

Sognando con le mani

Paolo Aite. Roma

«Ogni accadimento psichico o un'immagine e un'immaginare, altrimenti non potrebbero esistere di quel processo né coscienza né fenomenalità»

C.G. Jung. *Opere* voi. XI, p. 555

Anna si avvicinò al «gioco della sabbia» con entusiasmo. Era molto incuriosita perché aveva sentito parlare del mio modo di introdurre, nell'analisi con l'adulto, questo particolare gioco (1).

(1) Sul «Gioco della Sabbia» nella terapia analitica cfr. «Percorsi dell'immagine», *Rivista di Psicologia Analitica*, n. 39, 1989, a cura di P. Aite.

Ricordo la freschezza, l'immediatezza dei suoi gesti iniziali, come ci fosse un piacere nel toccare, nel prendere possesso di qualcosa che si era desiderato ed atteso. Immerse le mani nella sabbia resa più compatta dall'aggiunta d'acqua, come per cercare una forma. Non sembrava rivelare l'ambivalenza di chi accosta, per la prima volta, un materiale collegabile al gioco infantile e che può perciò provocare un senso di regressione momentaneo.

Si era spinta subito avanti in un contatto senza reticenze col campo.

All'inizio, impastando la sabbia fino a scoprire il fondo del vassoio, delimitò due zone rotondeggianti alla sua destra. Cominciò poi a cospargere di un verde chiaro la più vicina a sé.

Erano due parti di terra separate tra loro e da una zona a sinistra ancora intatta. L'aggiunta di alberi su quella più

lontana, confermò subito il senso di quel colore iniziale che insieme al muschio ora appariva come un prato con un pagliaio. Il fondo celeste del contenitore dava all'insieme l'idea di un fiume che divideva la scena dall'alto in basso. Sulla destra il solco che separava i due cumuli di sabbia delimitati all'inizio, appariva ora come l'affluente di quel corso d'acqua (Fig. 1).

La foga espressiva di A. era presente oltre che nei gesti decisi, anche nelle parole che andava dicendo mentre costruiva. Descriveva un luogo che, per la sua bellezza, era meta di gite. C'era una sorgente lontano tra gli alberi e, accanto a sé, un gruppo di figure, uomini e donne disposti come fossero dei gitanti in quei luoghi attraenti.

Il lavoro si era svolto fino a quel momento solo sulla destra del campo, lasciando intatto il resto.

L'azione di gioco fluida e continua come le parole, subì a quel punto una pausa prolungata. Anna, riprendendosi da quella sospensione, si rivolse a sinistra cospargendo a profusione un colore blu profondo, cui alla fine sovrappose del giallo in primo piano.

«È la luna in un cielo notturno» commentò spontaneamente.

Era il primo mutamento di rilievo. Un richiamo associativo nuovo era all'improvviso intervenuto modificando le scelte d'oggetto. Gli atti di gioco, fino a quel momento coerenti con la prima rappresentazione dominante (bosco, sorgente, gitanti), ora testimoniavano un improvviso salto per l'ingresso di una nuova rappresentazione, quella del cielo notturno con la luna. Ciò che appariva all'improvviso non era più in rapporto con la concretezza percettiva del materiale a disposizione (sabbia = terra, celeste = fiume), ma si sovrapponeva ad esso, quasi imponendosi. Quel luogo, fino a quel momento intatto e già apparso come riva di un fiume, assumeva ora l'aspetto di un cielo notturno.

A quel punto la scena di gioco era divisa tra il bosco solare sulla destra, e il cielo notturno a sinistra. Man mano che Anna andava definendo quest'ultima zona, ciò che nell'intenzione iniziale doveva apparire come notturno, divenne sempre più luminoso e caldo. Il blu. per



Fig. 1 «La Scena»



Fig. 2 «La Statua» (particolare)

un celeste sovrapposto, si era andato schiarendo come un ciclo diurno, e così il giallo freddo di prima, definito a parole come «luna», venne arricchito man mano da spruzzate di rosso in netto contrasto con i toni prima dominanti. Come attratta da quei colori sempre più chiari e vibranti, Anna cominciò a toccare la superficie fino a sporcarsi le mani.

Dopo una pausa prolungata, un ritmo costruttivo più lento ed un silenzio sempre più percepibile, si imposero all'attenzione. In contrasto con le parole eccitate di poco prima, il silenzio sembrava dare spazio ad una riflessione più attenta.

