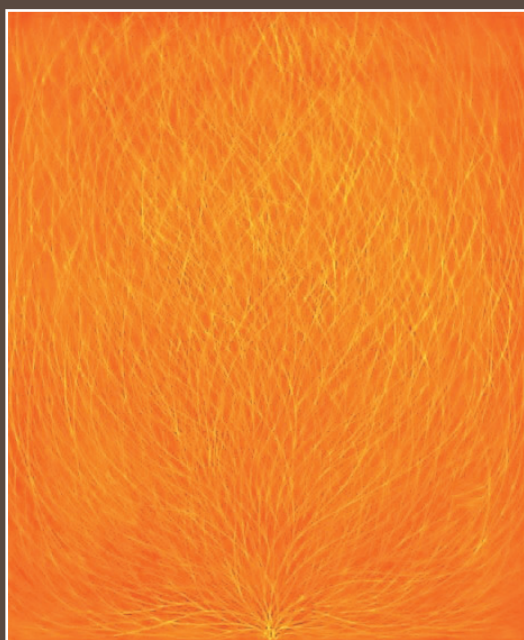


RIVISTA MEDITERRANEA DI PSICOLOGIA ANALITICA

enkelados



ARTE E PSICHE IN SICILIA

Aree di confine e di sovrapposizione:
il limen appena percettibile

L'Universalità dell'arte:
tra prevenzione, educazione sanitaria e riabilitazione

a cura di
P. Ancona - F. Picone - C. Vezzoli

ART & PSYCHE IN SICILY
Siracusa 2-6 settembre 2015

Guida alla lettura

In questo numero sono pubblicati gli Atti del Convegno Internazionale “Art & Psyche in Sicily”, tenutosi a Siracusa il 2-6 settembre 2015. Per far sì che i lettori non presenti al Convegno possano comprendere a pieno i singoli lavori, sono necessarie le immagini che accompagnavano l’esposizione orale dell’oratore. Alcune di queste immagini erano presentate mediante PPT. Tutte le immagini e i PPT sono stati raggruppati nella Pen Drive allegata al volume. Il lettore ha allora due possibilità di lettura: la prima tradizionale, lettura del testo senza ausilio di immagini; la seconda un po’ più "tecnologica", cioè aprire, sul proprio computer o tablet, il testo in PDF presente nella pen drive, dove vengono linkate le immagini e i PPT riferiti al testo, che si apriranno con un semplice clic sulle icone o parole scritte in rosso.

Reading guidelines

In this current issue there are published the International Conference proceedings “Art & Psyche in Sicily”, which was held in Syracuse from September 2 to 6, 2015. The images with the text for the readers that were not at the Conference allow understanding of the papers. Some of these images were presented in PPT. All the images and the PPT are collected in the attached pen drive. There are two ways for the reader: the first, traditional, without the images; the second, technological, opening in your PC or tablet, the text in PDF that is in the pen drive, where there are the links of the images or of the PPT. They will open with a simple clic on the icons or on the words written in red.

ART & PSYCHE IN SICILY

- 7 **Perché coniugare Arte e Psiche?**
Lino Ancona, Francesca Picone, Caterina Vezzoli
- 11 **Presentazione di Art and Psyche**
Linda Carter
- 12 **Le Muse – esseri nello spazio liminale**
Ami Ronnberg
- 17 **La rilevanza simbolica della Sicilia come crocevia e contenitore di culture e civiltà**
Francesco La Rosa, Pasqualino Ancona
- 23 **Sicilia: immagine di protezione archetipica di ciò che è prezioso – spirito siciliano – terra siciliana**
Michael Conforti
- 40 **Sicilia: la terra racconta le sue storie**
Douglas Kenning
- 59 **Architettura suburbana in sicilia: una lettura alchemica**
Salvatore Requirez
- 70 **Creare e restaurare. Processi di trasformazione dallo spirituale al materiale**
Daniele Orobello
- 80 **Il processo di individuazione: dall'informe alla forma. Utilizzo dell'arte nella formazione degli psicologi analisti**
Salvina Artale, Simona Carfi, Livia Di Stefano
- 91 **In movimento con la Musa**
Joe Goodwin
- 104 **L'antico simbolismo sessuale cinese come una voce silenziosa: dalle incisioni sulle bare al Cimitero di Xiaohe alle sculture contemporanee di Pan Dao**
Mei-Fun Kuang

- 106 **Lo scudo di Achille**
Andreas Jung
- 117 **Intuizione artistica e immaginazione psicoide: un ponte tra realtà simboliche e ecologiche**
Joe Cambray
- 134 **'Perso' e 'Ritrovato': Archeologia e significato**
Ann Norton
- 136 **Una scintilla dall'incudine di Efesto: l'artista guaritore ferito**
Janice Shapiro
- 145 **Rovine e scarti come preziose reliquie trasformate con cura in capolavori**
Maria Anna Bernasconi
- 152 **Il Laboratorio di Arteterapia presso il CIPA Meridionale: itinerari grafici e del profondo**
Francesca Picone
- 159 **Sulla mappatura della psiche di Jung: orientarsi, contenere e guarire le scissioni dell'anima**
Murray Stein
- 171 **L'annunciazione di Lorenzo Lotto del 1535
Una psicologia del concepimento**
Irene Cioffi Whitfield
- 184 **Orfeo blu. Il mito di Orfeo e Euridice come complesso psicologico**
Judith Pickering
- 191 **Il diluvio: un itinerario concettuale nella mente di Leonardo**
Marco Versiero
- 202 **Il genere e l'opera**
Caterina Vezzoli
- 213 **La bella sognatrice: paesaggio e memoria**
Jennifer Paziienza



- 231 **Colette, una bella sognatrice. La persona trasformatrice**
Sarah Berry Tschinkel
- 246 **Lo spiracolo nell'alchimia e nell'arte**
Diane Fremont
- 254 Schede biografiche / Biography

PERCHÉ CONIUGARE ARTE E PSICHE?

Lino Ancona, Francesca Picone, Caterina Vezzoli

Una possibile risposta ci può esser data dall'attenta analisi che E. Neumann ha sviluppato attorno al tema della creatività. La creatività nell'ottica della trasformazione individua nell'artista la capacità di accettare, sia pure dolorosamente e con fatica, ciò che l'uomo normale di solito rifiuta, cioè il disagio derivante dalla tensione degli opposti, che è la radice della ricerca simbolica.

Il simbolo trasformatore che così si produrrebbe sarebbe qualcosa che si impone alla collettività, risultando nei suoi confronti nuovo e trasformatore.

Nell'ottica della trasformazione l'artista appare, quindi, non come individuo che si nasconde, difendendosi dai propri impulsi perversi, ma un individuo, forse, più capace degli altri, di sopportare la lacerazione derivante dalla tensione dei contrasti e di indirizzare in senso etico tale tensione.

L'uomo creativo, infatti, è tale nella misura in cui non accetta le soluzioni suggerite dagli ideali dell'Io, dettate dai canoni culturali.

O, forse, è meglio dire che per la sua diversità di base, ricollegabile in senso lato ad una problematica materna e ad un conflitto edipico, non gli è permesso di stare a suo agio nel vivere delle modalità collettive di esistenza suggerite dal mondo del paterno, o gli è reso in qualche modo impossibile il raggiungimento di mete collettive, esponendosi più o meno consapevolmente alla conflittualità derivante dal mantenere attivo l'inconscio, non rimuovendolo.

La conflittualità che ne deriva può esser mantenuta solo se l'Io è in grado di contenerla e di sopportarla.

Un Io debole, infatti, facilmente cadrebbe vittima della nevrosi, entrando in questo modo in una delle possibilità di conformarsi ai canoni culturali.

Seguire i canoni culturali sublimanti conformandosi alle esigenze collettive è una possibilità seducente sempre presente lungo il percorso individuativo, ma una vera esigenza trasformativa è quella che gradualmente si individua nella sofferenza della tensione degli opposti e nel riconoscimento della propria Ombra.

Solo questo processo risulterà alla fine creativo e trasformativo in quanto anticipatore di messaggi nuovi per il collettivo, di modelli nuovi di esperienza iniziatica e rituale, per superare il conflitto della tensione degli opposti.

L'arte, che in passato era asservita alla religione, alla cultura ed allo stato, oggi acquista una posizione predominante.

L'artista e la sua opera riconciliano, infatti, molto spesso, con quel tipo di conoscenza simbolica, primaria, che risana la lacerazione.

Il conoscere implicito nella creatività è, infatti, un conoscere a priori, che per-

mette di afferrare la realtà unitaria prima della scissione, prima della divisione diabolica (*dia-ballein* in opposizione a *sun-ballein*), messa in atto da una coscienza rigida ed univoca.

In quest'ottica nessun processo creativo è possibile se ci si lascia prendere dalla seduzione del pensiero indirizzato, mentre è possibile là dove la personalità mantiene una primitività conoscitiva del mondo e delle cose.

Ne consegue che, mentre in senso riduttivo si potrebbe facilmente parlare di fissazioni a livelli di funzionamento psichico infantile, è solo ad un livello prospettico che è possibile accettare con un po' di umiltà che l'uomo creativo è un uomo più capace degli altri, per sua natura, di contenere in sé il conflitto e la sofferenza che fanno della sua vita, talvolta, una vita piena di amarezza e tristezza, ma una vita che, in ogni caso, è necessario vivere così, piuttosto che con il superamento dissociante della rimozione.

L'analisi del processo creativo può, quindi, iniziare solo lì dove termina l'analisi riduttiva, e cioè con la ricerca dei nessi o degli elementi di collegamento tra fattori personali e contenuti archetipici ad essi corrispondenti.

Abbiamo detto che la differenza tra uomo creativo ed uomo normale non consiste in un deficit costituzionale riconoscibile in un'eccedenza di pulsioni, bensì nel fatto che nell'uomo creativo è presente, fin dall'inizio, una più forte tensione psichica insieme ad un Io abbastanza solido per contenere tale tensione.

Infatti nell'uomo creativo sono riscontrabili molto precocemente non solo una speciale reviviscenza dell'inconscio, ma un'altrettanto forte accentuazione dell'Io e dello sviluppo dell'Io.

Un suo sviluppo normale è molto spesso compromesso dall'incontro con il suo destino individuale. La sua natura gli impedisce di seguire l'evoluzione dell'individuo medio perché non riesce a seguire quelle forme di adattamento obbligatorio alla realtà. La sua giovinezza, nel bene e nel male, è atipica tanto da far pensare a comportamenti morbosi, in quanto è proprio lì che le potenzialità creative e quelle psicopatologiche sono molto vicine tra loro.

In contrasto con le istanze superegoiche dei canoni culturali, l'uomo creativo tende a mantenersi fedele alla sua esigenza naturale individuativa, mantenendosi vicino tanto al mondo archetipico quanto alla sua originaria ambivalenza sessuale e alla sua totalità, vale a dire al Sé.

Ma l'esser aperti e ricettivi, nel caso dell'uomo, significa esser femminili. Questa femminilità che spingerà la trasformazione e che, nell'adulto normale, assume la funzione di anima è per lo più legata, nell'uomo creativo, all'immagine della maternità.

Questo esser femminili, se da un lato apre spazi creativi, dall'altro, nelle fasi più precoci della crescita e dello sviluppo, determinerà anche ostacoli nell'adattamento, che genericamente possiamo dire che nell'uomo disturberanno la sua capacità di relazionarsi con il femminile esterno.



