti! Tutto questo può essere giusto se vogliamo impostare una nuova teoria, ma ha poco a che fare colla definizione di simbolo che ci ha dato Jung:

« Ogni concezione che definisce l'espressione simbolica come analogia o come denominazione abbreviata di una cosa nota è *semeiotica*. Una concezione che definisce l'espressione simbolica come la migliore possibile, e quindi come la formulazione più chiara e caratteristica che si possa enunciare per il momento, di una cosa relativamente sconosciuta, è *simbolica* » (2).

La tua distinzione tra simbolo ed immagine non è altro che quella di Jung tra segno e simbolo. Tu stai trasformando i simboli in segni, mentre uno dei maggiori progressi di Jung è stato di distinguere gli uni dagli altri e di dare alla psicoterapia una nuova teoria del simbolo. Jung nella sua teoria insiste sul fatto che essi sono totalità, non elementi e pone l'attenzione sulla loro fondamentale ineffabilità, sul loro mistero, sulla loro paradossale ambiguità. È per questo che essi 'vivono' e possono far progredire la nostra vita psichica. Ma dato che anche tu, come me, sai tutto questo, perché parli di simboli in termini di vocabolario e di amplificazione? Pensare di poter trovare il significato di un simbolo cercandolo su un vocabolario, significa vanificare completamente la teoria di Jung ».

Il mio cordiale obbiettore ha fatto un'utile distinzione tra la teoria junghiana dei simboli e la pratica dell'amplificazione e questo mi permette di esporre il mio metodo. Voglio essere pratico, voglio portare avanti la ricerca rimanendo aderente ai fenomeni effettivi. Voglio parlare di ciò che facciamo e non di ciò che pensiamo di

(2) C. G. Jung (1920), *Tipi psicologici*, Torino, Boringhieri, 1969, p. 484.

fare. Dico questo per distinguere tra metodo e metodologia junghiana. I metodi sono le modalità di affrontare le cose, le metodologie sono le -logie cui ci riferiamo per giustificare i nostri metodi. I primi sono le tattiche reali, le seconde le strategie dei quartieri generali, le definizioni teoretiche ed i piani per attuarle.

Posso esporre la differenza tra ciò che facciamo realmente e ciò che pensiamo di fare anche in questo modo. Alla domanda: « Che cos'è un cavallo? » posso legittimamente rispondere definendo o descrivendo un cavallo ma posso anche indicare uno o più cavalli. Se è un bambino a porre la domanda è meglio che risponda indicandogliene uno. Inoltre, e ciò è di primaria importanza, l'indicazione può essere anche fatta raccontando un sogno con un cavallo, citando il verso di una poesia, fantasticando un cavallo. Indicare significa mettere il cavallo in una rappresentazione, in un'immagine. Invece di rispondere dicendo che cos'è un cavallo, rispondiamo dicendo o mostrando come è un cavallo (un cavallo è come l'animale che tirava il carro del latte nel film dell'altra sera; è come il nostro cane, ma molto più grosso e con un manto lucido, sulla cui groppa puoi sedere e cavalcare veloce; ricordi il poliziotto in cima alla parata? Ebbene, egli stava cavalcando un cavallo). Attraverso questo metodo dell'indicare tento di ritornare al fenomeno mettendo il simbolo in azione piuttosto che in definizione. Questa differenza ci può sfuggire di mano: nel momento in cui la descrizione o la definizione di cavallo non sembra più aderente a ciò che vedo quando indico un cavallo, allora la conoscenza dei cavalli che abbiamo raggiunto attraverso la teoria (definizione) diventa delirante e non è più conforme ai cavalli reali. Ritengo che questo sia accaduto col simbolo all'interno della psicologia analitica.

Quello che accade nelle trincee della psicoterapia sembra molto diverso da quanto previsto. Quando gli junghiani parlano e scrivono di un sogno con un uovo o con una bara, l'uovo e la bara non rimangono all'interno dell'immagine, dentro il contesto che li qualifica con precisione, né l'uovo o la bara rimangono « la migliore formulazione possibile di una cosa relativamente sconosciuta » (definizione di simbolo di Jung). Più probabilmente uovo tende ad essere una « designazione abbreviata » (segno) di fertilità o di crescita o di femminilità e bara di madre negativa o di morte. I simboli diventano sostituti dei concetti. Mentre la teoria junghiana li dichiara sconosciuti, in pratica sappiamo a prima vista che cosa significano. La nostra prassi non si accorda più colla nostra teoria.

Questo stato di cose si è andato creando per il progressivo sviluppo della simbologia. Non mettiamo più in pratica la teoria dei simboli di Jung perché essi non sono più entità sconosciute come lo erano una volta. Abbiamo subito un cambiamento storico. Freud, Jung e la seconda generazione hanno recuperato una grande

quantità di questo « linguaggio dimenticato » ed oggi la coscienza è ampiamente recettiva di ogni sorta di simbolo. Sembra così che la terza generazione stia ora cercando di tornare all'« ignoto » che solo qualche anno fa era nel simbolo. (Infatti il nostro principale interesse non è rivolto né al simbolo né all'immagine, ma all'ignoto che è l'origine di tutte le psicologie del profondo). Il sogno come immagine ci riconduce all'ignoto. Aderiamo ad esso nell'immagine. Non c'è altra via. Solamente esso ci può parlare di se stesso per cui mettiamo da parte la nostra coscienza collettiva che conosce che cosa sono i sogni, che cosa fanno, che cosa significano. Il lavoro pratico con i sogni come immagini vanifica la nostra teoria che si basa su di un approccio simbolico. Non vogliamo pregiudicare l'esperienza del loro essere ignoti e della nostra inconsapevolezza sapendo in anticipo che i sogni sono messaggi, drammi, compensazioni, indicazioni prospettiche, funzioni trascendenti. Vogliamo andare verso l'immagine senza la difesa dei simboli.

L'obbiettore: « Questo è ingenuo! Anche se negassimo o mettessimo da parte le ipotesi junghiane le rimpiazeremmo subito con altre, perché comunque dobbiamo avere un approccio di qualche tipo, degli strumenti. Cosa fai con i sogni? ».

Come prima ipotesi ammettiamo che un sogno sia un'immagine e che un'immagine sia completa così come prende forma (può essere elaborata ed approfondita lavorandoci sopra, ma in primo luogo in essa c'è tutto; la totalità è propria dell'immagine). In secondo luogo assumiamo che tutto quello che c'è sia necessario, il che inoltre ci suggerisce che vi si trovi ogni cosa necessaria. Da cui la regola: " Attenetevi all'immagine nel suo preciso modo di presentarsi ». (Il terreno della caverna degrada verso il basso e verso il retro; mi affretto senza guardarmi indietro; le frecce sporgono da ogni angolo del petto; il cigno è grande (non piccolo) e morto (non è malato, non è vivo, non sta nuotando) e bianco (non senza colore o nero).

Persino se le immagini fossero meno dettagliate (<< un certo numero di frecce », « qualche freccia », o « credo che ci fossero alcune frecce »), qualunque cosa viene detta fa parte della precisione dell'immagine. Non bisogna intendere precisione alla lettera come una specie di replica fotografica dei dettagli ottenuta con pellicola a grana fine, tanto è più preciso, tanto meglio è. Precisione per noi significa qualunque cosa viene effettivamente presentata, ovvero semplicemente le reali qualità dell'immagine. Anche l'indeterminatezza, mancanza di colore, indifferenza, persino l'imprecisione sono qualità (« Mi sentivo... ma >>; « Il sogno era vago »; « Ho potuto afferrarne solo un frammento » - persino questa è precisione dell'immagine). Quanto più siamo precisi nel riferire l'immagine, tanto più effettivo è il nostro insight.