Anna, sempre più concentrata e attenta a ciò che andava facendo, aggiunse a sinistra una figura di uomo seduto su cui fece cadere altra polvere celeste (Fig. 2). Tutta la scena acquistò così un tono irreali, che si accentuò ancor più quando, rivolgendosi a destra, tolse i gitaniti, ed iniziò a cospargere di polvere nera il prato in primo piano ed il bosco sullo sfondo (Fig. 1). Nel silenzio era avvenuto un cambiamento che aveva reso diversa e drammatica una scena fino ad allora quasi idilliaca. Mentre all'inizio un'entusiasmo del bello, una specie di euforia, aveva dominato sia l'azione di gioco che la parola, sul finale, in rapida successione da quando si era imposto all'improvviso quel cielo notturno, era apparsa una configurazione di segno opposto. Ora tutta la luminosità si era concentrata a sinistra, dove emergeva la figura dell'uomo «statua» (come lo definì Anna stessa), immerso in quel celeste irreali, mentre la scena a destra, con l'invasione improvvisa del nero, da solare era caduta nell'oscurità.

Ripercorrendo la messa in scena

Mentre ricostruivo i tempi in cui si era andata formando la scena di questo primo gioco di Anna, tra le parole degli appunti di allora che mi guidavano, 'emergevano ricordi, risonanze emotive, pensieri legati al nostro lavoro analitico di quattro anni. Vorrei ora riportare qualche riflessione sull'evento di allora, per tentare di comprendere cosa già trasparisse in quelle azioni di gioco. È un modo di

portare avanti la ricerca sull'immagine, sul suo ruolo nel lavoro analitico, tramite metodiche, come il «gioco della sabbia», tuttora in fase di studio. Vanno distinti tre tempi nella messa in scena.

Primo atto:

Mi colpisce il gesto iniziale di Anna, quell'affondare le mani nella sabbia umida per dividerla in due, per separare la destra dalla sinistra. È un gesto che si ripete immediatamente nel delimitare ancora, nel campo alla sua destra, le due forme rotondeggianti che prime richiameranno le sue associazioni sia verbali che di gioco. Il suo è un modo significativo di affrontare lo spazio a disposizione, soprattutto se visto sullo sfondo dell'euforia mimica e verbale del momento.

Il primo contatto col campo di gioco, dominato da quel gesto di divisione, mi appare però in netto contrasto con l'atteggiamento dominante di adesione notato. La sequenza del gioco permette di cogliere come solo successivamente a quel dividere il campo, subentri la profusione del colore verde e la scena del bosco. È come se quel primo gesto spontaneo fosse occultato dalla descrizione euforica e letterale che segue. Ricordo che in momenti difficili Anna tendeva ad allontanare da sé la propria emozione. Era un modo di negare l'ambivalenza di un vissuto, in una specie di mimetismo ove dominava, sotto un'apparenza d'accordo pieno, un sostanziale allontanamento. Ho imparato col tempo ad accorgermi che spesso le mie interpretazioni, accolte in apparenza con l'atteggiamento di chi è stato emotivamente colpito, sparivano poi nel nulla senza lasciare traccia.

Il gesto di divisione, di separazione, reso visibile nella situazione di gioco, mi appare corrispondente a un modo difensivo ricorrente che separava da sé ogni possibile contrasto. L'evitare il contatto riemergeva costante ogni volta che si avvicina una zona ipersensibile della sua conflittualità. Anche nella storia lo scindere da sé l'emozione era stato un modo di sopravvivere. Il danno sofferto della lussazione congenita dell'anca, con le lunghe cure patite nel tempo e i reliquati visibili tuttora nei

movimenti, sembravano non trovare posto nella comunicazione di Anna. Solo col tempo emerse la grande difficoltà all'inserimento scolastico, la dipendenza angosciata dalla madre, il riverbero attuale, sul suo essere donna, di quel danno al movimento.

Le difese ora accennate mi appaiono condensate in quei primi gesti che modellavano la sabbia e la dividevano. Colpisce la forma rotondeggiante di quelle due parti che, in modo fin troppo letterale, provocano l'associazione con un «seno». È come se quel modo di scindere da sé l'esperienza che coinvolge, implicito in quel gesto di separazione attuato al primo contatto col campo, fosse una via per ricostituire un immaginario contenimento, appunto un «seno buono», ottenuto solo con l'i-dealizzazione, con l'esclusione di ogni esperienza negativa.