E, se tale potenzialità è insita in ogni individuo prima della differenziazione psicosessuale adulta, è molto probabile che essa venga inesorabilmente soffocata dalla cultura, mentre un Io in grado di lasciare inalterato lo sfondo archetipico, contenendo l'inevitabile sofferenza, è il presupposto della spinta trasformativa dell'uomo creativo.

Ne consegue, sintetizzando l'opinione di E. Neumann sulla trasformazione, che l'importanza dell'uomo creativo sembra determinata per l'appunto da due fattori: non solo, cioè, egli rappresenta il tipo umano che anticipa il modo di trasformazione più elevato possibile per i nostri tempi, ma il mondo da lui creato costituisce un'immagine adeguata della realtà primaria, che è unità non ancora scissa della coscienza.

Questa realtà può farla venire alla luce solo una personalità che, creando, attinga alla sua totalità.

Nell'unità non ancora scissa dell'opera è possibile, quindi, riconciliarsi con la totalità.

Ciò è tanto più vero quanto più l'artista nel suo processo trasformativo, attraverso la propria conflittualità interiore, è riuscito ad entrare in contatto con le tematiche archetipiche.

Il processo creativo coinvolge la presenza e la collaborazione di qualità contraddittorie, opposte e tuttavia reciproche.

Quanto più un individuo è capace di mantenere dentro di sé la coscienza e l'inconscio, l'attività e la ricettività, la maschilità e la femminilità, tanto più è, con molta probabilità, capace di creare dei simboli per sé e per gli altri.

Analizzando gli stadi del processo creativo ci si può render conto come ciò sia possibile.

Avendo presente i movimenti libidici adolescenziali, nella loro complessità bisessuale, riuscendo a conservarne intatta la memoria emozionale, è possibile mantenere integri i nuclei trasformativi e creativi della personalità.

Ma ciò vuol dire anche mantenere aperta una ferita precoce dell'anima, una complessità delle emozioni, che permetta di attingere continuamente ad una risorsa erotica, che spinge verso la creazione di simboli.

Esser femminili per l'uomo significa essere ricettivi, mantenere il nucleo complesso bisessuale che corre continuamente il rischio da un lato di cadere a mero sviluppo sintomatico, o a mero agito trasgressivo, ma che dall'altro può svilupparsi in senso simbolico e creativo.

La femminilità nell'uomo è un principio che facilmente viene negato, man mano che si sviluppa l'identità psicosessuale, ma questo principio fa parte della complessità di ogni individuo e lo sviluppo della creatività dipende da come si riesce ad affrontarlo.

Nella misura in cui l'individuo, sopportando il proprio complesso e la propria conflittualità, riesce ad analizzare e convivere con le proprie contraddizioni, riu-

scendo a non rimanere fissato nel complesso, ma utilizzando quest'ultimo come un cuneo per penetrare in un mondo più vasto, ci troviamo di fronte ad un individuo con potenzialità creative.

In tutti i casi in cui il complesso ed il conflitto portano ad un'attività anziché ad una malattia, vuol dire che, spontaneamente o per reazione, la personalità è riuscita a superare il carattere esclusivamente personale-familiare del complesso per approdare ad un risultato significativo per il collettivo; cioè essa è riuscita a diventare creativa.

La ferita provocata dal complesso ha aperto nella personalità uno spiraglio verso qualcosa di autenticamente significativo dal punto di vista sociale e collettivo.

Da quanto detto appare comprensibile come l'artista esprima per noi psicologi analisti il miglior esempio di trasformazione simbolica della lacerazione degli opposti, guardando a loro possiamo continuamente vivificare il nostro processo trasformativo e quello dei nostri pazienti, apprendere da loro come sia possibile creare simboli.

L'occasione offertaci dal gruppo di Art and Psyche di confrontarci insieme, artisti e psicologi analisti, in una terra in cui l'arte si è espressa attraverso le mille civiltà che l'hanno posseduta, è stata un'esperienza di rinnovamento del nostro processo individuativo nella ricerca delle basi della nostra creatività.

Un grazie sentito va al comitato organizzatore di Art and Psyche: Linda Carter, Diane Fremont, Melinda Haas, Ami Ronnberg, Ellen Scott, Caterina Vezzoli e Francesca Picone per questa opportunità e per il grande lavoro organizzativo e creativo.

Il grande lavoro di connessione internazionale di Caterina Vezzoli ha permesso di creare ponti e di gettare delle solide basi per i progetti di ricerca futura in questo campo.

Un ringraziamento va ai colleghi dell'Istituto Meridionale del CIPA che hanno creduto in questa iniziativa e l'hanno supportata con il loro impegno professionale e culturale: Franco La Rosa, Maurizio Nicolosi, Carlo Melodia, Riccardo Mondo, Rosario Puglisi, Livia Di Stefano, Lia Novembre, Elena Aragona e tanti altri che hanno apprezzato l'evento.

Tutto ciò non sarebbe stato possibile senza l'infaticabile e prezioso lavoro di segreteria di Mariuccia Tresoldi ed Enrico Pulvirenti, nonché per la professionale gestione fotografica dell'evento a cura di Franca Centaro.

PRESENTAZIONE DI ART AND PSYCHE

Linda Carter

È un grande piacere avervi qui e l'Art and Psyche Working Group desidera esprimervi di tutto cuore il benvenuto nella nostra comunità emergente. Il nostro primo incontro, nel 2008 a San Francisco, fu dedicato alle immagini visuali e il secondo, nel 2012 a New York, ad arte e città. Ogni incontro ha avuto una propria caratteristica e vitalità e siamo oggi emozionati di essere qui in Sicilia con tanta storia e incredibile bellezza.

Lo scopo di questi incontri è quello di riunire i membri della comunità terapeutica e quelli del mondo artistico interessati alla psicologia del profondo e all'arte. La nostra esperienza ci ha dimostrato che questo è un mix eccitante e dinamico. Ogni volta abbiamo sperimentato grande vivacità nel gruppo.

Questo Working Group opera su un modello emergente dove tutti i membri contribuiscono con creatività di idee e di possibilità. Il Gruppo è composto da due diversi team, uno americano che include Ami Ronnberg, curatrice di ARAS, Diane Fremont, analista junghiana e Direttore della formazione presso la JPA (Jungian Psychoanalytic Association) di New York, Ellen Scott, artista, business woman e adesso anche mamma. Il team italiano comprende Caterina Vezzoli, analista junghiana, membro dell'esecutivo Philemon e coinvolta in molte altre attività, Lino Ancona, Vice Direttore CIPA Istituto Meridionale e Direttore dell'Unità Psichiatrica del Servizio di Sanità Nazionale di Catania e Francesca Picone, psichiatra analista junghiana, docente e supervisore membro CIPA Istituto Meridionale. Cuore e centro organizzativo del nostro gruppo e dell'evento è stata Mariuccia Tresoldi che molti di voi hanno già incontrato.

Questo è il nostro primo incontro al di fuori degli USA e abbiamo dovuto affrontare molte difficoltà. Pensate solo all'invito a partecipare in inglese e in italiano. Ma con un po' di buona volontà e di fortuna speriamo di essere riusciti a risolvere tutti i problemi. I nostri colleghi italiani hanno fatto un fantastico lavoro scegliendo una così bella cornice per il nostro incontro. Io penso che vi sentirete gratificati dalla profondità, dal respiro e dalla varietà del programma. I canti, i balli e il concerto d'organo di Joerg Rasche renderanno l'incontro simile a un festival. Le visite ai musei e ai luoghi archeologici ci permetteranno di godere di un senso di libertà non facilmente offerto da gran parte dei convegni.

Ringraziamo dunque i relatori, tutti coloro che hanno lavorato a questo incontro e voi tutti partecipanti.



LE MUSE – ESSERI NELLO SPAZIO LIMINALE

Ami Ronnberg

Summary

The Muses - Beings of Liminality

We no longer call forth the old gods and goddesses, Greek Zeus, Roman Diana, or the Norse god Thor, seemingly belonging to an earlier time but we still talk about the Muses as living presences in our lives. As personifications of inspiration, they first appeared in Greek myth taking the form of birds, winged beings, moving like winds between heaven and earth.

Usually not responding to human pleadings, they still arrive unexpectedly, like grace, bringing a new vision. In this 'spark' we will follow their tracks through time, in myth, poetry and image.

[SLIDE: PITTURA SU VASO DI MUSA E UCCELLO]

Ho intitolato la mia presentazione **Le Muse – Esseri nello Spazio Liminale**. Tradurrò in poesia e immagine uno degli argomenti di questo convegno: lo Spazio Liminale, la soglia, il luogo di mezzo, e i messaggeri che vi dimorano: le Muse e gli uccelli. Entrambi sono esseri simili all'anima, i cui linguaggi sono la poesia e il canto e che ci portano l'ispirazione dall'altro mondo.

Inizierò con la lettura di una poesia del poeta messicano Octavio Paz su questo luogo "di mezzo":

Tra ciò che penso e ciò che dico

Tra ciò che dico e ciò che vedo

Tra ciò che vedo e ciò che ricordo

Tra ciò che ricordo e dimentico

Tra ciò che ho dimenticato e che sogno – la poesia

In alcune versioni della mitologia greca vi erano in origine solo tre Muse, tutte con nomi legati alla poesia. C'era Melete, "la pratica", a volte tradotta come "la meditazione", che ci rimanda alla pratica degli alchimisti, impegnati nella *meditatio*. Come scrive Jung: "che essi descrivevano come una 'discussione interna... con un'altra entità invisibile, come nell'invocazione alla Divinità... o con il proprio angelo custode'. Per me fu una voce a insistere che io scrivessi anche le mie proprie poesie come risposta all'aver letto un'altra poesia". "Una poesia vuole un'altra poesia", disse T.S. Eliot. E aggiunse: "Con ogni nuova poesia, tutta la poesia scritta



in precedenza viene cambiata”. La poesia come atto creativo e le Muse come ancelle della creazione, che ci forniscono l’ispirazione per dare forma al mondo.

La poesia è stata anche la prima forma di psicologia, il mezzo attraverso il quale la psiche ha imparato a conoscere se stessa. O, nelle parole di Rilke: “La poesia non è belle parole, è la realtà più profonda dentro di noi”.

[SLIDE DI MNEMOSINE E SUA FIGLIA]

Il collegamento tra la poesia e il mistero della memoria è suggerito dalla seconda Musa, Mneme, che significa “il ricordo”, nome che condivide con la madre Mnemosine, “la casa della memoria”. Qui vediamo Mnemosine in piedi davanti alla figlia intenta a suonare l’arpa. Lo storico delle religioni Mircea Eliade spiega che “il poeta ispirato dalle Muse ha accesso alla realtà primordiale”. Questo senso della “Grande Memoria”, come lo definisce Yeats, o l’inconscio collettivo come direbbe Jung, può essere percepito come un’eco sussurrata in una poesia di W.S. Merwin intitolata “Utterance”:

*Seduto sulle parole
Ho sentito molto tardi una sorta di sospiro sussurrato
Non lontano
Come un vento notturno tra i pini o come il mare nel buio
L’eco di tutto ciò che è
stato detto
Che rigira la sillaba
Tra la terra e il silenzio*

La poesia fu la prima lingua dei nostri antenati, usata per invocare, inneggiare o pregare il mondo invisibile. La poesia come linguaggio “nello spazio di mezzo”, dove sono presenti sia la logica sia la magia; e ne appare una terza, cambiando la nostra visione. O, come disse Blake: “Là, nel mezzo, abbiamo una visione doppia – sia dal punto di vista del cielo sia della terra”. In questo modo, la poesia crea un ponte tra il mondo esterno e quello interiore, il cielo e la terra, il conscio e l’inconscio. “Nel mezzo” è dove soffiano i venti dell’ispirazione, dove gli uccelli volano e le Muse cantano.