A differenza di un'immagine, un simbolo si distingue dal suo stato d'animo e dalla sua scena; le cinque frecce nel cigno considerate come simbolo diventano « la freccia » o « freccia ». Come tale un simbolo non ha alcuna posizione sintattica, né ombreggiatura di tono, né alcuna relazione necessaria con il suo contesto e neppure provoca sensazioni o sentimenti, non è qualcosa di intrinseco alla freccia che essa sia conficcata in un cigno o che ce ne siano cinque. È questa caratteristica dei simboli che ci permette di amplificarli. Questa caratteristica ci permette inoltre di mettere da parte il sogno, di analizzare uno ad uno i simboli, di amplificare ciascuno di essi e di trovarne il significato mediante un processo di decodificazione delle loro interrelazioni. L'approccio simbolico tende a spezzare una immagine, ad essere iconoclastico.

L'approccio immaginistico considera ogni aspetto del sogno come un'immagine (cigno in una caverna, frecce nel petto, l'affrettarsi verso luce) e considera tutte queste immagini correlate tra loro. Nessuna immagine può essere considerata separatamente dalle altre ed è la luce di una qualunque di queste immagini che illumina le altre. Le immagini sono intrinsecamente collegate le une alle altre: nella caverna del cigno morto il mio aver fretta è in direzione della luce che è un aver fretta senza guardarsi indietro, un affrettarsi via da una pendenza verso il basso e per me non voltarsi indietro significa avere fretta. Tutte le immagini del sogno sono aderenti, coerenti ed inerenti - questo essere inerente è fondamentale per un'immagine. Patricia Berry (3) ha così ben chiarito tutto questo nei riguardi del sogno come immagine che non c'è bisogno di farlo di nuovo.

Essa chiama questo simultaneità di un'immagine. Tutte le parti sono correlate e contemporanee. (Nel linguaggio filosofico le parti sono legate per mezzo di « relazioni interne »). Una simile puntualizzazione sulla simultaneità ed interrelazione viene fatta da Rudolf Ritsema nella sua traduzione dell'I King. Egli la definisce come la « sintassi dell'immaginale » (4).

Immagine archetipica.

1) Jung dice che gli archetipi di per sé sono inconoscibili, irrapresentabili ed indicibili. Prendiamo questa non come un'affermazione metafisica, ma come un'affermazione pratica, lavoriamo tenendola presente e guardiamo come l'irrapresentabile ed indicibile funzionino nelle immagini.

Siamo già passati da archetipo come nome ad archetipico come aggettivo e questo non è un avanzamento da poco. Poiché siamo appena scivolati attraverso uno dei più vecchi e spinosi problemi filosofici ed attraverso tutte le questioni aggrovigliate e spinose riguardanti la connessione tra universale e particolare, noumeno e fenomeno, potenziale ed attuale. Invece di cominciare

(3) Patricia Berry, « An Approach to the Dream » *Spring 1974.*

(4) Si vedano gli articoli di R. Ritsema su *Spring* a partire dal 1970..

con due concetti distinti - archetipo ed immagine - e di domandarci come sono correlati tra loro, iniziamo con uno solo: l'immagine archetipica. Non dobbiamo togliere « archetipico » da " immagine », poiché evidentemente se lo facessimo, archetipico sfuggirebbe alle nostre capacità e diventerebbe irricognoscibile, ir-rappresentabile, indicibile. Saremmo bloccati all'inizio dalla inconoscibilità di ciò che stavamo studiando. È chiaramente un più fecondo modo di procedere esaminare quali modificazioni avvengono, se ne avvengono, in un'immagine quando viene dichiarata « archetipica »>. È più probabile che arriviamo a quello che effettivamente indica la parola « archetipico » lavorando così che se non cominciamo col problema teorico di che cosa sono gli archetipi. Infatti non dobbiamo nemmeno distinguere l'archetipico dall'immagine, ci è necessario solo domandarci cosa ci sia di particolare in un'immagine che la rende archetipica. Così la nostra attenzione resta focalizzata sulle immagini.

Cos'è dunque quel che di un'immagine che chiamiamo archetipico? Rispondere: i simboli o il simbolico, sposterebbe semplicemente il problema. (Se i simboli rendessero archetipiche le immagini, allora dovremmo solo porre il problema in altri termini e la domanda diventerebbe: « Quale è la differenza tra archetipico e simbolico? ». A meno di poter discernere una distinzione, dovremmo ammettere che sono identici, così che l'uno o l'altro dei due termini risulterebbe di troppo). Ma credo che potremo trovare risposta studiando il sogno. Questo sogno è archetipico a causa dei simboli caverna, freccia, cigno, chiaroscuro? Se sì allora qualsiasi sogno (immagine) che contiene simboli è archetipico. È sufficiente che ci sia un albero, un animale o un'altra figura (bambino, ombra, animus, anima) in un sogno perché sia archetipico. Per estensione all'assurdo, ammettiamo che siano i simboli che rendono archetipica un'immagine. Tentiamo di lavorare secondo questa ipotesi anche se non possiamo tracciare un limite tra ciò che è e ciò che non è simbolo. (Sono simboli le automobili, le ragazze che controllano e che fanno pagare i conti, i cestelli del supermercato, le borse marroni?).

L'obbiettore: « Non così in fretta. Una volta Jung ha detto: 'Che una cosa sia un simbolo o no dipende anzitutto dall'atteggiamento della coscienza che osserva ' (5). Così queste ragazze e queste borse marroni possono essere viste come simboli. Sono sicuro che potrei dar loro dignità in termini mitologici e rituali in modo che anche voi potreste vederne la natura simbolica ».

Lo spostamento operato da Jung del problema del simbolo da un tipo di oggetto ad un tipo di attitudine del soggetto sembra essere di aiuto, ma lo è veramente? È come l'affermazione di Edward Casey che un'immagine non è quello che si vede ma come la si vede. L'ac-

(5) C. G. Jung, *Tipi psicologici*, op. cit., p. 485.

cento è su una modalità del vedere. Ma cos'è questa modalità del vedere? Se guardare con atteggiamento simbolico significa considerare le cose come simboli, siamo semplicemente caduti in una risposta tautologica. A questo punto tutto quello che possiamo dire è che dopo Freud e Jung possiamo trovare un significato simbolico dove una volta non potevamo. Essi hanno sviluppato la nostra coscienza simbolica. Freud ci aiuta a vedere (o sentire) « borsa marrone » come un simbolo sessuale (femminile) e per merito di Jung possiamo riconoscere le ragazze che controllano e che fanno pagare i conti come figure di anima e così passare dalle limitate informazioni su di esse al vasto mondo dei « rites de sortie ». Una volta che abbiamo assunto un atteggiamento simbolico, possiamo davvero vedere ogni cosa come un simbolo. Ma abbiamo assunto questo atteggiamento simbolico e vediamo i simboli perché abbiamo imparato attraverso l'amplificazione e la simbologia (freudiana, junghiana, cristiana e dei tarocchi...) che cosa sono i simboli. Così anche l'atteggiamento simbolico è basato su ciò che facciamo o abbiamo fatto per metterci in grado di vedere le cose come simboli.

Ma torniamo ai sogni ed esaminiamone uno in cui ci siano otto simboli importanti. Affermiamo che sono simboli riferendoci ai criteri comunemente seguiti. Vengono messi da parte e ritrovati in depositi collettivi, dizionari, indici (di miti, favole, folklore o di motivi in arti, religioni e psicologie del profondo). Per prima cosa il sogno viene smontato fino ai suoi simboli. Prima operazione:

Presso un fiume, un bambino gioca con un'allodola ed una perla. Intorno crescono fiori. Una strega passa con un recipiente di escrementi.