Ad un altro livello si pongono le associazioni scaturite dal contatto successivo col materiale di gioco. È significativo il gesto di ricoprire le forme ottenute rimanendo la gio-catrice pienamente aderente alla percezione del momento. La sabbia mantiene il suo carattere di terra, ad essa seguono il verde, gli alberi fino ai gitanti. Il fondo celeste, in modo letterale, fa associare l'acqua, senza che la fantasia entri in gioco combinando a suo modo quegli stimoli percettivi. C'è in questi gesti il bisogno di essere aderenti alla percezione del momento, alla domanda più letterale che il campo invia, e le risposte sono altrettanto prevedibili, stereotipe. La fantasia è come contenuta dal dovere del momento, ogni richiesta, conseguentemente, deve essere assolta nel modo in cui gli altri si attendono.

Ricordo che Anna doveva smorzare ed annullare tutti i conflitti che potevano emergere in casa. Le sue risposte coatte di adesione all'altro, la spingevano ad atti contro il suo desiderio. Da ragazzina a casa dei suoi assumeva il ruolo di «ago della bilancia» col bisogno coatto di riportare subito l'equilibrio. Anche a venticinque anni, nel periodo corrispondente a questo gioco, continuava a dire di sì alle attese degli altri, negando i propri desideri, pur di ristabilire al più presto l'equilibrio perduto. Accadeva così col compagno con cui viveva, ma anche con

l'analista le cui parole spesso venivano accolte come fossero sempre e solo chiarificatrici e ristoratrici, analogamente all'acqua di quella sorgente nel bosco della scena.

Il paesaggio sovrapposto tendeva a ristabilire un'unità tra quelle due forme di sabbia separate tra loro. Allo stesso modo una spinta di fondo a sfuggire il contatto e a separarsi, veniva ricoperta spesso da una adesione solo in apparenza adeguata. Quel bosco solare idealizzato corrisponde bene all'atmosfera di certi momenti in analisi in cui veniva a mancare il contatto, nonostante la comunicazione verbale, col suo contenuto e tono, sembrasse indicare il contrario.

Nel ritorno all'immagine di ora si impone la differenza tra i due gesti. Il primo, che richiama una necessità vitale di separarsi per reggere un'angoscia intollerabile, si manifesta nella manipolazione, in un contatto corporeo intimo col materiale, e configura forme rotondeggianti simili ai primi tentativi di disegno infantile. Il secondo usa figure preformate, non si discosta dalla percezione del momento, e configura una relazione superficiale e momentanea come una gita. Le parole che accompagnavano il gioco, analogamente agli ultimi oggetti, tendevano a simulare una unità là dove era indispensabile una distanza. In realtà la scena non dava possibilità di equivoci. Tra i gitanti allora in primo piano e la fonte nel bosco che appariva la loro meta, c'era ben raffigurata tutta la profondità di quel corso d'acqua che divideva le due forme iniziali. Già in questi primi gesti apparivano condensati punti nodali di un modo di porsi che dominava la vita di Anna. La sequenza del gioco rendeva già distinte le modalità difensive da lei messe in atto sia nella vita che nella nostra relazione. È come se l'emozione del primo contatto col campo di gioco, le avesse riattivate e messe in scena successivamente, permettendo così di distinguere il doppio livello della difesa in quel momento necessaria. Seguendo i tempi del gioco, credo di comprendere meglio ora la pausa, nelle parole e nelle azioni, che seguì. Era finalmente possibile un contatto riflessivo col campo; in particolare, con quel lato sinistro della scena ancora intatto.

La difesa riattata anche in quei gesti iniziali, dava la distanza utile dall'angoscia e apriva così una possibilità alla rappresentazione di contenuti sottesi.

Secondo atto:

Il silenzio di quella riflessione, ancora più percepibile dato il clima di eccitazione della comunicazione precedente, mi appare anche ora, a distanza di tempo, il momento centrale dell'evento rappresentativo che si è materializzato nella scena di gioco. Da quel punto inizia la mutazione della configurazione in un susseguirsi rapido di azioni. Seguiamole associando liberamente i miei ricordi.

Il blu notte invade la scena a sinistra. È il primo atto in cui la fantasia della giocatrice si libera dalla percezione del materiale fino a quel momento strettamente seguita. Quel blu illogico, proprio perché posto a livello del prato e del bosco, sovverte lo spazio fino a quel momento rispettato. Un cielo «tocca terra», una profondità insondabile avvicina il noto, l'abituale. Su questo sfondo che porta in scena un momento in cui i parametri consueti non reggono più, fa da protagonista il giallo intenso che sembra emergere dallo sfondo.

«La luna», come la stessa protagonista dice, è l'associazione immediata.