[DISEGNO DI UN UCCELLO, DI BERT KUPFERMAN]

In questa immagine ci sembra di poter vedere un uccello contemporaneamente dall’esterno e dall’interno, come a suggerire trascendenza di tempo e di spazio. L’artista, Bert Kupferman, afferma di aver avuto l’ispirazione da un uccello

apparsogli in sogno. In quasi tutte le culture, l'uccello è considerato come un'immagine dell'anima, che parla la lingua dell'anima. Così come fanno anche le poesie – qui di seguito nelle parole del poeta americano James Wright:

*Qualsiasi cosa ho perso, qualsiasi cosa per cui ho pianto
Era qualcosa di dolce e selvaggio, piccoli occhi
Che mi amavano in segreto.
È qui. Con un tocco della mia mano
L'aria si riempie di creature delicate che danno forma all'altro mondo.*

[SLIDE DI UCCELLO ANTICO IN VOLO]

Si tratta di uno dei manufatti artistici più antichi mai ritrovati e, cosa che lo rende ancora più significativo, si tratta di una scultura. Fino a poco tempo fa, di questi tempi remoti eravamo a conoscenza solamente di pitture rupestri. Questa scultura fu trovata in una grotta nella valle di Aquisgrana, in Germania, e si pensa che abbia più di 30.000 anni. È lunga solo sei centimetri, ma molto evocativa nella sua semplicità.

È l'immagine di un uccello acquatico in volo e ci fa capire che l'antico scultore fu ispirato a muoversi tra i mondi – così come l'uccello che si muove così facilmente tra la terra, l'aria e l'acqua – dal mondo esterno dei sensi a una visione interiore, fino a decidere di prendere un pezzo di avorio e dargli una nuova forma, creando qualcosa di nuovo. E con questo atto qualcosa cambiò, il mondo non rimase più lo stesso. A renderci umani fu questo passaggio a un atto creativo. E ogni volta che creiamo qualcosa, il mondo continua a cambiare. Nel linguaggio mitico, è il richiamo delle Muse, che chiamiamo anche “ispirazione”, dalla parola latina che significa spirito, respiro e vento – tutte cose che vanno al di là del controllo umano, “Non io, non io, ma il vento che soffia attraverso di me”, come scrive D.H. Lawrence in una delle sue poesie.

[SLIDE DI SAN GREGORIO]

Qui osserviamo un'altra scultura in avorio realizzata in tempi più recenti. Un uccello sussurra all'orecchio di san Gregorio, forse mentre sta componendo – ed è facile immaginarlo ispirato dal canto dell'uccello.

[SLIDE DELLA SPERANZA, DI WILLIAM BLAKE]

Questo quadro intitolato “Speranza” è opera di William Blake, che fu poeta e pittore. Mi piace l'idea che in altri tempi la gente scrivesse con la penna o la piuma di un uccello, come se l'animale stesso guidasse sia la mano sia l'orecchio. Inoltre



vediamo un angelo alato, che scende a toccare la bocca dello scrittore, forse lo stesso Blake. Questo è ciò che Blake dice nel testo accanto all'immagine, tratta dall'opera *Night Thoughts*: "Ho scritto questa poesia sotto dettatura". Ancora una volta ci viene suggerito che le parole non sono del poeta, ma passano attraverso di lui da qualche fonte sconosciuta.

Un altro poeta, Czesław Miłosz, afferma qualcosa di simile: "Non sono altro che un segretario delle cose invisibili / che vengono dettate a me e a pochi altri". Egli intitolò la poesia "Segretari" – ancora una volta come se egli fosse solo il trascrittore di versi giunti da altrove.

E poi c'è il poeta spagnolo, Garcia Lorca, consapevole che l'ispirazione proviene anche dal basso, dalle tenebre, che chiamava *duende*, o colore del suono nero. Sapeva che la poesia è aperta al caos. C'è anche qualcosa di demoniaco in qualunque buona poesia. Emerson vi si riferiva come a "Io e l'Abisso". Anche Goethe ne era cosciente quando scriveva: "In una poesia aperta all'inconscio, dove la ragione non basta a spiegare ciò che va oltre la comprensione comune, c'è qualcosa di demoniaco".

[SLIDE DI UNA SIRENA]

Le Muse sono anche coloro che mutano forma. Possono facilmente sedurci tanto quanto ispirarci, come la sirena di questa immagine, e trascinarci verso le profondità dell'abisso acquatico. Questo movimento verso il basso aggiunge un'altra dimensione al "luogo di mezzo" – dall'etereo al subliminale – sotto la soglia. Lorca conosceva la necessità del *duende*, che descrisse come una scura figura alata appoggiata alla sua spalla. Sapeva che solo al manifestarsi del *duende* gli giungeva l'ispirazione per la vera poesia. E sapeva che l'ispirazione perviene a noi su delle ali.

[SLIDE DI ALI]

Le ali ci elevano. "La speranza è un essere piumato" dice Emily Dickinson. Sia l'Anima sia la Psiche hanno le ali. Platone dichiarò: "La funzione dell'ala consiste nel prendere ciò che è pesante e sollevarlo sino alla regione dove vivono gli dei; di tutte le cose connesse con il corpo, l'ala ha la maggiore affinità con il divino". Con le ali trascendiamo il mondo ordinario.

[SLIDE DI UN CANARINO]

Non è solo la capacità di volare degli uccelli che li rende così interessanti ai nostri occhi, ma anche il loro canto. Le loro voci non sono solo quelle degli spiriti,



come siamo soliti pensare, ma sono anche quelle degli istinti – la voce del sangue e delle ossa, dei tessuti e dei nervi. Quando ascoltiamo gli uccelli, sappiamo che la Terra è la nostra casa. Il canto degli uccelli ci sveglia la mattina, ci riscuote dal nostro sonno, ci chiama alla nostra vita.

Questa è Aoidè, la terza musa, che ci chiama. Il suo nome significa “Il canto”. E noi rispondiamo con il canto che ci è proprio. “Il canto è l’esistenza” disse Rilke. Noi incarniamo lo spirito attraverso il canto. È questo dialogo dell’ascoltare e dell’esprimere, di salire e scendere, che gli alchimisti conoscevano così bene; possiamo vederlo in queste due immagini di Margot McLean.

[SLIDE DI UCCELLI MENTRE “SI INNALZANO” E “DISCENDONO”]

Quando le Muse cantavano, tutto si fermava: il cielo, le stelle, il mare e i fiumi. Ma la cosa più immota di tutte – la montagna, fatta di roccia e pietra, il sacro monte Elicona – cominciava a crescere verso il cielo, in estasi.

[SLIDE DI PEGASO]

Questo è il luogo in cui il cavallo alato Pegaso colpì la montagna con i suoi zoccoli, formando una sorgente da cui scorreva l’acqua dell’ispirazione e le Muse danzavano. Vediamo ancora una volta l’immagine della natura come fonte di ispirazione.

[SLIDE DI DONNA UCCELLO EGIZIANA]

Voglio concludere con questa immagine. Si tratta di un’altra donna uccello, questa volta proveniente dall’Egitto. Risale a circa 5000 anni fa. Questa immagine è come una poesia, in cui si uniscono materia e spirito. Possiamo riconoscere il corpo di una donna ma, se guardiamo più da vicino, vediamo che le mancano i piedi, così come in molte delle immagini preistoriche raffiguranti donne – come a voler dire che si tratta di una donna *e* di uno spirito. Vediamo anche che ha il viso di un uccello con un becco robusto – una donna *e* un uccello. Le braccia sono sollevate come ali, o forse sta alzando la mano mentre danza, come le Muse. Tutto il suo essere suggerisce un senso di trascendenza, di movimento tra i mondi, tra quello animale e umano, tra cielo e terra, come messaggero e Musa.

Il luogo in cui danzavano le Muse era chiamato *Museion* – da qui il loro nome, Muse – e oggi ci siamo radunati come nostro Museion su questa bellissima isola di Sicilia, dove per i prossimi giorni le Muse canteranno e balleranno.



LA RILEVANZA SIMBOLICA DELLA SICILIA COME CROCEVIA E CONTENITORE DI CULTURE E CIVILTÀ

Francesco La Rosa, Pasqualino Ancona

Summary

The symbolic relevance of Sicily as a crossroad and container for multiple cultures and civilizations

The link between Art and Psyche has always magically coincided with the flow of those archetypal “functions of Anima” that inspired multitudes of works that refer, from an aesthetic and symbolic point of view, without interruption, to the gift of the Universal and the “timeless” in the most literal term. Art is never flowing from the regions of the personal artist, but from the sphere of unconscious mythology that gives rise to a whole product, integrated, complete, expressive and sacred, the symbol. The symbol as opposed to every partial expression, unresolved and regressive that is the symptom or sign, but also of certain one-sidedness, always of the mind, with all the consequences and clinical manifestations that may arise. If the creative process gives at the work of art a meaning intrinsically archetypal with universal value, it is the myth, the mind tool, that challenge with ease the barriers of time, places and history always expressing itself through its archetypal representations in a thousand ways and a thousand epiphanies. When Art and Psyche meet, when Art and Psyche are combined, when art is poiesis, is doing, is building, is telling... and Psyche is muse, inspiration, light weight, love..., then the heart of everyone, but especially that of us analysts, will become Athanor, will become Oikos or perhaps the colonnade of Asclepia to accept dreams, that will solve the physical ailments and the concerns of those who suffer and those who rely. And here is the care, the other common denominator between Art and Psyche, perhaps the most important for us that did of Analytical Psychology an existential reason. All this opens the international conference that we are inaugurating, to a large variety paradigms; to infinite number of contributions and suggestions and to illustrious speakers and guests; we will explore the immense field of interpretation and the thickness of the contents of the various interventions. We are in the part of Sicily, Hellenic Sicily, where within the Aristotelian dualism myth-history, the mythological twins are best personified. This duality seems to derive from an innate need of the human psyche dating back to a very old need to set a fair path to the truth, above and at odds with another road. The road of myth rises to the universal, through the possible and the probable, and it is by this route that we will try to find, using the Greek myths of the foundation of Sicily, spaces for reflection. So Robert Graves in “The revolt of the Giants” in “Greek Myths and Legends” describes the origin of Sicily, catching it from Hesiod’s Gigantomachia: “Discouraged Giants survivors took refuge on earth and Olympic gods pursued them. It was here that Athena threw a large boulder against En-celadus, that directly hit, flattening him and will become the island of Sicily”. From this description of the origin of the island emerges already a first observation. In the various mythological stories regarding the Gigantomachia, as described by Hesiod, Zeus had at his side not only his brothers, but also his children born to mortals mothers. Among them Dionysus and Heracles. This alliance was made necessary by the prophecy that predicted that the killing of the Giants would take place only at the hands of a mortal who was wearing a lion’s skin. The adventure was also linked to the discovery of a magic herb that made invulnerable that was growing at an undisclosed location. Only Heracles succeeds in finding the strength to fight the Giants. In the fight between Athena and Enceladus there is no mention to Heracles, while Heracles intervenes in the fight with the other giants. In fact, Heracles

had always the assignment to strike the coup de grace. Enceladus had a different destiny. In fact, he is the only Giant hit by Athena that will remain alive. It's likely that the connection of his destiny with the origin of Sicily, is representing a need of the collective to predict, in the evolution of Greek mythology, from chaos to order, from the killing of the titanic forces to the construction of Olympus, a privileged destiny for Sicily, whose primitive energy can only be controlled and not cancelled.