Ora dimmi perché questo non funziona. *L'obbiettivo*: « Non accade niente che risvegli l'emozione; manca un soggetto a cui si riferisca ciò che accade. È come se non avesse importanza. È un'immagine senza un significato più profondo per cui non può essere chiamata archetipica ».

Penso che questa immagine non possa essere definita archetipica, perché manca del « criterio di decoro » (Rosamunde Tuve). L'immagine è espressa impropriamente. Otto simboli fortemente significativi sono stati svalorizzati da un'esposizione banale. Il tono descrittivo indifferente non si addice loro. Allora i simboli da soli non bastano! Deve esserci qualche altra cosa perché un'immagine possa essere definita archetipica e questo qualcos'altro sembra essere prima di tutto una questione di stile. Ovvero, lo stile determina l'importanza delle cose. Non abbiamo bisogno solo dei simboli, abbiamo bisogno di un modo di dar loro corpo, altrimenti sarebbe come scolorire la potenza dell'immagine di un Cristo sanguinante sulla Croce in un dipinto della scuola italiana del XIX secolo. Il veicolo deve fare da sup-

porto al simbolo. Così seconda operazione:

Una volta vicino ad un *fiume* c'era un *bambino* che giocava tutto il giorno ed ogni giorno con *un'allodola* ed una *perla*. *Fiori* crescevano tutto intorno al bambino ed un giorno venne una *strega* da quelle parti portando un *recipiente di escrementi*.

Ora abbiamo messo i simboli nello stile di una favola, soddisfacendo, credo, al «< criterio del decoro >». (Averli messi in uno stile epico o tragico, sarebbe stato « non decoroso >>»). Ma l'immagine non sembra ancora meritare la qualifica di archetipico. È come se il racconto sia solo iniziato. Quel poco che c'è di narrativo è un frammento. Non c'è conflitto né intreccio, né tensione morale che ci tengano sospesi quando leggiamo, Jung dice che gli archetipi sono portatori di significato e questa immagine non porta alcun messaggio significante. È difficile che sia archetipica un'immagine di cui si possa dire: « Tutta qui? ». Eseguiamo così una terza operazione:

Stavo guardando un *bambino* che vicino ad un *fiume* giocava con *un'allodola* ed una *perla*. *Fiori* crescevano intorno a lui quando (o « ma improvvisamente », o « fino a che », o « per quanto ») una *strega* venne da quelle parti portando un *recipiente di escrementi*.

Sono cambiate due cose. Primo, c'è un sognatore, un osservatore con cui ci si può identificare; secondariamente c'è una rottura, un peculiare « iato » nell'immagine (*quando, ma, improvvisamente*) causato dall'introduzione di una disgiunzione. L'immagine ora possiede una tensione interna, l'indizio di un intreccio, persino un po' di anticipazione.

L'obbiettivo: «< Neppure ora mi riesce avvertirla come archetipica, semplicemente perché non la sento abbastanza importante. Anche se possiede il tono del racconto [decoro] ed è piena di immagini universali ben conosciute [simboli], rimane lontana e artificiale. So che questo potrebbe essere detto della maggior parte delle immagini archetipiche - mandala, orologi cosmici, visioni celestiali, castelli di favola - tuttavia non c'è ancora niente qui che offra mistero, emozione o pienezza di significato. Riscriviamo gli otto simboli trasformandoli in quello che chiamerei un'immagine veramente archetipica. Quarta operazione:

Una *strega*, che somigliava alla madre di mia madre aveva un *bambino* urlante in un *recipiente* che essa o stava levando o stava mettendo in un *fiume*. Improvvisamente *un'allodola* si tuffò giù spargendovi sopra *fiori* ed *escrementi* ed ora nel *recipiente* c'era una *perla*. Mi sentii dapprima spaventato e poi sollevato.

Quello che ho fatto è chiaro. Ora c'è emozione nella stessa immagine (« urlante », « improvvisamente », « si tuffò giù ») inoltre c'è il coinvolgimento personale del sognatore (« mi sentii spaventato », « la madre di mia madre »). C'è una ambiguità (« stava levando o stava mettendo ») per cui non sappiamo che cosa stia tramandando la *strega*. C'è un mistero di positivo e negativo. Ci sono poi i precisi motivi mitologici della donna vecchia (la

madre della madre, la doppia madre, la grande madre) che mette in pericolo un bambino, abbandonandolo; c'è l'animale che aiuta, il salvataggio dall'alto e per mezzo di opposti (fiori ed escrementi). E infine il tutto ora è sotto forma di narrazione. È avvenuto un cambiamento nella direzione di una storia con una evoluzione interna. Possiamo chiamare archetipica questa immagine? ». Per verificare un'ipotesi è bene provare a considerarla falsa, per cui rilavoriamo l'immagine togliendo tutto quello che abbiamo usato per renderla archetipica, lo iato disgiuntivo, il tono narrativo, le sottili anticipazioni, gli opposti, l'ambiguità, il coinvolgimento emotivo ed i motivi mitologici compreso l'intreccio. Non mettiamo di più ma di meno. Quinta operazione:

Vicino ad un *fiume* azzurro pallido e poco profondo un *bambino* seduto giocherella pigramente con *un'allodola* che canta nella sua mano destra ed una *perla* rilucente nella sinistra intorno al bambino crescono narcisi e *fiori* dente di leone una *strega* passa portando un *recipiente* di *escrementi* (6).

Quest'ultima versione ritorna alla prima. Sono stati eliminati i motivi di trasformazione, gli opposti, il fanciullo abbandonato, l'evidente ambivalenza, l'animale soccorrevole, il sognatore che osserva, come pure l'emozione ed il tono narrativo. In più è sparita la punteggiatura disorganizzando il ritmo, la sintassi e l'enfasi. Se ne è andato tutto ciò che avevamo costruito per arrivare all'archetipico.

La differenza principale tra la quinta e la prima versione è che alcuni dei nostri simboli sono stati specificati *in modo più preciso*. C'è stato *d'animo e scena* anche se non emozione espressa. I simboli costituiscono un contesto l'uno per l'altro senza l'introduzione di sentimenti o di connessioni tra essi.

Leggendo e rileggendo l'immagine, ascoltandola e riascoltandola, impariamo che star seduti vicino ad un fiume poco profondo è stare seduti come un bambino e stare seduti come un bambino è avere un'allodola che canta nella mano destra e che questo accade quando un recipiente è nella mano di una strega. Quando crescono fiori di narciso e di dente di leone il fiume è bleu pallido e poco profondo. O forse i fiori stanno producendo una strega. Apprendiamo che quando gli escrementi sono dentro un recipiente, allora il fiume è bleu pallido e poco profondo ed il bambino gioca pigramente. Il giocare pigramente è il giocare del bambino, anche se con una perla luccicante. Che cosa fa un bambino con una perla rilucente? Un bambino ci gioca pigramente e ciò accade quando il fiume è bleu pallido. Quando i ragazzi giocano, le streghe trasportano, quando le streghe trasportano escrementi, i ragazzi si svagano. E tutto ciò accade proprio semplicemente come lo scorrere del fiume e l'atto che fa la strega del trasportatore?