Il mio primo ricordo porta al voler essere «bionda» di un periodo della vita di Anna. Alle scuole superiori all'improvviso aveva mutato colore ai suoi capelli, da castana si era fatta bionda platino, da ragazza bruna e «normale» forse poco osservata, a donna corteggiata e spregiudicata. Nel «giallo luna» è condensata per me una esperienza di una femminilità esplosa con coraggio ma anche in modo caotico e quasi autodistruttivo. Ricordo che Anna era tornata indietro appena a tempo da quella espressione impulsiva di vitalità, prima di esserne travolta.

A distanza di anni da quel periodo, nel primo gioco, emerge nell'intensità del giallo che divampa dal blu, qualcosa che, imponendosi all'improvviso, sovverte l'ordine precedente della scena.

Colpisce l'analogia tra il modo di apparire della luna che modifica radicalmente l'insieme della scena, e quel mu-

tamento voluto al colore dei capelli, che ha segnato un periodo della vita della protagonista.

La dimensione del cielo notturno irrompe nella scena imponendosi alla giocatrice che ne rimane coinvolta.

La sua attenzione, da quel momento, è completamente assorbita da ciò che accade a sinistra del campo. Al giallo segue immediatamente il celeste che, sovrappo-
nendosi al blu notte, lo trasforma in un'apparenza di cielo diurno.

È un crescendo di luminosità che culmina nell'apparizio-
ne di quell'uomo seduto sullo sfondo (Fig. 2).

Ricordo il silenzio concentrato di quel momento, direi l'in-
canto che il colore celeste prevalente dava a quell'immag-
gine. Mi accorsi solo a gioco finito che era l'unica figura
maschile tra quelle a disposizione, con le gambe rotte. Il
rosso dato a profusione sul giallo seguiva come una
risposta all'apparizione della figura maschile. I colori
erano i protagonisti di una sequenza che sembra
condensare un vissuto sofferto di relazione col maschile.
Nell'associazione di ora prevale il senso di una
emorragia che disperde energia, piuttosto che il segno di
una fecondità possibile. L'intensità del rosso si
contrapponeva all'uomo dello sfondo, non a caso scelto
perché solo abbozzato, indefinito, con le gambe rotte,
rispetto alle tante figure a disposizione. Credo ora che,
dopo l'apparizione di quell'uomo, il rosso subentrasse
immediatamente come controparte. Il giallo luna
dominante si tingeva di rosso, dopo la comparsa di
quella enigmatica figura maschile. L'uomo depotenziato
sullo sfondo appare anche ora collegato strettamente
alla sofferenza di quel rosso che, come una ferita,
invadeva la luna. Si affollano nella mente sia ricordi di
quella storia particolare, sia amplificazioni simboliche
che collegano la luna, la ferita sanguinante alla parte di
Anna sofferente nel movimento sia fisico che psichico.
Dagli appunti traggio un solo elemento significativo. La
notte successiva alla seduta in cui avvenne il gioco, la
protagonista sognò che l'analista era affetto da un
tumore alle gambe.

Il dolore, la paura, l'aggressività incontrollabile di quel
male come la prospettiva di una prossima separazione,
invadevano il campo analitico.

Evidentemente nel gioco precedente la protagonista aveva dato forma ad una esperienza psichica primitiva, invadente, non ancora formulabile in parole, non pensabile. L'aveva però rappresentata, messa davanti a sé. Per la prima volta nella relazione l'aveva toccata, analogamente al gesto di mettere le mani nel colore cosperso sul campo. Traspare infatti ancora, nella fotografia, il segno delle sue palme aperte a quel contatto cercato e temuto. Il sogno accennato non a caso coinvolgeva la figura dell'analista. Nella relazione il tumore appariva come impotenza radicale, impossibilità a procedere. Un vissuto che Anna sentiva suo, anzi era lei stessa.

In certi momenti chi scrive, dimentico del gioco come del sogno, non poteva che vivere e condividere l'impossibilità di ogni movimento psichico che quella parte «rosso-uomo depotenziato» determinava in lui. Con la distanza e la lucidità del dopo, diventa facile vedere la propria totale cecità nei momenti di coinvolgimento emotivo.

Sorprende riconstatere ogni volta la forza del fenomeno psichico.

È stupefacente ancora accorgersi di quanto fosse precisa la messa in scena di quel gioco. Nella sequenza rapida dei gesti che andiamo seguendo, era condensata con grande efficacia rappresentativa tutta la profondità di una sofferenza che Anna nascondeva in primo luogo a se stessa. Oltre che nel sogno seguito al gioco, anche nella fotografia c'è la testimonianza di quei momenti. In primo piano, a sinistra, il giallo toccato non è più integro, ma lascia trasparire la sabbia smossa. Più lontano dove campeggia l'uomo, si vedono chiaramente i segni delle dita impresse nel rosso che Anna ricoprì alla fine con l'invasione di altra polvere celeste (Fig. 1).