Il nesso di fondo tra l'Arte e la Psiche ha sempre coinciso magicamente – se ne facciamo una lettura ermeneutica – con il fluire archetipico di quelle “funzioni d'Anima” che hanno invero ispirato, dal paleolitico ad oggi, infinite moltitudini di opere che da un punto di vista estetico e simbolico rimandano a tutt'oggi, senza soluzioni di continuità, al dono dell'Universale e del “senza tempo” nell'accezione più letterale del termine.

Ora, se il potenziale psichico della immaginazione e dell'intuizione aprono a preziosi elementi di verità nell'ambito dell'ineffabile, è comunque la realtà psicologica, fatta di regole, di *logos* e di epistemi, a dover trovare la propria ragion d'essere, ora in un giuoco d'identità e di differenziazioni tra Arte e Psiche, ora all'interno, invece, di un comun denominatore, di un filo rosso, di un basso continuo che sul piano speculativo e nel linguaggio di Jung possono essere individuati e riconosciuti in quella straordinaria struttura e funzione dello psichico che è il Mito.

Il Mito dunque, fondamentale modalità di trasmissione e di comunicazione di “elementi dalle infinite significanze”, al confine tra la visione intuitiva e razionale del mondo, e alla stessa maniera, straordinaria essenza di valori e di risvolti simbolici, etici ed esistenziali, che solo nell'Arte con la sua libertà e i suoi rimandi possono trovare luogo e cittadinanza.

È il Mito che suggerisce allora – ispirandoci al pensiero di Hillman – quelle note imprescindibili e indispensabili per poterci muovere lungo le rotte delle immagini, della realtà fantastica, delle esperienze emozionali, ponendosi sempre – il Mito – in maniera delicata e sottile come *trait d'union* fra il comprendere e il sentire, e in un giuoco di costante dialogo tra l'Arte e la Psiche, tra fantasia e mondo oggettivo, tra l'immanente ed il trascendente, annettendo sempre un valore di senso alla realtà, ma compensando anche – se è il caso – gli indirizzi prevalenti della coscienza.

E il Mito si fa arte se prendiamo da Graves, per esempio, la storia di Eurinome, ossia colei che “abita le ampiezze”, o “colei che regna sugli ampi spazi”, la Dea di tutte le cose; Eurinome, che emerge nuda dal Caos e non trovando nulla di solido su cui appoggiarsi, intreccerà una danza sulle onde del mare dividendo il cielo dagli abissi. Il mito continuerà con la bellissima e romantica immagine di Eurinome che sente, tenera e innocente, un vento turbinare alle sue spalle, Borea, il Vento del Nord, e lei, voltandosi all'improvviso, lo accoglierà dolcemente, questo vento, Ofione a forma di serpente, e il serpente generatore con lei si

accoppierà, e lei, trasformandosi in colomba, deporrà l'Uovo Universale; Ofione si avvolgerà sette volte intorno all'Uovo Universale – ancora il Mito – finché da questo non nasceranno prorompendo tutte le cose, e il sole e la luna e i pianeti e le stelle e così via, fino alle creature viventi; e il primo uomo sarà Pelasgo – sempre il mito – e da qui i Pelasgi, gli abitanti dell'Arcadia, i Pelasgi, gli uomini che faranno delle loro opere come il fabbricare, il cucire, il coltivare, il navigare, il senso più profondo delle loro più belle vocazioni – dice Graves –, come se una Musa ispiratrice li accompagnasse sempre, questi figli di Eurinome e del serpente!

Ecco come la Psiche – sembrerebbe allora suggerirci questa storia – qui accoglie il soffio del vento che lei stessa è, e con lui, il serpente Ofione, si ispirerà creando e aprendo alla poiesis, l'incipit del cosmo, o l'inizio del tutto..., come l'arte del creare – in una parola -, tra i meandri misteriosi e insondabili, ma alla stessa maniera meravigliosi e fruibili che sono i miti!

Miti allora, “sogni secolari di una umanità ancora troppo giovane” (S. Freud), o “forme immaginali” che trovano le loro vie di espressione attraverso parole, riti, sogni, simboli, pratiche religiose, ermetismi, o attraverso l'Arte più semplicemente, l'Arte, qui come “manifestazione, fruizione ed empatia” secondo la lettura di Cavallo e Salis.

Le Muse ispiratrici, si potrebbe dire ancora, tra la ragione estetica – le regole dell'Arte, lo statuto dell'Arte, la ben nota immediatezza di ogni forma d'Arte – e le ragioni per così dire “funzionali” dell'inconscio, ossia quelle che attraverso l'arte assumono delle funzioni “compensatorie” sul piano energetico di quegli “scarti di gradiente” o disequilibri della mente, della mente più profonda, con i suoi materiali, le sue esigenze, le sue necessità.

E dal concetto di *sublimazione* di derivazione psicoanalitica, infatti, all'*astrazione trasformativa* di Bion; dagli *isomorfismi strutturati* di Matte Blanco, all'Arte come *catarsi*, non si può certo dire che da Jung in poi, restando sul versante della matrice energetica dell'inconscio, non sia stato contemplato come un complesso autonomo a forte tonalità affettiva ciò che è alla base di ogni esplosione artistica.

Libertà allora, rigurgito improvviso e prorompente dell'impulso creativo, istanza del profondo in grado in certi casi di attentare perfino all'Io, invadendolo e addirittura inflazionandolo..., l'Arte non sgorga mai dalle regioni dell'inconscio personale dell'artista, ma da quella sfera della mitologia inconscia che dà origine a un prodotto intero, integrato, compiuto, espressivo e dal carattere sacrale, il simbolo cioè, contro ogni espressione questa volta parziale, irrisolta e regressiva che è il sintomo, o il segno, o lo scarto energetico di certe insufficienze, ambivalenze, dissintonie ma anche di certe unilateralità, sempre della mente, con tutte le conseguenze e le manifestazioni cliniche che ne possono derivare.

Arte, ancora, “animazione inconscia dell'archetipo”, che prende, che afferra, che domina, e al tempo stesso che “eleva ciò che è designato dallo stato di precarietà e caducità alla sfera delle cose eterne” (C.G. Jung), come nella più eletta

delle opere d'Arte che l'uomo abbia mai potuto immaginare, quella che – dalla Genesi – è la creazione del Cosmo e degli esseri viventi, quando lo Spirito Santo, *Ruha*, il soffio Divino, si fa “irruzione e trascendenza” e come primo atto trasformerà il Caos in Ordine, per poi “con la polvere del suolo plasmare l'uomo, e col soffio nelle narici dargli la vita”, segnando nel miracolo dell'opus divina come Arte l'architettura della fede cristiana, e ancora una volta ammantando il suo creare di mistica e di mistero.

E se volessimo restare ancora su questo “miracolo” dell'impulso creativo alla base dell'esplosione artistica, si potrebbe leggere anche quel particolare *abaissement du niveau mental*, quella *trance* o *Daimon* come qualcosa di potentissimo e di *tremendum* che l'artista sente sta verificandosi dentro di lui, prodromo della sua produzione, la “nube di Mosè”, “la santa confusione”, la presenza sempre viva accanto a Lui dello Spirito Santo, come “nuvola e incanto” che hanno sempre accompagnato il Profeta nel suo esodo, fino al settimo giorno quando Iddio “lo chiamerà fuori dal dentro della nube” e allora avverrà, e da lì sarà annunciata la Rivelazione della presenza divina concessa all'uomo, come dono e grazia.

Ancora una volta, come in Eurinome il vento, qui il soffio, *Ruah*, e la creazione del Cosmo e degli esseri viventi, temi comuni nelle varie tradizioni, a testimonianza della universalità dei contenuti mitologici, in ogni tempo e in ogni luogo, a fecondare, ad arricchire, a inondare di analogie e simmetrie le più elette connotazioni archetipiche della mente umana quando pescano in quell'invaso smisurato e sconfinato dell'inconscio collettivo.

Anche Vishnu, se vogliamo, infatti – nella tradizione dei Vedanta questa volta – Vishnu, Signore della Provvidenza, consiglierà agli dei minacciati di morte dai demoni feroci, di procurarsi l'ambrosia immortale frullando l'Oceano di latte per poterne derivare un farmaco. E Vishnu stesso, prima tartaruga, poi bellissima Mohini, incanterà tutti con l'arte e col suo fascino e distribuirà il farmaco immortale agli Dei, che rincuorati sconfiggeranno i demoni assicurando agli uomini salute, fortuna, abbondanza e buona morte.

Ancora una volta: ciò che irrompe come atto creativo e artistico dalla confusione dell'indifferenziato, che va verso il processo individuativo/Rivelazione, che è Psiche!

Così come, per la psicologia junghiana, la dimensione teleologica dell'individuo, che può riconoscere il suo cammino esistenziale come progetto spirituale più o meno consapevole di una vita vissuta in questa direzione!

Ora, se il processo creativo conferisce all'opera d'Arte un significato intrinsecamente archetipico dall'amplissimo valore universale, è il Mito – si potrebbe dire ancora nell'economia del nostro discorso – quello strumento della mente che sfida con disinvoltura le barriere del tempo, dei luoghi e della storia, esprimendosi sempre attraverso le proprie rappresentazioni archetipiche in mille modi e con mille epifanie, ma manifestandosi però – e questo mi sembra straordinario – “solo

in particolari circostanze e soprattutto in determinati luoghi, quelli pregni di aure e di energie appartenenti alla sfera del sacro e del mistero” (V. Guzzo).

E allora: un luogo dalla sua “tragicità solare” (Camus), un luogo ove “la bellezza possa essere esperienza di compimento interiore e di pienezza” (Todorov), “un luogo a forma di Tao” a governare ogni stasi e ogni movimento in una continua tensione armonica fra l’uomo e il cosmo, un luogo reale e immaginale ancora una volta senza tempo, mitico, circolare, senza fine, forse qui, in Sicilia allora, in questa “figlia del mare di mezzo”, in questo rifugio di ninfe e di sirene! Forse qui può compiersi il naturale compimento di un mito primordiale, di un matrimonio sacro, uno *ieros gamos*, quello che si rinnova continuamente e che si fa Arte sposando la Psiche come soffio, come farfalla, come *Anemos* vitalissimo e spirituale, in questa terra “triangolo d’immenso” il cui contesto culturale e storico si esprime da sempre in un intreccio continuo di indelebili vestigia e Umanità, in questa terra di Efesto e di Vulcano, ove le ombre impalpabili e sfumate del mistero si intrecciano coi bagliori sfavillanti di ciò che esplose di luci e di emozioni.

Qui di immenso si costella, e si rinnova senza sosta, ogni scena fondativa della storia di Trinacria, la sua storia, quella storia sia delle origini che del *tempo d’ora*, quella storia dei linguaggi e degli stili, infiniti, variegati, quella storia di sapienze e tradizioni, di templi e di teatri, archetipi, fondamenti, tutti doni di quei mille sposi che l’hanno nei secoli cinta e dominata, questa terra, innumerevoli invero, ma che, invasori o innamorati, feroci o illuminati, magnifici o lascivi, ne hanno però determinato sempre il mito ed il mistero segnandola di fascino e di incanti.