Inoltre: Quale è l'esatto significato di giocare pigramente? Giocare in modo infantile? È giocherellare piuttosto che giocare con impegno? Quando ci sono perle

(6) Per una migliore comprensione del brano successivo, riporterò le parole del testo inglese; la mancanza di punteggiatura rende possibili differenti letture. *Left* può essere in particolare collegato a *hand o around* : << By a pale-blue and shallow river a sitting boy plays about idly with a singing lark in his right hand and a reflecting pearl in his left around the baby narcissus and dandelion flowers are growing a hag carries by a box of shit » (n.d.T.).

ed allodole i fiori sono denti di leone e narcisi e questi fiori danno origine alla strage. Una perla che riflette, il riflesso di una perla è alla sua sinistra - non mano. Non c'è una mano sinistra (in his left-not hand). Forse il riflesso perlaceo è « lasciato intorno (left around) al narciso bambino » (proprio come si legge senza punteggiatura) e quando la perla è lasciata in giro (perché non c'è una mano sinistra? Perché la strega trasporta?) allora il fiume è poco profondo. Ma in ogni modo sappiamo che questo accade quando è seduto e gioca pigramente con un'allodola mano-destra o sta per avere una mano-allodola destra (with a right-hand lark or is having a righi hand-lark). I fiori tuttintorno a lui stanno dando origine ad una strega, proprio mentre continua un cantare gaio insieme ad un giochere con perle e ad un recipiente di escrementi.

Mentre esaminiamo attentamente questo canto, questo cantare in versi di un'immagine come se fosse un'opera artistica (scultura, fuga musicale, uno scritto di Joyce o di G. Stein), comincia a risuonare un significato più profondo. L'immagine amplifica se stessa senza un'azione diretta ad amplificarla; cioè il suo volume aumenta attraverso quello che Berry chiama « riaffermazione » (restatemene). In termini alchemici quello che siamo andati facendo è *un'iteratio* della *prima materia*. Tornare ripetutamente sulla medesima materia opaca e non psicologica è dare sempre maggiori possibilità all'apparire di connessioni ed all'emergere di modelli psichici. La psiche emerge, ma non nei messaggi diretti dati dalle interpretazioni. Piuttosto la psiche emerge mentre siamo immersi nell'immagine o ci perdiamo nei suoi labirinti. Riaffermazione ed iteratio sono anche un modo di riconoscere il proprio smarrimento di fronte all'immagine, cosa che a sua volta accresce il valore dell'immagine.

Se questo fosse stato un vostro sogno in terapia, le varie analogie, l'una dopo l'altra, avrebbero centrato i problemi relativi alla vostra fantasia, al vostro comportamento, alle vostre ambizioni, alla vostra sessualità, al vostro modo di riflettere, al vostro atteggiamento verso voi stessi, verso la vita, verso le donne vecchie, verso i ragazzi, verso la crescita e verso gli escrementi. Il sogno avrebbe acquisito valore e quel senso globale di importanza cui tendiamo a dare il nome di archetipico. « Archetipico » è ora il risultato di un'operazione condotta non coll'immagine, ma con cosa accade coll'immagine: una funzione relativa all'operare piuttosto che una funzione relativa all'essere (in un successivo capitolo si potrà dire ancora di più sulla natura specifica di questo operare e delle sue relazioni colla funzione dell'anima). L'immagine cresce di valore, acquista uno spessore maggiore e diviene più archetipica man mano che la sua base viene elaborata. A questo proposito stiamo seguendo strettamente Jung:

« Immagine e senso sono identici e come la prima si forma

così il secondo si chiarisce. Alla forma non occorre propriamente nessuna interpretazione, essa rappresenta il suo proprio significato » (7).

Lo dipinge, ne fa un quadro. Nella misura in cui la forma emerge, emerge anche il senso, fare immagini = significare. E tutto questo senza mettere in moto i nostri usuali metodi interpretativi.

L'obbiettore: «< Ciononostante debbo intervenire perché penso che tu abbia in effetti interpretato indirizzando il discorso in una sola direzione, verso la condanna di un modo di giocare pigro. Polemizzi sullo stare seduto come un bambino, sul riflettere e sul divertirsi, lo avrei potuto raccontare tutto questo mettendo in evidenza l'importanza del canto, della sinistra, della riflessione che permette al fiume della vita di portar via gli escrementi proprio come fa la vecchia. In altre parole l'immagine potrebbe essere decifrata nel senso di far percepire il ruolo di sostegno di madre natura ed il valore della giocosa passività ».

Nessun dubbio sul fatto che un'immagine ci agganci ad un complesso; è ovvio quindi che il discorso è stato indirizzato nella sua direzione. Non esiste un lavoro oggettivo, scientifico e puro colle immagini. Siamo sempre noi stessi nell'immagine e perciò inconsapevoli. Comunque, il tuo rilievo è interpretativo perché sceglie uno o due temi e li combina intorno ad un significato (al ruolo di sostegno di madre natura ed al valore della « giocosa passività »). Hai trascurato le parole bleu chiaro, poco profondo, narciso, non hai affrontato parole come « dente di leone », giocherellare, o bambino-narciso (ragazzo che scompare). Preferisco il mio punto di vista che è diverso dal tuo, dato che non sei rimasto fedele all'immagine mentre tutto il mio procedere deriva da questa e sempre vi ritorna. Però, a margine, vorrei aggiungere la tua obiezione al mio discorso come un addizionale commento rabbinico, come un ulteriore arricchimento piuttosto che come una interpretazione alternativa. Insisto nel dire che ciò che abbiamo fatto non è un'interpretazione.

Forse, elencando in negativo i più usuali metodi interpretativi, ci renderemo meglio conto di cosa *non* abbiamo fatto coll'immagine.

1. Non abbiamo amplificato i simboli (strega, fiume, perla etc.) riferendoli alla loro tradizione, ai miti etc.
2. Abbiamo tentato di non scegliere e di non dare particolare peso ad alcuna parte. Non abbiamo immaginato il sogno a partire da una figura centrale come « il fiume poco profondo » o "il cigno morto ». Questo sarebbe un metodo che indirizzerebbe la configurazione del sogno verso una nuova immagine, col fine di raggiungere un qualche scopo terapeutico; ma tale metodo è essenzialmente interpretativo piuttosto che immaginistico (*imagistic*). Pone le immagini al servizio di un punto di

(7) C. G. Jung (1947/1954). « Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche », in *La dinamica dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1976. p. 221

vista superiore.

3. Non abbiamo letto le immagini simbolicamente, ad es. il fiume, la vecchia e gli escrementi come simboli della Grande Madre della Vita (Kali). Questo riporta all'interpretazione dell'obbiettivo che in realtà è una distorsione dell'immagine. Nell'immagine invece il fiume è bleu chiaro e basso, non è come una vecchia e non trasporta escrementi. (L'interpretazione ovviamente potrebbe essere estesa sostenendo che gli aspetti poco profondi e bleu chiaro rivelino una funzione animica avente come polo opposto la vecchia e gli escrementi, così come Kali presenta questi « lati » contrastanti).
4. Non abbiamo usato un modello che assegni funzioni psicodinamiche alle varie immagini: al cigno « funzione di sentimento morta », al fuggire correndo colla gamba destra traballante di « estroversione inferiore », alla strega di « un complesso materno ancora non trasformato ».
5. Neppure abbiamo riposto emozioni nelle immagini né le abbiamo cercate né costruite (come in un sogno di paura o di piacere). Abbiamo cercato che il sentimento dell'immagine rimanesse nell'immagine, lo stato d'animo nella scena.
6. Neppure abbiamo forzato l'immagine in una narrazione di sequenze drammatiche: sedere e giocare mentre la vita scorre porta al fiore di narciso e questo finisce negli escrementi del complesso materno. O, nell'altra ipotesi: l'uscita alla luce del giorno è il risultato, la fine della storia, la risoluzione del dramma. Un'immagine non ha lisi. Una immagine prosegue senza « risolversi ». Un'immagine non può avere una lisi perché non è un dramma (a meno che non la si guardi come tale).
7. Senza dramma non esiste la necessità di un attore. Il sognatore non gioca un ruolo centrale come eroe, ma è inserito, in modi specifici, all'interno dell'immagine.
8. Non abbiamo moralizzato l'immagine trovando alcune parti positive ed altre negative o giudicandole regressive o progressive.
9. Non abbiamo stabilito un programma facendone originare una direzione (sogno come messaggio): « non dovresti lasciar che fosse il femminile a trasportare gli escrementi al tuo posto ». O questo sogno ti mette in guardia sul « tuo lato destro debole » o sul « potere mortale della madre » (cinque frecce). Oppure: « Torna indietro nella caverna e parla al cigno per rianimarlo ».
10. Non abbiamo sessualizzato il sogno utilizzando il giocare con gli uccelli e con le perle in mano.
11. Non lo abbiamo patologizzato; cosa che sarebbe accaduta se avessimo visto la donna come una strega il cui recipiente contiene escrementi, oppure concentrando l'attenzione sui sintomi del ginoc-

chio o sull'angoscia.