Terzo atto:

Si apriva così la parte finale del dramma. È come se il contatto troppo ravvicinato con quel nucleo conflittuale imponesse l'annullamento dell'esperienza, il tentativo di dissolverla nello sfondo. La polvere celeste ricoprendo tendeva ad annullare le differenze e i contrasti tra l'uomo e *il rosso*. *Ciò che era vivo e violento* si allontanava così in una sorta di astrazione che raffreddava, addormentava.

Accadeva anche nella relazione che questo movimento psichico si facesse presente. L'analista a momenti si sentiva anche lui ridotto a «statua», impietrito da un distacco radicale. Un sonno immotivato, invadente, era il segno più palese di questa condizione psichica indotta. Dalla intensità di certi momenti condivisi si precipitava così nel freddo distante di un'atmosfera rarefatta, che tendeva a dissolvere nello sfondo la presenza maschile come quella statua.

Collegato strettamente a questa modalità difensiva è un sogno ricorrente. Sotto il letto di casa sua Anna scopriva essere! un giovane come addormentato, analogo ad una mummia perché ricoperto di polvere antica. Quella presenza fuori dal tempo, si ravvivava al contatto, riprendeva a muoversi. Allo spavento iniziale, al senso di orrore per l'estraneità all'improvviso scoperta, subentrava il calore di un rapporto d'amore. Nel gioco descritto è come se l'incontro, troppo intenso, avesse provocato di nuovo il ritorno di quella presenza maschile fuori del tempo e in uno spazio diverso. La struttura e la dinamica di un medesimo evento psichico, dava lo stesso carattere a due espressioni, quella della sabbia e del sogno, di livello diverso. La convergenza tra sogni e sabbie, dato ormai frequente nella mia esperienza, permette di avvicinare ed inquadrare il tipo di esperienza che il gioco attiva. Da un lato, si può affermare che nel gioco si determini uno stato psichico paragonabile al sogno. È un sogno da sveglia;

si assiste al lavoro psichico che lo produce. D'altra parte, la convergenza nei temi e nella dinamica, a livello onirico e di gioco, è una testimonianza che si è toccato un «punto nodale» di quella esperienza psichica, condensata in una forma individuale che va conosciuta e gradualmente penetrata dal lavoro analitico.

L'atto conclusivo del gioco è stato simmetrico a quello ora esaminato. Anche a destra si annullavano le differenze. Dove era il bosco ed il prato la polvere nera sembrava voler tutto livellare. Eliminando il colore e la distinzione precedenti, è come si volesse eliminare una rappresentazione disturbante. Il gesto simmetricamente si ripeteva. Mentre a sinistra con il celeste che si tendeva a confondere la «statua» con lo

sfondo, anche col nero si abbandonava la distinzione per ritornare all'assenza di colore.

Dove era un sentimento, una sensazione, subentrava il vuoto.

È di nuovo, come per l'uomo dello sfondo, un negare, un voler tornare indietro per sfuggire la rappresentazione che si era formata.

Il nero addensato sulle forme iniziali, mi richiama un sintomo allora dominante. Anna aveva dei noduli al seno e, nonostante i controlli ripetuti, aveva dubbi ipocondriaci ricorrenti sulla loro possibile degenerazione cancerosa. L'angoscia intensa in quelle fasi iniziali di analisi, si ridimensionò fino a sparire quando la sua vita affettiva migliorò sostanzialmente. Il gesto che ricopriva di polvere nera la scena di gioco, appariva come un atto di negazione della rappresentazione mentale, un ricacciarla indietro, un reprimerla.

La coscienza sembrava negare un contatto che si era stabilito, e di cui la rappresentazione era la testimonianza. Il pensiero analitico insegna come ciò che non prende la via della coscienza, può inabissarsi fino ad incidere sul soma, trovare nel corpo la sua possibilità di espressione. Da questo punto di vista Anna negava la via della rappresentazione ad una situazione conflittuale primitiva, ancorata all'esperienza del proprio corpo ferito sia dal danno congenito che dalla propria storia.

I gesti iniziali di contatto col campo, proprio nella scissione e nella successiva idealizzazione di quel bosco, avevano messo in scena il dramma e il tentativo di compensazione. La distruttività negata poteva riapparire così nel sintomo somatico e nella risonanza ipocondriaca.