Ed è un incanto di amore e di bellezza quello che qui si celebra, in questa terra – ancora – qui dove Demetra ha gioito e pianto per il destino della figlia Kore, qui ove Ulisse dimorò ed agendo il grande inganno mortificò Polifemo salvando se stesso ed i suoi compagni, ed Aretusa, la fonte dell’Ortigia, e Ciane ed Anapo a Pergusa, ed Aci e Galatea, qui insomma, ove l’esistere si veste di immortale se l’Amore in tutte le sue declinazioni si fa “esperienza attraverso cui l’Anima sperimenta il mondo nella costante spinta ad andare sempre più oltre la propria soggettività”, qui ove “una natura ineffabile e tremenda, ove il termine intermedio di ogni cosa, ove la giuntura dell’Universo e il volo di tutto” sono Arte e Psiche alla stessa maniera, in questa cornice di meraviglia attonita, di terra e di mare, di beatitudine e di stupore, in questa dimensione dell’inter-essere *coestensivo* di ogni creatura che è poi, in una parola, la metafisica dell’*Anima Mundi*.

Questa capacità di pescare alle forze creatrici della natura come ispirazione, e l’abbandono a ciò che dal più profondo inconscio sgorga dunque e irrompe a generare, a esistere, ad apparire, farebbe pensare – per concludere – anche a quel soffio, a quella spinta sottile, a quell’energia universale all’interno del Cosmo che, come un *Mandala*, aprirebbe alla possibilità di fare della vita anche un’occasione altra, forse più metafisica questa volta, che è quella – sempre nella perfetta simmetria tra Arte e Psiche – del contemplare.

E già, il contemplare... , ma sarebbe un contemplare, certamente estetico-artistico, ma anche estatico-artistico qui, se ne facciamo una lettura di più ampio respiro, che renderebbe ragione a Jung quando sostiene che l'energia psichica della coscienza conduce alla saggezza se l'alto contenuto delle idee e il loro substrato più inconscio affonda le radici nell'innato contesto archetipico che si traduce in *insight*, simboli, in rappresentazioni oniriche, in compimenti di sacralità.

Immagini allora, pensieri, fantasie, e tuffi in questa incredibile *sicilianitudine*, in questa mediterraneità, in questa nobilissima Siracusa che ci ospita, qui, in questi *luoghi dell'anima* – come si diceva – da dove può benissimo partire ogni viaggio iniziatico verso le mete individuative di ognuno che qui forse, nell'arcano, nel mistero, o nel *numinoso* di certe atmosfere, può sostanzarsi di spiritualità, di ideali metafisici, e di infinito!

Quando Arte e Psiche si incontrano, quando Arte e Psiche si coniugano, quando Arte è *poiesis*, è fare, è costruire, è narrare, e Psiche è musa, è ispirazione, è leggerezza, è Amore, allora il cuore di ognuno, ma soprattutto di noi analisti, si farà *Athanos*, *Oikos* o forse il colonnato degli Asclepiei a ospitare i sogni, che risolveranno i malanni fisici e le inquietudini di chi soffre e di chi si affida.

E qui è la cura, l'altro comun denominatore fra Arte e Psiche, forse quello più importante per noi, che abbiamo fatto della Psicologia Analitica una ragione esistenziale.

Arte e Psiche, vocazione dunque, sintonia, mito e sinonimo di terapia, scelta antica per noi Jungiani, perché nella nostra visione del mondo e nella nostra aspirazione, cura è accogliere e accompagnare colui che più o meno consapevolmente vorrà intimamente sposare come dimensione individuativa quel desiderio d'assoluto, di sconfinato, d'incommensurabile, possibile via per uscire da quel senso di esiguità di una condizione umana fatta di limiti e barriere, e possibile via, anche, per recuperare una visione trascendente della vita, intrisa di purezza, di ricchezza interiore, di eletta religiosità.

Tutto ciò apre a un convegno di respiro internazionale come quello che stiamo inaugurando, e molto ampi saranno i suoi paradigmi di riferimento; infiniti saranno gli apporti e le suggestioni e illustrissimi i relatori e gli ospiti; immenso il campo ermeneutico che verrà esplorato e lo spessore dei contenuti dei vari interventi.

Che l'intensità dei mille linguaggi e la varietà dei temi possano aprire alle condivisioni fra tutti noi delle innumerevoli risonanze di carattere simbolico, culturale e sapienziale, unitamente alle più utili opportunità come quella di poterci consentire, in queste giornate siracusane, le più sorprendenti metamorfosi innovative, teoriche ed esperienziali della psicologia analitica in un clima di gioia, emozioni e affetti!

SICILIA: IMMAGINE DI PROTEZIONE ARCHETIPICA DI CIÒ CHE È PREZIOSO SPIRITO SICILIANO – TERRA SICILIANA

Michael Conforti

Summary

Sicily: an archetypal image of protecting what is precious – Sicilian spirit – Sicilian soil

The Sicilian soil is soaked with the blood of a fiercely independent people, who fought to protect what they cherished most. From ancient to modern times, they defended their families from invaders looking to steal the riches of their land and sea, and against those who sought to take over their homes within which they raised their families and made their lives.

The Sicilian culture is replete with this deep sense of honor and understanding that no matter what the nature of the adversity may be, they will stand strong for what they hold sacred. From the Sicilian Vespers, to their ongoing social and political challenges, we have come to know something of this Sicilian spirit, to this archetype of protection.

Modernity has brought with it many challenges, one of which is a growing estrangement from this fierce spirit of protection of self and others. Robert Bly's Iron John reminds us of this dynamic archetypal force. So too did the great women of Jungian thought, including; von Franz, Ester Harding, Barbara Hannah, and Marion Woodman, who ask us to recognize the strength, valor, and archetypal feminine dignity embraced by the Biblical figures of Miriam, Judith, Mary. Emanuela Emanuelle, a great woman born in Palermo, Sicily, in the region known as the "conca d'oro", had to leave her cherished land in search of a better life for her family. Once in the states, penniless and speaking only Sicilian, she raised 11 children, and far more grandchildren. I am proud of my grandmother, and the lessons she taught us of this Sicilian soul.

In this presentation, I will discuss the archetypal roots and meaning of this Sicilian Spirit and through a presentation of dreams, and illustrations from ancient to modern times, we will see the necessity of reestablishing our relationship to this archetype of fierce protection, and ways to bring this into our psyche, our homes, relationship with our spouse, children, careers, and ultimately to fiercely protect our relationship to the transcendent.

Trascinamento

Ho lavorato una volta con un analista che trovava strano il mio modo di stare al mondo, distante dal suo stile di vita e dalle sue credenze. Le maniere in cui mi comportavo nelle relazioni, nelle trattative d'affari e il mio atteggiamento verso la vita, l'amore, la famiglia e le relazioni, tutto era sconcertante per questo analista junghiano, un religioso protestante anglosassone. Infine, esasperato dai miei modi, mi disse, Michael sei proprio paranoico. Certo che questa analisi fosse ormai terminata gli dissi, "io non sono paranoico, sono siciliano". E proseguì dicendogli che non si era mai preso la briga di guardare oltre il suo background culturale per chiedermi del mio patrimonio culturale, i valori, e i modi, le maniere



e le basi con le quali ero stato allevato. Il mio senso di discernimento, alimentato dal sangue dei miei antenati Siciliani e dalle esperienze di vita sulle strade di Brooklyn a New York, erano diventate per questo analista una espressione di patologia. Una realtà archetipica ora eclissata da una diagnosi clinica sviata.

Diversamente da lui, io e tutta la mia famiglia non eravamo cresciuti in una famiglia Americana, o economicamente privilegiata. Piuttosto noi combattevamo per costruirci una vita. Mia madre, diplomata alle superiori, insegnò alla Scuola Cattolica di Brooklyn a New York per più di trent'anni, non guadagnando mai più di quindicimila dollari all'anno. Mio padre, la cui prima lingua era il dialetto siciliano, aveva una educazione di settimo grado, e per più di trenta anni ha lavorato al porto di New York come scaricatore. Regolata per lo più dalla mala e dai sindacati, questa era una vita brutale ed egli imparò che "è più importante sopravvivere".

Questo analista non mi chiese mai delle influenze culturali della mia vita. E questo è un serio errore che si è riproposto in troppe esperienze di trattamento.

C'erano due nonne. La nonna materna, Rosa D'Amato di Salerno, amava salutare ognuno dei suoi nipoti con – *Che bella ragazza, che bel ragazzo*. C'era musica nel suo tono, le sue parole e la maniera in cui lei e il nonno ballavano ogni sabato sera davanti alla televisione. Quando invece si faceva visita alla nonna paterna, Emanuela, lei ci abbracciava dicendo: *Che beddu picciriddu, o che bedda picciridda*. C'era il suono di una canzone in queste parole, un gentile strapazzarci, che suggeriva qualche grande mistero, qualche terra veramente straniera e maniere di vita molto diverse da quelle che molti di noi avrebbero mai conosciuto.

Come per molti immigrati anche lei era arrivata in questo paese con niente, forse appena un sogno. Conosceva la povertà e l'oppressione di ciò che era la Sicilia e il Sud Italia. Con il tempo, incontrò e sposò Eugenio Conforti, di Reggio Calabria, il suo uomo del Nord.

Fin dall'inizio c'era qualcosa di così diverso in lei. Il modo in cui appariva, la maniera in cui si occupava dei suoi undici bambini, e la vita che faceva in quel piccolo appartamento di Brooklyn.

Questi due immigrati lavorarono per costruirsi una casa e una vita per i loro undici figli a *Brookulinu – Brooklyn, NY*, in un quartiere per la maggior parte siciliano e napoletano. Tra le molte sfide per crescere la famiglia c'erano le lotte per sopravvivere non solo alla vita nel nuovo paese, ma anche ai pericoli della Grande Depressione del 1929. Così come l'America combatteva per ritagliarsi una vita durante questi tempi aridi, per sopravvivere, così faceva questa famiglia di tredici persone. Parlando solo Siciliano e Calabrese, il loro mondo era limitato ai confini del vicinato. Con il linguaggio e la tradizione, il loro mondo ruotava intorno alla famiglia tra uno stretto senso di appartenenza e chi non era parte di questo ristretto circolo. Come molte comunità di immigrati, essi si erano portati dietro le maniere, i costumi e il linguaggio delle loro regioni. I loro antichi villaggi siciliani

e calabro venivano così ricostruiti qui a Brooklyn con i dialetti, i costumi, i cibi e il modo di vedere il mondo. La psiche italiana è prevalentemente matriarcale, e questa matriarcalità siciliana governava la famiglia. Il dialetto siciliano che era parlato nella loro casa era adesso una estensione della vita che avevano conosciuto a Palermo, in Sicilia.

Come nipoti anche noi venivamo portati dentro questo mondo, e sapevamo che c'era qualcosa di così antico, così unico, e potente in esso. Il loro dialetto parlava di un mondo antico, con valori e abitudini così diversi da quelli che conoscevamo qui negli States.

Questo dialetto può darsi che non abbia i dolci, gentili suoni e sentimenti della lingua italiana. Esso piuttosto parla all'anima della gente che lo parla. Dalle sue espressioni sul bambino bello – *che beddu picciriddu*, alle espressioni colorite su quelli tra di noi che lavoravano troppo, come *u ciuco*, e su quegli individui realmente sciocchi che si comportavano come *u scimunitu*, queste parole catturano le emozioni che rappresentano. Quindi, la lettera O divenne U in siciliano – non formaggio ma *furmaggiu*. Abbiamo la lettera O che diventa U, e la lettera C pronunciata con il suono di una G, e così anche la lettera P, come in pizza, pronunciata come una B.