12. Non abbiamo mai personalizzato l'immagine identificandone le figure con il sognatore o con persone del suo ambiente. Non ci siamo rivolti mai direttamente al sognatore e tuttavia mediante le analogie l'immagine è sempre stata rivolta a lui ed al suo ambiente, (v. il metodo analogico di David Miller). Avremmo potuto personalizzare facendo rilevare « l'atteggiamento dell'io >> ed indirizzandoci quindi al sognatore come se fosse lui la figura nella caverna, o sulle rive del fiume. Spesso questo modo di indirizzarci al sognatore diviene un rilievo critico per ciò che avrebbe dovuto fare nel sogno: Nel momento culminante hai fatto la mossa sbagliata e così ti sei fatto male al ginocchio. Se non ti fossi girato malamente, non ti saresti fatto male al ginocchio e tutto sarebbe andato bene. Oppure, non avresti dovuto fuggire dall'oscurità, oppure, non dovresti andare troppo profondamente nell'inconscio perché altrimenti resti sopraffatto. Oppure, hai ucciso la tua animalità e non puoi far fronte alla scoperta di questo fatto.
13. Così non abbiamo tentato di correggere il sogno, dicendo come avrebbe potuto essere.
14. Non lo abbiamo mitologizzato come avremmo potuto fare a proposito del narciso, della riflessione e dell'acqua e non abbiamo collocato l'immagine in qualche luogo archetipico quale il complesso materno, quale il puer o un qualche Dio.

Ciononostante, e questo è davvero notevole, mentre andavamo avanti nel nostro discorso sono proprio emerse molte di queste implicazioni dell'immagine - mi riferisco di nuovo a Patricia Berry. Le interpretazioni sono emerse indirettamente, rimanendo noi aderenti all'immagine, cioè fedelmente vicini al testo effettivo. Come Patricia Berry ha rivelato, testo e contesto si riferiscono al tessere:

« La parola 'testo' è collegata al tessere. Così essere fedeli ad un testo è sentire e seguire la sua tessitura... Il sogno è tangibile, ha tessuto, è intessuto in disegni che offrono un contesto finito e preciso... L'immagine in sé stessa ha tessuto » (8).

(8) Patricia Berry, *op. cit.*, p. 63.

Ciò che ho fatto nell'esempio è stato di mettere in pratica il suo modo di avvicinarsi al sogno.

Immagine archetipica.

2) Lasciamo cominciare l'obbiettivo: « Tutto questo avventurarsi così lontano è dipeso dal fatto che nel sogno precedente erano presenti immagini poetiche. Santo cielo! Prima cigni ed ora allodole e bambini! Vediamo se emerge qualcosa di archetipico dal sogno seguente, un sogno semplice, senza simboli straordinari, forse addirittura senza simboli ».

Mia *sorella* sta guidando la mia *Chevvie* (Chevrolet) ed ha una

birra accanto. Frena a lato della strada per telefonare per farsi riparare l'acquaio della cucina. Posso vedere attraverso la finestra della cabina telefonica che essa non ha la monetina (9).

Come abbiamo già mostrato nell'esempio della *borsa marrone del supermercato* possiamo vedere simboli dappertutto se lavoriamo sui nomi mediante l'amplificazione. Così anche qui possiamo trovare simboli: la Chevrolet come carro psicodinamico, la sorella come anima, la birra come bevanda fermentata rituale fatta o generalmente distribuita da donne, la monetina come un pezzo d'argento.

Ma in questo esempio di genere realistico siamo portati a trascurare simbolismo ed echi poetici. Siamo sfidati ad essere archetipici senza essere simbolici, senza poter fare affidamento su valori seminasconditi all'interno di grandi parole (fiori, perle, escrementi etc.). Cominciamo così a giocare e lavorare.

Quando mia sorella guida, proprio allora l'acquaio della sua cucina [*kitchen-sink*] necessita di essere riparato. Nel momento in cui mia sorella guida, proprio allora essa chiama dalla strada. O è la mia Chevvie che guida mia sorella e ciò è il risultato del fatto che il sistema acquaio di cucina (*kitchen sinkery*) del mio lato sorella della vita non funziona? Cioè è il sistema acquaio di cucina [*kitcben sinkery*] del mio lato sorella della vita bisognoso di riparazione che la porta al volante della mia Chevvie? Essa non ha una monetina mentre ha una birra. È ubriaca di birra? Vedo mia sorella dentro una cabina telefonica. Sono in grado di vedere soltanto quando mia sorella è in una cabina dietro una finestra. Solo quando frena. Solo quando telefona. Dove c'è una sorella che telefona non c'è una sorella che guida. Alternativamente c'è una sorella che guida ed una sorella che telefona e ciò che accade nel frattempo è una frenata. Allora cosa dice questa immagine riguardo alla mia sorella-guida? L'immagine dice che sono capace di vederla quando è dentro la cabina perché allora c'è un'apertura verso di lei. Essere dentro la cabina è sia un modo di chiamare, di entrare in contatto, sia un modo di distanziare (*tele*), di essere circondati da un vetro. Quando è vista attraverso il vetro, essa non ha la moneta, per questo è impedita, è impedita nel fare accomodare il suo acquaio (*sink*). Il suo tipo di acquaio (*sink*), il suo posto di acquaio [*her place of sink*] è in cucina. È lo sprofondare [*sinking*] il suo modo di essere in cucina? La cucina è il luogo dove lei sprofonda [*sinks*]; ed è per questo che lei chiama per aiuto.

Penso che abbiamo imparato con questo esempio che un'immagine non deve contenere dei simboli o dei motivi considerati usualmente archetipici. Un'immagine non deve colpire, essere bizzarra o strana per funzionare. Un'immagine non deve avere la sua emozione chiaramente espressa (« mi sentii spaventato »). Non ci devono essere grandi effetti o parole esplicitamente emotive per far sentire l'atmosfera di un'immagine o il

(9) Per una maggiore comprensibilità del brano seguente riporto il testo inglese: My sister is driving my Chevvie and has a beer beside her. She pulis up at the curb to phone about getting the kitchen-sink repaired. I can see through the window of the phone-booth she hasn'tgot a dime (n.d.T.)

suo peso emotivo. L'emozione come atmosfera, come una sensazione di tessuto è data da qualsiasi immagine. Nessuna delle chiare implicazioni di un'immagine deve essere letteralmente evidente, perché queste implicazioni, come dice Jung, emergono in modo preciso attraverso la stessa descrizione. Non dobbiamo sapere se considerare la sorella su un piano oggettivo o soggettivo, se essa beva o no o anche se il sognatore sia un maschio o una femmina, se abbia una o sette sorelle, se gli si presenti adesso un problema di denaro. Nella misura in cui avanziamo nel lavoro col sogno, le successive analogie entrano in risonanza con molti aspetti della mia vita: la mia anima, mia sorella, il mio problema di guida, di denaro, di comunicazione, di cucina e di bere; la depressione in cui affondo, il mio modo di chiamare aiuto, il modo con cui riesco ad intuire, con cui vengo fermato e così via. Queste analogie possono essere dedotte dalle implicazioni del sogno e si confermano attraverso le relazioni interne all'immagine globale. È come guardare un meccanismo coordinato al lavoro: quando questo accade, allora quello accade. Ingranaggi. Mi hanno dato immagini per i miei problemi e mi hanno mostrato come essi realmente funzionano uno in relazione all'altro. Anche altri problemi prima inconsci iniziano ad emergere quando procedo attraverso l'immagine. Ed infine emergono ulteriori implicazioni di questi problemi ed ulteriori supposizioni nei loro confronti.