In una ricerca tesa a rilevare i rapporti tra psicopatologia e «gioco della sabbia» si potrebbe approfondire quali nessi esistano tra sintomi psicosomatici e caratteri costruttivi delle scene.

Il «segno psicosomatico» tende a presentarsi come iscrizione del gesto nel materiale sabbia, senza l'uso di oggetti. A volte, come il nero nel gioco visto, si fa presente dove l'azione tende ad annullare il rilievo tra figura e sfondo a scapito di una distinzione già acquisita.

Note sulla scena

Seguendo la trama del gioco sono man mano riapparsi al ricordo alcuni elementi salienti di una storia. Insieme ad essi si è fatta presente l'intensità di quel rapporto, con i momenti di condivisione, le resistenze di un lungo dialogo, le dinamiche transferali con le corrispondenti risposte emotive. Guardare la scena nei mutamenti successivi che hanno portato al compimento della configurazione, mi ha permesso di mettere in evidenza e distinguere parti che avevo vissuto nella relazione con Anna. Quella figura maschile ad esempio, resa «statua» per allontanare la potenza coinvolgente del rosso, è stata una parte attiva nella relazione, una metafora molto precisa di situazioni condivise in un'altalena d'identificazioni e riconoscimenti.

La trama della sequenza della «messa in scena», come le forme di volta in volta scelte dalla protagonista, mi hanno posto davanti ad un vero e proprio racconto articolato.

Al centro, come dato saliente, vi è stato il cambiamento improvviso ed inatteso della configurazione. In poche battute il racconto si è drammatizzato. Sono mutati all'improvviso i personaggi, l'atmosfera, colore, luminosità dello sfondo in una rapida, inattesa inversione di tendenza. A destra, dove erano le figure umane e il bosco solare, è subentrato il deserto e il nero, a sinistra un chiarore diffuso ha sottolineato la presenza della «statua» dove all'inizio era una tranquilla notte lunare.

Questo cambiamento della configurazione colpisce anzitutto perché, da rappresentativa del nostro mondo, si è fatto evocativo di emozioni nuove ed insolite. Considerando la sequenza spazio temporale che ha dato forma alla scena, è la dinamica improvvisa di questo mutamento che si impone all'attenzione, quasi l'evento fosse sfuggito di mano alla giocatrice. Elaborare l'immagine di questo gioco, ha significato per me non fermarsi solo al prodotto finale, a ciò che la fotografia ha fissato, ma sottolineare il suo divenire forma. È in primo luogo in questo apparire, nella sequenza

spazio-temporale della «messa in scena», che va colta la vitalità dell'evento immaginativo. Il quadro concreto così come è riprodotto nella fotografia, per quanto espressivo, non è che l'impronta lasciata sulla sabbia dal progressivo concretizzarsi dell'immagine. Ciò che interessa è l'immagine come «funzione», non come oggetto visto. Gli atti di gioco sono organizzati da questa funzione analogamente agli atti psichici presenti nel campo della relazione come nella vita del giocatore. Si può dire che i «gesti psichici», resi solo visibili nella costruzione del gioco, operano e sono percepibili ad altri livelli nelle emozioni e percezioni attivate nel campo.

Ritornando alla scena di Anna, si può dire che la loro presenza nel transfert attivava le mie risposte emotive a tutti i livelli, da quelle più lucide perché rappresentate alla coscienza, a quelle più oscure e a volte disturbanti, perché incarnate più profondamente e in modo indistinto. Se percepivo a volte la seduzione di essere come quella sorgente nel bosco, dato che ogni mia parola sembrava creare solo interesse e soddisfazione, mi sentivo, in altri momenti, oscuramente bloccato in ogni possibilità di azione, proprio come quella statua dalle gambe lese a sinistra del campo.

Mi rendo conto di essere appena entrato nel territorio di questa immagine che ha determinato la configurazione del gioco. Per ora ho solo dato uno sguardo d'insieme, una panoramica, che può essere approfondita. Ogni singola scelta, illuminata da ciò che la precede e la segue appare sovradeterminata. Anche lo spazio, apre una strada all'approfondimento.

Mi limito a notare la sequenza dei colori a sinistra, il luogo di ciò che è oscuro, sinistro come l'inconscio. Oltre la collocazione ogni singolo colore della sequenza che va dal blu al celeste, dal giallo al rosso, apre una strada, tramite l'amplificazione di simbologie già in parte note, al significato emozionale sotteso.