Il linguaggio siciliano ha molte influenze, tra cui il greco, l'arabo e il normanno, solo per nominarne qualcuna, e ognuna di queste ha aggiunto strutture e suoni a ciò che è ora il siciliano.

La lingua siciliana esprime l'anima del suo popolo. Forse in nessun altro luogo in Italia le emozioni, le parole e le influenze archetipiche si ritrovano nelle parole e nelle espressioni di questo linguaggio.

Non le gentili, dolci, verdi colline della Toscana, o la vita più prosperosa che si trova in molte parti di tutta l'Italia, la Sicilia è una terra difficile e aspra dove si deve combattere per costruirsi una vita tra molti venti e influenze contrarie. *U sciroccu* – i venti che soffiano dall'Africa – simbolizza le molte influenze che con il preavviso di un solo momento possono soffiare sulla terra e la gente di Sicilia.

Come oggetto del desiderio, e gioiello del Mediterraneo, i siciliani apprezzano le ricchezze naturali della loro terra, mentre guardano con cautela ai turisti che vengono da fuori. Con le ricchezze dei loro mari e le coltivazioni nei loro campi, insieme alla sua posizione strategica, la Sicilia è giunta a conoscere l'oppressione di continue guerre, violazioni e invasori che cercavano di rubare ciò che essi avevano costruito con le loro mani in tanti anni. Tra le piccole barche per la pesca di calamari, tonni e polipi, e le terre che ringraziavano i contadini per il loro amore e la pazienza, ora crescevano vigneti, pomodori, carciofi e molto altro. Dopo tutti questi anni passati a convivere e a difendersi da questi ladri di cultura che saccheggiavano, cercando di rubare tutto ciò che c'era di buono nella loro terra, nel mare e nella famiglia, i siciliani hanno imparato a proteggere se stessi e tutto ciò che hanno di più caro...

Si racconta che una volta, sapendo che i francesi avevano programmato di invadere l'isola, i siciliani progettarono un intelligente piano per identificare subito i francesi.

Il 12 di Marzo, 1282, i cittadini di Palermo misero in atto una rivolta contro le forze di occupazione francesi. Chiunque fosse francese veniva trucidato. La leggenda popolare racconta che per determinare chi fosse e chi non fosse francese, i siciliani chiesero a tutti i possibili sospetti di dire la parola ceci, chickpea in inglese. Se la pronuncia non era siciliana i francesi venivano scoperti. Sapevano che i Francesi non potevano pronunciare questa parola!!! (My Sicilian Family, 2008, di Richard Cavallaro, The Struggles and joys of Three Generation, Authorhouse Press).

Luigi Barzini, nel suo indimenticabile capolavoro *The Italians*, ben rappresenta questo eroismo siciliano quando scrive:

Le migliori virtù dei Siciliani, come quelle di molti Italiani, non sono ovviamente quelle dell'anonima organizzazione dell'uomo dei nostri giorni, ma quelle dell'antico eroe che combatte, con il suo piccolo gruppo, contro il resto del mondo. [...] il Siciliano può raggiungere incredibili vette di forza, generosità, autosufficienza e coraggio. Può anche affrontare impassibile la morte ad occhi aperti, senza esitazione o rimpianto, quando ritenga che non c'è altro da fare, in difesa dei suoi particolari ideali, tipicamente siciliani. Se a volte la maggior parte degli Italiani si arrangia abilmente ad aggirare le leggi scritte, molti Siciliani sembrano ignorarle del tutto. Essi sono campioni in questa arte, riconosciuti imbattibili da tutti gli italiani (Gli Italiani, 1977, Atheneum Press, p. 253).

I commenti di Jung in *Analythical Psychology – Theory and Practice* echeggiano questa anima siciliana suggerendo che (e qui io parafrafo):

È meglio che una persona gironzoli tutta la vita con i cani piuttosto che conduca una vita falsa – una vita non vissuta in accordo con il Sé e con più alti valori.

Sedendo a tavola con i nostri vecchi, noi prendevamo parte dello spirito e dell'anima siciliana. Senza parole ci venivano insegnati i valori e le virtù del proteggersi e di proteggere coloro e le cose che amavamo. Le nostre famiglie hanno combattuto per noi, forse non sempre in accordo con i valori contemporanei. Quando un membro della famiglia fosse stato in difficoltà, l'intera famiglia si sarebbe riunita e avrebbe trovato un modo per aiutarlo. Avete visto il video del cucciolo di elefante caduto in una pozza di acqua, e l'intero branco giungere in suo soccorso? Dopo averlo portato sulla terra asciutta, il branco ha messo il cucciolo nel centro di un circolo composto dagli elefanti anziani, a indicare che il cucciolo era adesso protetto, al sicuro, amato, e poteva contare sulla sua famiglia nei momenti di pericolo. Da bambini ci veniva insegnato a non fare troppe domande su come o da chi questo aiuto fosse arrivato. Meglio che non dici niente, statti zitto, o qualcuno potrebbe avere un atteggiamento che ti consiglia che è meglio tacere!!!

Ci veniva data protezione, e noi viaggiamo attraverso la vita con questo sen-

so di uno scudo protettivo intorno a noi. Che non ci veniva mai presentato come Dio, ma come la presenza di un angelo custode. Qualcuno ci curava e ci teneva sempre d'occhio.

Anch'io oggi lavoro febbrilmente per far sentire quelli che amo protetti e al sicuro. Ogni anno, alla nostra riunione annuale di Natale, quando la tavola è imbandita con i tradizionali sette pesci per la vigilia del Natale, "La Vigilia", io faccio un breve discorso, ricordando a ciascuno come ci si sentiva protetti nella nostra famiglia, come spero oggi mio figlio e la mia famiglia sentano lo stesso senso di sicurezza intorno a loro, e infine spero di potere ricorrere all'aiuto degli amici, della famiglia e dei vicini se dovesse giungere il tempo della necessità.

Abbiamo imparato a fare qualsiasi cosa necessaria per proteggere coloro che amiamo e le cose che abbiamo care.

Dagli alchimisti, a Jung e a tutti i saggi e i sognatori prima di loro, ognuno sapeva che sicurezza e fiducia erano fondamentali per una buona vita. Dalla monocellula al livello umano, è la salute e la guaina protettiva intorno alla cellula che assicura e preserva la vita. Ogni violazione o rottura di questa protezione può risultare nel suo decadimento ed eventuale morte.

Così anche nelle famiglie in cui i genitori non hanno provveduto a questa necessaria sicurezza, vita e futuro sono compromessi. Il feto risente di ogni atto d'amore o di abbandono. Così come a livello fisico il feto registra la presenza di tossine, anche a livello psicologico e spirituale registra violazioni e abusi nella sicurezza. È stato Jung che ci ha insegnato che la vita psicologica e il destino cominciano al momento del concepimento e ci fornisce evidenze mitologiche ricordandoci che l'intera vita di Narciso era stata predetta fin dalla sua venuta al mondo attraverso la violenza giacché la madre, Liriope, fu violentata dal Dio del fiume Cefiso.

Concepito in mancanza di amore e sicurezza, Narciso riflette il destino di chi nasce in queste condizioni. Pensate che è così anche per il bambino concepito e nato nell'amore e alle prospettive che gli sono aperte. Mentre il percorso dalla sicurezza alla generatività e agli inizi ostili è riconosciuto che porta spesso a un tragico destino, il lavoro reale di protezione e lotta per la vita è tutt'altra storia.

Forse ora ci siamo resi troppo contemporanei, allontanandoci dai nostri impulsi nativi, archetipici. Non solo abbiamo deviato dalla nostra natura rettile, ma anche da quel feroce istinto materno che rischierebbe la propria vita per salvare la prole. Ricordo di aver letto nel lavoro di Briffaults (1927) sulle Madri una storia di contadini irritati per l'invasione dei gorilla e la rovina delle loro colture. Assunto un gruppo di cacciatori per rintracciare e uccidere questi invasori, i cani da caccia individuarono un gorilla sopra un albero. All'unisono i cacciatori mirarono e mentre si accingevano a sparare, il gorilla voltò loro le spalle. Presumendo fosse una posizione di sfida, i cacciatori ora volevano questo animale morto e spararono ripetutamente alla schiena dell'animale. Il gorilla cadde atterrandolo sulla schiena,

e i cacciatori, esaminando la loro preda, trovarono con stupore un cucciolo tra le braccia della madre. Protetto dalle pallottole e nella caduta dall'amore di sua madre, questo cucciolo aveva avuto una seconda chance di vita.

Potenzialmente in ogni momento della vita troviamo questo pervasivo senso di protezione e una valorizzazione della vita. Basta considerare il meraviglioso sistema immunologico, e la sua capacità di creare una quasi perfetta risposta di anticorpi alla presenza di antigeni nel corpo. Il sistema immunitario rappresenta la valorizzazione di psiche e natura a protezione della vita e della necessità di respingere ciò che la minaccia. Dunque anche il sistema immunitario funziona proprio come il sistema archetipico, in base al quale ogni genere di protezione e difesa, sia interiore che esteriore, è prestabilito. In ogni momento di ogni giorno questo processo miracoloso analizza ogni singola parte del corpo, ogni organo e ogni cellula per rilevare gli eventuali invasori tossici e allertare il corpo della presenza di ciò che potrebbe comprometterlo. La maestosità, la raffinatezza e la precisione di questi processi rimangono un miracolo per ogni mistico, saggio e scienziato.

Potremmo chiederci perché alla psiche interessi tanto una singola, individuale vita da orchestrare così tanti processi per preservarla. Ricordo di aver visto un film su un povero senzatetto che, vicino alla morte, veniva portato al pronto soccorso. Il giovane dottore sapeva che se lo avessero operato immediatamente, avrebbero potuto dargli uno o due giorni di vita in più, ma il primario disse di non sprecare il tempo dell'ospedale per un uomo già così vicino alla morte. Così il giovane medico andò dall'uomo e gli chiese perché volesse vivere. Egli rispose che era solo per vedere un giorno in più, un'alba in più. E così avvenne che lo sottoposero all'intervento, lui vide davvero un'alba in più, e morì serenamente in pace due giorni più tardi. Mio padre, che oggi ha 99 anni, prega continuamente di vedere un altro giorno. E così fece anche sua sorella, che visse sino a 103 anni e che persino durante la sua ultima settimana di vita preparò i migliori arancini per la famiglia.

Molti racconti sull'olocausto parlano della speranza e della fiducia dei detenuti in una nuova alba come l'unica cosa che li ha tenuti vivi e non li ha fatti soccombere al dolore e alla mancanza di speranza della loro misera condizione. Questa volontà di vivere è innata, presente nella vita di ogni creatura.

È questo il profondo senso di essere oggetto di cura e d'amore che sperimentavamo da bambini in una famiglia siciliana. Il sangue degli antichi guerrieri scorre ancora forte nelle vene delle successive generazioni, e continua a vivere come espressione archetipica di questa necessità di proteggere ciò che ci è caro.

Abbiamo la volontà di difendere i diritti dei nostri bambini? Quanto spesso assumiamo l'espressione autoritaria con la quale riversiamo le nostre speranze deluse? Abbiamo tutti sentito troppi casi di bambini molestati da clero, da maestri, da parenti che tutti credevamo avessero a cuore l'interesse del bambino.