Le mie implicazioni e supposizioni erano intrecciate. Definirei implicazioni tutte le frasi che cominciano con « quando/allora >> e << solamente >> e supposizioni tutte le domande e le conclusioni (<< quindi »).

Ora, cosa ha a che fare ciò col livello archetipico? Come viene introdotto? Abbiamo respinto l'idea che venga introdotto attraverso il simbolico ed in un secondo tempo abbiamo rifiutato anche l'idea dell'identificazione dell'archetipico coll'emozione e coll'universalità. Per cui penso che per rispondere al quesito occorra riferire l'archetipico alle multiple implicazioni delle immagini. Ciò che rende un'immagine archetipica è il fatto che da questa possa nascere una così grande ricchezza. Un'immagine archetipica è un'immagine ricca anche se la sua superficie mostra solo una lattina di birra in una Chevvie sul ciglio di una strada.

Questa ricchezza subliminare è un altro modo di parlare della sua invisibile profondità, come Plutone è un altro modo di parlare dell'Ade. Il nostro esercizio coll'immagine ci ha offerto la possibilità di una nuova valutazione della insondabile natura di ogni immagine, anche la più mediocre, una volta che questa muore alla sua semplice esperienza quotidiana. Diviene maggiormente inserita in una profondità senza fondo e più complicatamente intessuta. E mentre ci lavoriamo, appaiono anche ulteriori implicazioni ed altre supposizioni ed analogie albeggiano in noi. Un'immagine è come una ine-

sauribile sorgente di intuizioni. Mitologicamente stiamo ora parlando di Ade che nel Rinascimento neoplatonico era il dio della più grande profondità, del mistero e dell'intuizione.

La profondità è apparsa tuttavia solo quando abbiamo scavato in essa più profondamente, quasi sperdendocisi e quanto più andavamo in profondità, questa diveniva più profonda. Da un lato il suo essere inerente diveniva sempre più chiaro, diveniva più e più interno e coerente. Cominciò ad apparire necessario. In una sorta di rigore economico ciascuna parte era necessaria ad ogni altra parte ed al tutto. Dall'altro lato diveniva sempre più misteriosa ed insondabile. L'immagine diveniva cioè nello stesso tempo più coerente e più nascosta. Eraclito avrebbe potuto chiamare questo « la nascosta armonia » che si riferisce anche al mondo dell'aldilà (10). C'è un invisibile collegamento dentro ogni immagine e questa e la sua anima. Se, come dice Jung, « l'immagine è psiche », perché non procedere e dire: " Le immagini sono anima », ed il nostro lavoro con loro è di incontrarle a quel livello di anima? Ho parlato altrove di questi aspetti come di essere amici ed altrove ancora ho parlato di immagini come animali. Ora porto avanti questo per dimostrare operativamente come possiamo incontrare l'anima dell'immagine e comprenderla. Possiamo immaginare attivamente ciò attraverso la parola gioco che è pure un modo di parlare coll'immagine, di lasciarla parlare. Osserviamo il suo comportamento - come l'immagine si comporta nell'ambito di se stessa. Osserviamo anche la sua ecologia - come è connessa cioè, attraverso la sua analogia coi vari campi della mia vita. Tutto questo è veramente diverso dall'interpretazione. Nessun amico o animale vuole essere interpretato anche se è possibile che gridi per essere compreso.

Potremmo ugualmente chiamare amore l'insondabile profondità dell'immagine oppure potremmo dire che non possiamo arrivare all'anima dell'immagine senza amore per l'immagine stessa.

Una volta che entriamo nell'anima dell'immagine, molti degli altri metodi interpretativi (ricordarsi della parte precedente) diventano inutili e possono essere considerati come mezzi per dare all'immagine un'anima, connettendola letteralmente colla persona del sognatore. Ma le connessioni nascoste sono le migliori, ha detto Eraclito, perché le connessioni esistono a priori nella persona del sognatore che le ha sognate. Le connessioni non devono essere forzate per mezzo di associazioni personali o interpretazioni personalistiche. Possiamo rendere materia il segno senza dovere ridurlo al personale. Così tutte quelle distinzioni tra esterno ed interno, personale ed archetipico, soggettivo ed oggettivo sono al più euristiche. Quando lavoriamo a fondo le immagini per mezzo di analogie metaforiche, le connessioni nascoste si ramificano a tutti i livelli ed in

(10) Vedi il mio «The Dream and the Underworld >>, Eranos 42, 1973.

ogni luogo. Queste connessioni inoltre impediscono operativamente le distinzioni tra tali polarità teoriche.

Due cose da osservare. La prima è che il nostro metodo può essere seguito da chiunque, sia all'interno di un'analisi che al di fuori. Non richiede speciali conoscenze anche se la conoscenza di simboli può aiutare ad arricchire culturalmente l'immagine e la conoscenza degli idiomi e del vocabolario può permettere di capire più a fondo l'immagine stessa. Lasciando parlare l'immagine suggeriamo che le parole e le loro reciproche posizioni (sintassi) sono miniere di anime. Ma l'estrazione non richiede moderne attrezzature. (Se fosse così nessuno avrebbe mai compreso un sogno o un'immagine fino alla nascita della psicologia moderna!). Ciò che aiuta l'estrazione è un occhio abituato all'oscurità (solleveremo più avanti il problema del training, di come allenare l'occhio a leggere l'immagine e l'orecchio ad ascoltarla). La seconda è che il nostro metodo non deve essere preso alla lettera, come se tutti i sogni dovessero essere lavorati a fondo attraverso la nuova tecnica verbale di Hillman. Qui non si è trattato di dimostrare un Nuovo Metodo, ma di dimostrare un modo attraverso cui possono essere compiute, da un punto di vista teorico e pratico, particolari considerazioni riguardanti le immagini. Ci sono mille cose che si possono fare con i sogni e le altre immagini. Di grande importanza è che riflettiamo su cosa abbiamo fatto durante l'analisi e su cosa, sempre durante l'analisi, abbiamo fatto affidamento; è pure importante riflettere su cosa ancora potremmo fare e su cosa le immagini possano essere udite dire se ascoltate con maggiore attenzione. Dopo quanto detto, possiamo tentare di evidenziare un metro di giudizio relativo a ciò che renda archetipica un'immagine. Abbiamo visto che i nostri criteri assiomatici - struttura drammatica, universalità simbolica e forte emozione - non sono necessari nelle nostre effettive operazioni con un'immagine. Abbiamo invece riscontrato che una qualità archetipica emerge da a) una precisa descrizione dell'immagine; b) una adesione all'immagine, ascoltandola metaforicamente; c) una scoperta della coerenza interna dell'immagine; d) un'esperienza dell'insondabile ricchezza analogica dell'immagine.