Mi basta qui rimarcare che una ricerca attenta può solo confermare la precisione della messa in scena. Il racconto per immagini è molto più complesso ed articolato di quanto non appaia a prima vista. Direi che la scena di Anna è l'interpretazione più aderen-

tè alla complessità del suo vissuto. Il compito dell'analisi, in anni di confronto, è stato quello di portare a livello della parola quotidiana, ciò che era già presente in quella precisa condensazione del gioco.

Un modo di vedere

Ogni analisi lascia un corredo di proprie immagini come il segno vivo di un incontro trasformativo per entrambi. Sono ricordi di emozioni condivise e sofferte, immagini oniriche che testimoniano un percorso. Perché aggiungere un gioco concreto? Perché complicarsi un lavoro già difficile con l'introduzione di sabbia, colori, fotografie?

Perché infine ricorrere all'azione ludica anziché alla sola parola?

La risposta non è semplice né univoca. Ogni modo di lavorare, infatti, ogni stile ha le sue radici più profonde in motivi personali, nel mito di ciascuno. Dare al mio interlocutore la possibilità del «gioco della sabbia», accanto alla comunicazione verbale nella ricerca analitica, non contraddice certo questo principio. Ciò che può interessare il lettore sono le osservazioni che si possono trarre da questo particolare angolo visivo, al di là delle contingenze personali. Mi limiterò pertanto a qualche nota utile anche ad inquadrare l'esperienza descritta. Ho sempre avuto l'impressione, nel contatto con la patologia psichica mia e degli altri, di un sovraccarico di immagini, intese come modi di vedere, atteggiamenti prevalenti, che dominano non viste il comportamento e ancorano alla ripetizione.

Perché allora cercare altre immagini oltre quelle di cui già siamo affetti?

Calvino ha colto con lucidità il problema di fondo quando si è posto la domanda: «Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in una umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate?» (2).

Condivido il dubbio di Calvino che teme la perdita di questo potere. È frequente notare come prima dell'esplosione di una

(2) Calvino, *Lezioni Americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Saggi Blu Garzanti, 1988, p.91.

patologia psichica conclamata, appaiano comportamenti stereotipi prevalenti secondo immagini prefabbricate e condivise da tutti. Non c'è più spazio per quelle che Calvino definisce «immagini in assenza».

La comunicazione di massa, con la sua profonda capacità persuasiva, suggerisce bisogni e risposte già pronte, vie da percorrere già tracciate. In molte situazioni che precedono la sofferenza psichica vi è un pieno, apparente adeguamento, e sembra non mancare nulla, se non ciò che il bisogno indotto suggerisce di raggiungere con grande spreco d'energia.

Il potere da salvare a cui si riferisce Calvino, è quello dell'invenzione e del progetto e, perché no, del sogno e dell'utopia. Sembra facile retorica se si dimentica che questo potere può ridestarsi in noi, solo quando non ci sono più risposte adeguate a domande vitali. L'assenza di cui si parla è sempre evitata perché comporta il rischio di non essere, di perdersi. L'avventura del cambiamento, dell'abbandono di sicurezze acquisite, è possibile, solo se ciò che spinge alle spalle è molto potente.

Anche nella scena di Anna appare l'adeguamento in quella ideale gita nel bosco che si basa e sembra consistere solo sulla scissione della sua terra. La potenza di ciò che appare a sinistra e si impone, spazzando via le figure e i colori preesistenti, sarà poi il motore reale del cambiamento. Il mondo che appare e poi viene di nuovo negato, è incandescente e perturbante come la successione dei colori e l'enigmatica figura maschile apparsi a sinistra della scena.

La patologia psichica trova il terreno adatto al suo sviluppo quando riesce a farci perdere il contatto con le immagini sorte nell'assenza, quelle che ci siamo costruiti per sopravvivere nei nostri rapporti primari con il mondo. L'immagine infatti, sorta ai primi contatti col reale, configura la nostra risposta possibile a quell'impatto, nelle potenzialità e nei limiti. Contiene nella sua struttura le tensioni di quello scontro, ma anche il carattere più personale del nostro essere e delle nostre capacità evolutive.

Da questo punto di vista è vitale arrivare a ridestare, scovare dal fondo e far emergere quelle nostre particolari

risposte che sono condensate nell'immagine. In genere è solo la sofferenza che ci impone di cercarle nonostante la nostra inerzia.

C'è infatti nella nostra patologia un nucleo rimasto indifferenziato che violentemente chiede di diventare forma. Ciò accade nei sintomi che ci affliggono, nei sogni che teniamo a distanza perché spesso portano la violenza vitale negata, quella che ancora porta il segno delle nostre risposte iniziali.

Il «gioco della sabbia» mi ha offerto il modo per arrivare a far toccare quel nucleo, a farlo sognare tramite le mani, in condizioni di veglia.