Vogliamo credere nella bontà del mondo, e mentre speriamo che i nostri bambini possano affrontare il mondo con un senso di libertà e fiducia, la vita richiede un maggior senso di discernimento. Per molti, le proiezioni di fiducia vengono influenzate da precedenti esperienze traumatiche che spingono a fidarsi di coloro che abusano. Qui, la parola italiana *Trascinare* descrive al meglio la natura obbligatoria di questi campi del trauma, che lavorano per attirarci giù nel vortice di queste precedenti esperienze e campi. Come una falena attratta da una fiamma, l'effetto di questo trascinamento ci spinge tra le braccia accoglienti dei nostri abusatori. Qui il nostro passato diviene il nostro presente, e spesso continua a vivere come un potenziale futuro. Un collasso di spazio e tempo, dove l'acronicità delle esperienze archetipiche funziona come ali, attirandoci sotto la sua influenza. Non è la precoce prima esperienza che influenza il futuro, ma il campo dentro al quale le esperienze – come l'incesto e altre forme di violenza – sono incorporate.

Forse più di altri gruppi culturali, i Siciliani sanno che ognuno, inclusi i nostri Dei ed Eroi, deve guadagnarsi la nostra fiducia. Non sarebbero mai sopravvissuti ai molti attacchi sulla loro terra se avessero avuto una ingenua fiducia. La fiducia richiede discernimento, gemelli archetipici al servizio della sopravvivenza. Mio padre diceva spesso: “non ci si può fidare di nessuno”. Un così oscuro e sfortunato atteggiamento è frutto di secoli di inganni, tradimenti e delusioni.

Le isole, come la Sicilia, sono mondi racchiusi in se stessi. La psiche degli isolani conosce molto bene chi è nativo e chi non lo è. I molti invasori dell'isola impararono velocemente l'intuitivo senso di discernimento dei Siciliani.

Lo spirito siciliano genera un senso di protezione, accoppiato con un sempre presente senso dell'avversità. La Von Franz ci ricorda che tutti i grandi poeti e saggi avevano capito che quando si conoscono amore e pace, si arriveranno anche a conoscere terrore e perdita.

Mentre l'avversità vive e prolifera nel mondo esterno, anche noi troviamo la presenza di tali complessi non-generativi nella nostra psiche. Dybbuks, possessioni, fantasmi e presenze archetipiche la cui malevolenza è troppo ovvia e debilitante, hanno dall'inizio dei tempi trovato la strada per raggiungere noi e i nostri amati. Mentre è obbligatorio che noi giungiamo a conoscere la realtà e la natura di questi spiriti, dobbiamo anche imparare a proteggere la nostra famiglia, noi stessi e il nostro futuro dalla loro presenza e influenza anche sul mondo esterno. Questi complessi malevoli si nutrono di complicità. Fu il dottor Yoram Kaufmann che ci insegnò che i vampiri prosciugano la vita delle loro vittime protetti dal buio, una quasi perfetta rappresentazione del lavoro dei complessi che agiscono quando noi siamo meno consapevoli. Noi ci arrendiamo, ci sentiamo senza aiuto e in molti casi, inconsciamente, rispondiamo al richiamo di queste sirene. Dall'Odissea abbiamo imparato molto sul proteggere ciò che amiamo attraverso le azioni e le immagini di Penelope che per venti anni aspettò che il suo *Innamorato* tornasse. Anche senza la presenza materiale, e con le notizie della morte

del marito, Penelope rimase fedele all'adorato uomo che amava. Così impariamo anche noi dall'insegnamento di Circe a Odisseo come prepararci per le Sirene.

Sappiamo tutti come Circe istruisce Odisseo a mettere cera nelle orecchie dei marinai così che non sentano il richiamo delle sirene, e a legare se stesso all'albero maestro. C'è però un aspetto spesso trascurato negli insegnamenti di Circe. Oltre ad essere legato all'albero, gli consiglia di *non mettere cera nelle proprie orecchie*, perché egli deve sentire il richiamo delle sirene, e imparare a non rispondere. A differenza dei marinai ai quali mancava la forza di non rispondere all'incantevole e intossicante canto delle sirene, Odisseo doveva ascoltare, sentire, percepire il desiderio e bramare ciò che esse offrivano, senza rispondere.

Ricettività e controllo furono i due grandi doni che Circe offrì a Odisseo. Come eroe, il suo compito era di fare la completa esperienza: rimanere ricettivo all'assoluto potere del richiamo delle sirene e alla promessa di soddisfare anche i suoi più nascosti e proibiti desideri. Ma il suo compito era anche di pregare che la sua risposta viscerale e istintiva al loro richiamo non sopraffacesse o determinasse le sue azioni.

Il nostro approccio Jungiano alle immagini, ai sogni e alle fantasie è in molti modi improntato all'insegnamento di Circe. Questo è particolarmente evidente nel *Libro Rosso* di Jung, dove egli si confronta con le immagini del suo inconscio. Egli giunse a capire attraverso i suoi incontri con Elia che la psiche e le sue immagini sono tanto reali quanto null'altro nel mondo materiale. Quando ci impegniamo con le immagini dell'inconscio e usiamo i mezzi della riflessione, della pittura, del movimento autentico e della riflessione, ci stiamo impegnando con la psiche come Circe insegnò a Odisseo. Per noi però, mentre ci saranno molte volte in cui anche noi dovremo rimanere legati all'albero maestro, ci saranno casi in cui avremo bisogno di confrontarci attivamente con questi desideri, ed entrare coscientemente sotto il loro dominio. Circe insegnò a Odisseo, e insegna anche a noi che in presenza delle sirene dobbiamo fare come l'eroe, ascoltare queste voci, e attivare un atteggiamento di discernimento.

A volte, le nostre sirene possono causarci un fallimento, e in questi casi ci ritroviamo sotto l'influenza della vorace madre Kali, o di Kronos come padre. Anche allora, ci sono i disperati desideri di dipendenza che esigono l'adeguata risposta non solo di colui che è dipendente, ma anche della sua famiglia. Capita allora nel mondo esterno di dover ammettere che coloro che credevamo amici sono in realtà ladri, e che l'offerta di generosità e accettazione dei nostri colleghi è in realtà un velato tentativo di saziare le loro esigenze narcisistiche. La vita richiede discernimento e la capacità di prendere decisioni difficili. Non adottare le necessarie azioni per eventi interiori o esteriori alimenta la proliferazione di questi complessi non-generativi. Rimanere entro i confini del mondo interiore e sperare di risolvere così i conflitti del mondo esterno nonostante la riflessione e la speranza, è spesso un'altra espressione del richiamo dei complessi alla nostra



condiscendenza. I Siciliani sarebbero stati decimati se avessero fatto affidamento su speranza e fortuna per respingere i loro nemici. Al contrario, compresero chiaramente il richiamo ad una azione necessaria. Elie Wiesel ancora rabbrivisce quando parla della complicità degli Ebrei con i soldati Tedeschi, e... alle impensabili conseguenze delle loro azioni.

C'è una antica storia chassidica su un giovane uomo che si accinge ad andare ad ascoltare un discorso sui comandamenti tenuto da un erudito Rabbino. Il suocero gli chiede dove e perché sta andando. Sentito il programma del giovane, gli dice: "Ma tutti noi conosciamo i comandamenti – così perché dovresti andare così lontano e spendere i pochi soldi che hai per questa lezione?". Al suo ritorno il suocero chiede: "Così, figlio mio, che comandamento hai studiato?", ed egli risponde "Non ruberai". "Ma figlio mio, quello è il più semplice e il più chiaramente compreso di tutti i comandamenti – significa che non dovremmo rubare ai nostri vicini". A questo punto il ragazzo dice: "Tutti noi sappiamo che non dovremmo rubare ai nostri vicini, ma questo saggio Rabbino ci ha insegnato che «Non ruberai» significa anche che non ruberai – a Te Stesso".

In tutti questi casi di auto-inganno, colpevoli proiezioni e mancanza d'azione contro coloro che hanno ingiuriato noi e la nostra famiglia, rubiamo a noi stessi. Richiede una buona dose di coraggio guardare qualcuno che hai creduto fosse tuo amico per tanti anni e dovere ammettere che l'amicizia era costruita su una serie di contingenze dette e taciute. Qui le condizioni di una tale amicizia richiedono di rispettare i contorni del suo letto di Procuste.

Quando consideriamo presenza e effetti della psiche nel regno del materiale, diventiamo consapevoli del lavoro dei campi archetipici. Non-locali e non-materiali, gli effetti di questi campi archetipici sono sperimentati entro un continuum di spazio-tempo.

Questi campi di influenza agiscono in modi generativi e non-generativi. Troviamo questi campi espressi nel mondo materiale attraverso lo scorrere e/o la stagnazione di energia. L'intero campo di Feng Shui è costruito sul flusso di energia elettromagnetica nella vita di un individuo e dentro le nostre case. Interventi correttivi sono finalizzati al creare un salutare – non stagnante – flusso di energia. Impariamo che:

Feng Shui [...] prende in esame come il posizionamento di cose e oggetti influenzano il flusso di energia nel tuo ambiente, e come questi oggetti interagiscono con e influenzano il flusso della tua personale energia. Il flusso della tua personale energia influenza il tuo pensare e agire, che a loro volta influenzano quanto bene agisci e quanto successo hai nella tua vita personale e professionale. Il Feng Shui ti influenza in ogni momento del giorno – che tu ne sia consapevole o no.

Il rinomato Biofisico Mae Wan Ho coglie un punto simile quando discute i flussi di energia, scrivendo:

Il concetto di flusso di energia in biologia è familiare a ogni biochimico e ecologi-

sta. È l'energia dalla luce del sole, catturata dalle piante verdi, che fluisce attraverso l'intera biosfera [...] (p. 38).

Ma non è soltanto l'esistenza di energia, il suo effetto sulla nostra vita è ugualmente importante. Qui troviamo il dottor Ho che aggiunge:

[...] sono stati riscontrati campi di influenza sulle funzioni biologiche, inclusa una maggiore crescita cellulare nelle colture, aumentata da campi a super alta frequenza, crescita di cellule umane normali e maligne da campi a bassa frequenza [...] come anche la rapida guarigione di [...] fratture in pazienti esposti a [...] campi elettromagnetici (p. 139).

Il lavoro di Ho sulla ciclicità dell'energia e i suoi effetti sul regno biologico e psicoideale, parla della costante presenza di campi energetici e dei loro effetti sulla vita a tutti i livelli. Viviamo in un vitale, energetico mondo e in ultimo tutte le forme di energia possono essere viste come una espressione di realtà archetipiche dove ogni archetipo ha la sua propria unica firma energetica e i suoi specifici effetti sulla vita spirituale e fisica.

Ester Harding indirizza questo problema dell'energia psichica nel brano seguente:

Naturalmente l'analogia tra energia psicologica e fisica ha solo una validità relativa, perché non possiamo dimostrare un corpo della psiche visibile o tangibile distinto dalla sua energia intrinseca. Ma nel regno della fisica anche dove le nostre mani e i nostri occhi ci dicono che qui c'è un corpo solido, il nostro intelletto è messo a confronto con il paradosso che questo corpo apparentemente così solido potrebbe non essere più di una forma di energia, quindi la questione è più probabilmente che anche la psiche è solo una forma di energia, nel regno psicologico [...] potrebbe essere di aiuto pensare a un corpo della psiche, animato da energia psichica (p. 362).