Poiché ogni immagine può corrispondere a questi criteri, ogni immagine può essere considerata archetipica. La parola « archetipico » usata quale descrizione di una immagine risulta di troppo. Non ha nessuna funzione descrittiva. Cosa ci indica allora?

Piuttosto che indicare qualcosa, " archetipico " indica verso qualcosa e questo è il suo *valore*. Unendo la parola " archetipico " ad immagine, nobilitiamo ed arricchiamo l'immagine con i suoi possibili significati più larghi, più ricchi e più profondi. « Archetipico » così come lo usiamo è una parola di importanza (nel senso di Whitehead), una parola che vale.

Troviamo che questa parola non isola un'immagine dalle altre: le immagini della Chevvie, della birra, della moneta, offrivano altrettanta ricchezza e profondità delle immagini della caverna, del cigno e del ginocchio; anche se queste ultime erano più simboliche. Anche se non aggiunge niente di descrittivo, la parola « archetipico » dà valore all'immagine indicandone la fecondità (Langer) e la generatività (Erikson). Abbiamo bisogno di questo termine per incoraggiare la nostra ricerca e per farci sentire il valore trascendente dell'immagine. La fecondità e la generatività suggerite da « archetipico » sono di un tipo particolare in una particolare direzione. Ciò è stato indicato dal mio uso di parole quali insondabile, modellato, nascosto, ricco, anteriore, profondo, necessario, permanente. Queste parole sono state usate per dare un senso di valore. Tutte le immagini guadagnano questo valore ogni volta che il loro volume si amplia per mezzo del nostro lavoro che produce pure immagini.

Dovremmo trasportare queste stesse conclusioni in altri settori dove pure usiamo la parola « archetipico », ad esempio alla nostra stessa psicologia; con psicologia archetipica noi intendiamo una psicologia di valore. E questa nostra mossa è diretta a ricondurre la psicologia al suo volume più ampio, ricco e profondo in modo che possa così entrare in risonanza coll'anima nelle sue caratteristiche di insondabile, multipla, anteriore, generativa e necessaria. Come tutte le immagini possono guadagnare questo senso archetipico, così tutta la psicologia, quando è svincolata dalla sua superficie e vista sino ai suoi volumi più nascosti, può essere archetipica. « Archetipico » si riferisce qui più ad una direzione che si prende che ad una cosa che è. Altrimenti, la psicologia archetipica diviene solo una psicologia degli archetipi.

« Solo una psicologia degli archetipi » significherebbe una psicologia che considera « archetipico » come aggettivo derivato da un nome. A questo nome, archetipo, dovremmo indirizzare ogni domanda relativa ad « archetipico ». Questo fatto conduce inoltre ad un significato denotativo di archetipico, come descrittivo di strutture fondamentali, astrazioni enunciate e dedotte da miti e testi religiosi, da istituzioni sociali (la famiglia e lo stato), dal comportamento animale (la costruzione del nido), da idee filosofiche e scientifiche (come la causalità), da forme artistiche (come l'epica).

In molti contesti in cui incontriamo la parola archetipico, specialmente in relazione colle immagini (« Questa è un'immagine archetipica ») archetipico potrebbe essere facilmente sostituito da un'altra parola qualsiasi relativa ai fondamenti a cui l'immagine è connessa: mitico, religioso, istituzionale, istintivo, filosofico o letterario.

Ma c'è una differenza di sentimento tra il dire « Il cerchio è un'idea scientifica o filosofica » ed il dire « il

cerchio è un'idea archetipica ». Archetipico aggiunge un'ulteriore implicazione della struttura basale, generalmente umana, un universale necessario, ricco di conseguenze. Il cerchio non è esattamente un'idea scientifica; è un'idea basale, necessaria, universale. Archetipico da l'idea di questo particolare tipo di valore.

Ora se l'implicazione di valore è presa letteralmente, possiamo cominciare a credere che queste radici basali, che questi universali sono. Ci siamo mossi da un aggettivo di valore verso una cosa ed abbiamo inventato sostanze chiamate archetipi che possono « sostenere » il nostro senso di valore archetipico. Quindi siamo forzati a raccogliere evidenze letterali da culture di tutto il mondo ed a fare asserzioni empiriche a proposito di ciò che è definito essere al di fuori del linguaggio e della rappresentazione.

Non abbiamo bisogno di rendere archetipico in questo senso letterale. Inoltre le implicazioni di basale, profondo, universale, necessario portate dalla parola archetipico, aggiungono un valore più ricco a qualsiasi particolare immagine.

Sfortunatamente, tuttavia, è il valore letterale di archetipico che prevale. Così quando un'immagine è chiamata archetipica, questo fatto convenzionalmente significa che siamo in presenza di un modello istintuale basale, o di una fondamentale idea filosofica o di un tema religioso universale. Ora, se è questo ciò che archetipico è giunto a significare, dove è allora la psicologia? Non siamo scivolati nella metapsicologia o anche nella metafisica, esaminando un empirico di astrazioni, raccogliendovi evidenza per renderle ancor più letterali? Se questo è il punto dove siamo arrivati, possiamo o fermarci o lavorare con i colleghi dei campi della religione, della filosofia e delle istituzioni sociali, oppure tornare alla psicologia attraverso un lavoro colle immagini dell'anima, dove il termine archetipico connota più che denotare, da spessore alle cose piuttosto che informazioni, evoca piuttosto che descrivere e, dando valore, aumenta la possibilità di indagine sulle nostre immagini.

Una definizione descrittiva di « archetipico » porterebbe la nostra indagine su vecchi sentieri. Interrogheremo le immagini nei termini dei loro archetipi e finiremo per tornare alla simbologia; immagini *della* Grande madre, *dell'Eroe*, di diversi Dèi. Andare in questa direzione sarebbe seguire pedissequamente la psicologia analitica che avrebbe dovuto significare (e lo fece con Jung, ad es. nei suoi *Tipi*) una psicologia analizzante ed un'analisi della psicologia (11) ed invece è giunta a significare una psicologia dell'analisi fatta da analisti per analisti. Nello stesso modo potremmo seguire quanto è accaduto alla psicologia del profondo, che inizialmente significava una psicologia più profonda, una psicologia che scava sotto le mere funzioni consce, ma che è poi divenuta una psicologia di un profondo

(11) Vedi Wolfgang Giegerich «On the Neurosis of Psychology or the Third of the Two », *Spring 1977*.

letteralizzato o dell'«< inconscio ».

Alla domanda « Che cos'è un'immagine archetipica? » abbiamo risposto con una ricerca verso l'interno dell'immagine (e non dell'archetipo) e così è venuto fuori qualcosa di inaspettato. Questo ci ha condotto a rivedere « archetipico » in sé, dato che abbiamo trovato che esso direttamente non « diceva » niente circa l'immagine. Ora cominciano ad apparire due modalità di operare colla parola « archetipico », una descrittiva ed una valutativa. E queste possono essere le due direzioni del nostro lavoro. Possiamo spingerci oltre e più precisamente dentro una psicologia descrittiva degli archetipi (12) come pure possiamo lavorare ulteriormente ad una psicologia che riveda il significato di valore di archetipico. Questo revisionare l'archetipico implica che il termine più appropriato per qualificare la nostra psicologia nella sua definizione *operazionale* sia revisionante (*revisionino*). In quello che facciamo siamo più revisionisti che archetipalisti ovvero, evochiamo [gli dèi ed i miti] in modo da revisionare la psicologia. L'importanza di una psicologia revisionante una psicologia degli archetipi è che essa fornisce strumenti metaforici di volume più ampio, più ricco e più profondo. Ciò è conforme al valore di anima che desideriamo dare al nostro lavoro e trovare in esso.