È una via per dare una nuova possibilità espressiva alle immagini che compongono quel centro d'esperienza primitivo. È lui che entra in scena e muove il gesto, che distingue nel gioco le parti, fino alla configurazione finale. Per Anna era necessario poter dare forma a quel vissuto catastrofico di oscuramento e di pietrificazione che contenevano l'intensità del suo rosso. Ciò che negava a se stessa, le si è imposto fin dal primo gioco, nonostante le difese tese ad allontanarlo nell'indifferenziato.

Di 11 è nata una possibilità di contattare il suo nucleo violento, di viverlo nella relazione, di esprimerlo con le scene successive di altri giochi come con la parola, fino a conoscerlo e a trasformarlo.

Il rapporto col suo desiderio così non ha più avuto bisogno della pietrificazione o dell'esplosione, non ha continuato ad oscillare tra tutto (l'invasività incontrollabile del rosso) e il niente (la statua come emozione bloccata, raggelata), ma è entrato nella dimensione del progetto possibile.

L'espressione verbale, soprattutto all'inizio di un rapporto analitico, è spesso molto legata ai bisogni acquisiti, alla ripetizione. Il linguaggio discorsivo è ancorato a una rete di rappresentazioni dominanti, che tendono a mantenere la posizione conquistata anche se sofferta. Così accadeva anche per la discorsività fluida e in apparenza superficiale di Anna.

Bisogna determinare un campo nella relazione ove sia possibile una rottura di abitudini, una condizione inabituale che allontani le risposte prefabbricate per aprire al-

la necessità d'inventare. L'esperienza del contatto col campo di gioco per me attiva questa possibilità.

La situazione nuova, precaria e disturbante per un adulto, dove viene indotto uno stato di regressione controllata, determina un'attenzione capace di captare le percezioni del momento a servizio della figurazione.

Le risposte prefabbricate hanno minore possibilità di accesso di quanto accada con la parola. Se non si è condizionati dalla demonizzazione del corpo e dell'azione, tanto da confondere «l'agito» con l'attivazione di un rapporto associativo, si può vedere anche questa esperienza come una prova della validità della regola fondamentale (3).

(3) Regole che pone alla base del trattamento analitico il metodo della «libera associazione». Cfr. J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1968, p. 495.

Tramite la percezione attivata nel campo dalla sabbia e dagli oggetti, si può mettere in moto una catena associativa simile a quella dell'esperienza descritta che è arrivata a mettere in scena il nucleo di sofferenza di Anna. Il colore è stato in questo caso il vettore di un contatto con ciò che non era ancora dicibile ma presente nei sintomi. L'ansia, la depressione, i dubbi ipocondriaci, come i disturbi somatici, erano l'unica espressione possibile. Dal blu notte al giallo, al rosso fino a quell'uomo enigmatico, si è condensato nel gioco tutto un vissuto che, se anche immediatamente dopo negato, è stato per la prima volta rappresentato.

È come assistere ad un sogno senza dover cadere nella censura del linguaggio condiviso o nella precarietà del ricordo.

Si tratta comunque di un sogno particolare dato che avviene in condizioni di veglia, in quel momento, alla presenza dell'analista e tramite i suoi oggetti. Si crea un campo psichico ove la condivisione appare più intima e profonda rispetto al racconto di una esperienza onirica. Il sogno quando è raccontato è «visto». È intimo, personale ma anche già altro dal sognatore. Nella relazione prende corpo tramite le forme, i colori prelati dall'immaginazione di chi ascolta e di chi parla, ma separatamente.

Sognare con le mani nell'azione di gioco, porta ancora il carattere di un livello di identificazione col movimento che sta mettendo in scena la rappresentazione. Si assi-

ste direttamente e si condivide nella relazione il passaggio dal sentito, vissuto, al rappresentato, al visto. In questa particolarità che lo differenzia dalla esperienza onirica vera e propria, sta forse il segreto della vitalità di queste scene di gioco, anche a distanza di tempo.

L'azione di gioco, scandita nello spazio e nel tempo, apre un punto di vista diretto sul lavoro di raffigurazione presente sia nell'attività onirica che nella immaginazione da sveglio. È come assistere al «lavoro del sogno» (4) che condensa, sposta, inverte, ma anche scioglie e distingue nella rappresentazione, le parti presenti e ancora indistinte della sofferenza psichica.

(4) Sul lavoro del sogno vedi S. Freud, «Il lavoro onirico» . (1899), in *Opere 1899*, Torino. Boringhieri. 1966. p. 257.