Il pericolo della prima modalità è che può diventare letterale, il pericolo della seconda che può diventare esclusivamente un'esercitazione fenomenologica. La prima modalità può far sì che ci troviamo stretti in una nuova tipologia prima di avere avuto il tempo di conoscere Dèi e Dèe come modelli stereotipi in una stretta rete che permette di collocare qualsiasi cosa. La seconda modalità può essere del tutto dissolutiva nel senso che potremmo non fare altro che muovere parole in un vuoto esistenziale, qualsiasi cosa, sia buona che no in una serie di analogie diffuse senza fine. Come ha detto Robert Romanyshyn, la fenomenologia e la psicologia archetipica hanno bisogno una dell'altra. La fenomenologia ha bisogno del senso delle strutture mitiche del profondo e dei loro valori; la psicologia archetipica ha bisogno di un senso, deletteralizzante e talora arguto, delle metafore in primo piano. Così anche i due atteggiamenti possibili di fronte all'archetipico, il descrittivo e l'operativo hanno bisogno l'uno dell'altro. Ambedue si trovano insieme nelle immagini, da cui d'altronde ambedue derivano.

Riduzione e analogia.

Il centro del lavoro con i sogni è di farli materia. Gli analisti tentano di fare ciò impiegando diverse modalità di riduzione per esempio: « Andare su per la strada

(12) Vedi per esempio gli articoli di [Murray Stein](#) comparsi su [Spring](#).

e dentro la casa >> significa entrare in vagina e desiderare di tornare dentro la madre = riduzione sessuale. « Andare per la strada... » significa venire a quest'ora ed al mio studio ed alla nostra relazione = riduzione transferale. << Andare su per la strada... » si riferisce agli atteggiamenti verso la casa, la moglie, la famiglia = riduzione personalistica. « Andare su per la strada... » indica la condizione basale della vita sulla terra, viaggiare, combattere ed andare a casa = riduzione esistenziale.

Tutte queste interpretazioni riduttive, proprio il fatto riduttivo in se stesso, sorge come un ingenuo tentativo psicologico di materializzare il sogno (13), come se concentrando, condensando fino ad un unico significato il sogno, questi potesse essere ridotto all'essenziale in modo da essere più tangibilmente percepito e da avere una maggiore possibilità di impatto. Possiamo dare materia al sogno anche tramite analogie. L'analogia segue un'altra qualità della materia, quella dell'estensione. Estendendo il sogno, svelando connessioni in ogni sua parte, l'immagine prende un peso e può persino farmi sentire che cammino sul suo terreno, che sono dovunque nel sogno piuttosto che lui in me. Analogia è una parola usata in anatomia comparata in riferimento ad una relazione in cui la somiglianza sta nella *funzione* ma non nell'origine. Ci sono ad es. analogie tra la strega con un recipiente di escrementi e le immagini di vecchie nelle leggende, di maghe nelle favole, della dea Kali, di cadaveri putrescenti nella bara e persino colle mie immagini mentali di mia nonna o del vecchio insegnante maleodorante. Tutte queste immagini appaiono simili, hanno una funzione simile, risuonano sentimentalmente nello stesso modo. Ma non dobbiamo andare oltre e dire che la strega è l'immagine dell'archetipo della Grande Madre, perché questa relazione espressa dal genitivo (« di ») sarebbe una relazione di origine; l'archetipo madre genera la strega (o altre immagini) dell'archetipo. Le analogie ci sostengono nelle operazioni funzionali, nel cogliere le somiglianze, senza con ciò porre un'origine comune. Il termine operativo delle analogie è << nome ». Questo è come quello. Vediamo un sogno.

C'è un cane nero, con una lunga coda, che mi mostra i denti. Sono terribilmente spaventato.

Fare analogie è un procedimento abbastanza semplice. Possiamo chiedere semplicemente al sognatore: << A cosa somigliano questo cane, questa scena, questa paura »? Possiamo ottenere: È come quando c'è un rumore improvviso e soprassalto di paura; è come quando vengo in analisi ed aspetto che lei balzi addosso a qualsiasi cosa io dica; come rabbia, qualche volta sono così arrabbiato (o affamato) che potrei mordere chiunque mi si avvicini; come la mia ulcera che è irritabile ed affamata allo stesso tempo; come mia madre che aveva l'abitudine di guardarmi sui denti; come andare dopo il lavoro a casa nell'oscurità ed aver paura che mia moglie mi sgriderà e mi assalirà; è come morire - ho così paura - è così immorale e basso e degradante; è come un film con dei cani neri che vidi quando ero piccolo

(13) Patricia Berry, << On Reduction >>, *Spring* 1973.

ed ero così terrorizzato che dovetti uscire dal cinema; come il Dio Jackal, Anubis; come Mefistofele nel *Faust*; come quando mi eccito sessualmente, voglio lacerare la carne e mangiarla subito e fare all'amore come un cane per la strada, ovunque; è come il cane fosse una serpe con una lunga coda. E così via.

Vediamo qui un'importante differenza tra fare analogie ed interpretare. Attribuendo all'immagine il significato di una sola delle precedenti analogie, perderei le altre. Avrei ristretto l'immagine ad uno solo dei luoghi cui si riferisce. Le analogie sono multiple e non si perdono l'un l'altra, come non perdono il cane. Rendono l'immagine presente, viva e vegeta, riportando ad essa, ciascuna volta, un nuovo significato.

Fare analogie è come una mia fantasia di Zen dove il sogno è il maestro. Tutte le volte che dici che cosa significa un'immagine, ricevi uno schiaffo in faccia. Il sogno diventa un Koan quando ci avviciniamo ad esso attraverso gli strumenti dell'analogia. Se si può letteralizzare un senso, interpretare un sogno siamo fuori binario, abbiamo perso il nostro Koan. (Il sogno è la cosa, non ciò che significa). Quindi devi essere schiaffeggiato per tornare all'immagine. Una buona analisi del sogno è quella in cui si ricevono sempre più schiaffi, si ottengono sempre più analogie poiché il sogno espone l'intero inconscio, la materia basale della vita psichica.

L'obbiettore: « Ti ho sentito dire delle cose contraddittorie. Più puoi dire circa quel cane, meglio è e più sicuro sei di non sapere quello che il cane realmente significa, pure meglio è. Questo ti può portare ovunque. E non riesco a vedere la differenza tra il metodo freudiano di associare tutto attraverso la memoria ed il metodo junghiano di amplificare mediante la storia e la cultura. Entrambi hanno l'effetto di perdere l'immagine a cui il tuo precipuo scopo è di stare aderente.

Inoltre fare analogie non si rivela pratico. In terapia abbiamo necessità di andare in profondità dove risiede l'essenziale. Sicuramente due o tre di queste analogie saranno più rilevanti, per quanto riguarda il problema del paziente, che non i denti di sua madre o il Mefistofele di Goethe. Non c'è una gerarchia tra le analogie? Sono tutte ugualmente buone? Infine il fare analogie in terapia non dipende da un'esperienza tipo 'A-ha', cioè da un 'clic' nel paziente che ti dice quando smettere quando sei arrivato al segno? ».

Riconoscere quando e dove fermarsi, come hanno detto sia David Miller che Howard McConeghey, è l'arte di ogni arte. Questa è una sorta di conoscenza animale, un senso animale dell'essenziale - non solo istintivo, non innato soltanto, ma una capacità sottile derivante dalla pratica colle immagini. Ma non è quel dannato magico clic! Uno dei grandi deliri della terapia - tè ne parlerò in un secondo tempo.

Trad. di ADA BIANCHI MAFFEI

* Tratto da: *Spring 1977*.