L'energia archetipica è espressa in tutti gli aspetti della vita materiale. Qui l'energia è la manifestazione fisica di archetipi che hanno assunto forma riconoscibile e materiale. Essere in uno spazio e tempo generativo e sacro, consente all'energia psichica di fluire e coltivare ciò che è buono e significativo nella vita. Così anche l'inverso è ugualmente vero, in quanto le relazioni distruttive e l'ambiente che ci circonda sono espressioni di campi non-generativi e di una stagnazione di energia che drammaticamente influenza psiche e soma.

Questa espressione materiale di energia psichica si vede nella seguente storia clinica:

Un certo numero di anni fa lavoravo con un uomo di mezza età la cui moglie era stata colta da una miriade di malattie fisiche. Con sintomi apparentemente non correlati, i medici erano sconcertati e confusi dalla sua condizione. Con il tempo la sua malattia peggiorò e si cominciava a temere per la sua vita. Alla fine gli chiesi di raccontarmi del loro attuale stile di vita e delle abitudini abitative, e qui venni a sapere ciò che segue. Vivevano in una casa vicino al padre. Lei lo assisteva e gli portava tre pasti al giorno, puliva la sua casa, e si occupava di tutte le



sue necessità. Tuttavia come si può immaginare, c'era molto di più in questa storia. Dalla prima infanzia sino ai suoi quindici anni la donna era stata sessualmente abusata dal padre. E durante quello stesso periodo il fratello si suicidò e lei fu costretta a pulire i suoi resti per la pallottola che si era sparato in testa. Per di più il padre aveva picchiato ripetutamente la moglie sino al tempo della sua morte.

Conoscendo le condizioni della loro vita, dissi che aveva il dovere di aiutare sua moglie portandola via dal padre e che entrambi avevano bisogno di allontanarsi da questo padre. La sua tossicità, la stretta presa su di lei non era mai stata discussa e siccome la donna aveva fatto poca o nessuna terapia, sentii che uno spostamento effettivo nel mondo fisico era assolutamente necessario. Egli pensava che io stessi esagerando, e io gli risposi che ero estremamente serio e che continuare a vivere in quelle condizioni avrebbe portato alla morte di sua moglie. Entrambi stavano vivendo in un campo psichicamente contaminato come Chernobyl. Questo campo non solo era nocivo psichicamente ma anche fisicamente. Ecco una forte materializzazione della psiche, e della psichizzazione del problema.

Dopo questo intervento se ne andarono ben presto da quella casa e immediatamente la vita e la salute di lei migliorarono. Spazio, tempo e influenze archetipiche sono reali come le sostanze materiali nel mondo naturale. È stato De Chardin che ci ha insegnato che:

La questione è che lo spirito si muova abbastanza lentamente da essere visto.

Jung coglie un punto simile quando scrive:

Poiché psiche e problema sono contenuti in un unico e stesso mondo, e inoltre sono in continuo contatto l'una con l'altro [...] psiche e problema sono due differenti aspetti di un'unica e stessa cosa (Jung 1947, par. 418).

Quindi ascoltiamo Elizabeth Osterman, una dotata analista junghiana e una dei primi junghiani a parlare dell'inestricabile relazione tra problema e spirito, che scrive:

È stato Carl Jung [...] che ha rivolto la sua attenzione [...] a questo mondo interiore della psiche [...]. Era parte del suo genio prestare attenzione a dati psicologici come sogni, fantasie, temi mitologici ricorrenti come fatti empirici, non semplicemente come riflessi del mondo esteriore. Egli ha studiato questi dati come altri scienziati studiano i loro artefatti [...].

E quindi aggiunge che:

Con ciò Jung ha fatto la più grande scoperta – l'esistenza della psiche oggettiva e la presenza di autonome tendenze formative che lavorano nell'inconscio.

Da qui si è costruito il ponte tra il regno dello psicoide e l'energia psichica contenuta in esso, e la sua espressione e gli effetti nel regno materiale. Si cominciano a vedere queste tendenze formative psicoidi al lavoro nella psiche che si estende nel mondo esteriore, definendo e influenzando comportamento, salute e vita a ogni livello.

È stato il suo incontro con il profeta Elia, descritto nel *Libro Rosso*, che ha cristallizzato le scoperte di Jung sulla realtà oggettiva della vita psichica. Il loro dialogo è pressappoco questo:

Jung dice a Elia: tu sei solo una invenzione della mia immaginazione e poiché io ti ho creato, tu non sei reale, ma semplicemente una parte della mia personale vita di fantasia. E allora, come se rimproverasse un bambino sciocco e impetuoso, Elia fa sapere a Jung che egli è nei fatti reale come niente altro nel mondo esterno. E prosegue dicendo che mentre Jung potrebbe aver trovato una maniera per accedere ai contenuti della sua psiche, la sua esistenza, come quella di altre entità presenti nella psiche, esistevano già prima che egli trovasse la strada per conoscerle. Qui possiamo parlare della presenza del non visto – in quanto le immagini primordiali e i contenuti della psiche vivono *in potentia*, e faranno la conversione da forma potenziale a forma a certe condizioni.

Questo dialogo tra Jung e Elia si pone come momento risolutivo nello sviluppo e nella storia della Psicologia Jungiana, in quanto afferma pienamente la realtà della psiche e lo psicoide come la matrice generativa della vita psichica e fisica. Così esso ha anche provveduto al necessario ponte per vedere come gli eventi e le necessità della psiche diventino costellati e trovino espressione nel mondo esterno. Qui abbiamo una vera confluenza di problema e spirito e psiche e anima.

Ora nel riconoscere la realtà della psiche e i suoi effetti nel regno psichico e materiale, possiamo parlare di archetipi come epicentro energetico della psiche. In maniera abbastanza interessante, troviamo che virtualmente nessuna teoria psicologica della vita e nessuno sviluppo riconosce la presenza di una forza energetica nella psiche. Sono state le scoperte di Jung sul Sé, sull'azione dei complessi e sugli archetipi, le cui capacità strutturanti nella psiche e nel dominio materiale ci spingono a riconoscere la presenza di una dinamica energetica nella psiche. In assenza di una teoria dell'energia psichica, si pone la questione “come è che quei precedenti eventi continuano ad essere nella psiche, nella vita presente e futura, con la forza e la ferocia dell'esperienza originale, se non per qualche forma di energia che guida questi processi?” Le teorie prevalenti suggeriscono che la memoria guidi le continue interazioni di eventi emozionali che originano dal passato, e che continuano nel presente e nel futuro. In ogni caso continuiamo a chiederci come questi precedenti eventi si siano fatti strada nel continuo processo della vita. Ci deve essere una forza motivante, qualche forza operativa – energia – che è responsabile di questo.

La creazione e trasformazione di energia ha catturato la nostra immaginazione sin dall'inizio, e abbiamo ora una maggiore comprensione della sua presenza e del suo ruolo nella psiche individuale e collettiva. È stato il lavoro di Jung sul complesso e gli archetipi dell'inconscio collettivo a consentirci di vedere nella realtà e nel ruolo dell'energia nella psiche.

La vita psichica è energia psichica, con la capacità di strutturare esperienze,

guidare emozioni e governare il comportamento di individui e nazioni. Questo è ciò che Jung ha compreso sulla base archetipica dell'intero movimento nazista. Egli ha visto il Dio Wotan travolgere non solo i Tedeschi, ma anche la psiche del mondo.

Le tradizioni spirituali sono piene della presenza e della sacralità dell'energia. Ogni evento epifanio è descritto come una luce risplendente che, come noi sappiamo dalla fisica, è il risultato di energia elettromagnetica convertita in luce.

In *Electromagnetism and the Sacred* (1999), Lawrence Fagg scrive che:
[...] *l'interazione elettromagnetica è un significativo analogo fisico di Dio e una importante influenza che unisce e relaziona nel continuo dialogo tra scienza e religione* (p. 12).

L'energia genera energia e come Einstein suggerisce, l'energia non può mai essere distrutta. Egli scrive:

Tutto è energia...

Ciò viene dalla speciale teoria della relatività che massa e energia sono [...] differenti manifestazioni di una stessa cosa – un concetto in qualche modo sconosciuto alla mente media comune.

Così come Einstein vede massa e energia come “differenti manifestazioni della stessa cosa”, anche noi possiamo iniziare a sostenere che psiche e energia sono due aspetti degli stessi fenomeni.

E continuando, Einstein scrive che:

L'energia non può essere creata o distrutta, può solo essere cambiata da una forma all'altra.

Con la mobilitazione di un complesso archetipico, abbiamo una concentrazione di energia psichica incanalata in uno specifico dominio spirituale, archetipico e fisico. Qui abbiamo una vera commistione di psiche, spirito, archetipo e energia.

È il re-incanto, la ri-animazione e l'amore per psiche e natura, che parlano alla bellezza innata nelle scoperte originali di Jung e dei primi Jungiani. Qui di seguito Jung parla con tutto il cuore e l'anima della necessità di relazionarsi alla psiche e al numinoso e scrive:

L'interesse maggiore del mio lavoro non è il trattamento delle nevrosi, ma l'approccio al numinoso. Il fatto è che l'approccio al numinoso è la vera terapia e quanto più otterrete le esperienze numinose, più sarete liberi dalla maledizione della patologia. Anche la malattia grave prende un carattere numinoso (Von Franz, M.L., *Psychotherapy*, Shambhala Publications, 1990, p. 177).

Nel *Libro Rosso* cominciamo a vedere che Jung ha attinto alla metafora della psicologia per parlare di un viaggio spirituale. Insieme ai primi jungiani vedeva il sogno e le altre manifestazioni della psiche come espressioni del trascendente. Comunque, per molti di noi, l'originale e diretta esperienza di Dio e del trascendente è stata eclissata dalla modernità e dalla teoria delle cose sacre. Spirituale

e archetipico possono essere facilmente persi e rimpiazzati da intelligenti teorie della psiche e della vita spirituale. L'esperienza diretta e la realtà di una psiche vivida rimangono e attendono il nostro ritorno, e ciò è ben rappresentato nella favola siciliana *Il bambino che diede da mangiare al Crocifisso* inclusa nella collezione di Italo Calvino di *Favole Italiane*.

La versione di questa storia ha origine a Catania, in Sicilia, e racconta la storia di un ragazzo abbandonato che è soccorso e portato a casa da un gentile contadino che lo alleva come se fosse figlio suo e lo istruisce sul mondo degli animali, l'agricoltura, e l'amore di un padre. Un giorno il bambino, divenuto più grande, accompagnò il padre a Catania per il suo primo viaggio lontano dalla fattoria. Mentre si occupava dei suoi affari, il padre chiese al figlio di aspettarlo alla cattedrale.

Il ragazzo non aveva mai visto prima una chiesa e fu stupito e impressionato dalla visione che ebbe dentro questa chiesa. In particolare fu terribilmente disturbato nel vedere quell'uomo emaciato, nudo, appeso alla croce. E leggiamo che:

Si avvicinò lentamente all'altare maggiore e guardò il crocifisso. Si inginocchiò sul gradino e si rivolse al crocifisso: "Caro amico, perché ti hanno inchiodato sulla croce? Hai commesso qualche crimine?".

E la testa del crocifisso annuì: "Sì".

"Oh povero amico, non devi farlo più, vedi come devi soffrire adesso!".

E il Signore annuì ancora.

Continuò così per un po' parlando con il crocifisso, finché tutte le funzioni finirono. Il sagrestano stava per chiudere, ma vedendo il ragazzo inginocchiato all'altare maggiore disse, "Ehi! Alzati, è tempo di chiudere!".

"No", rispose il bambino, "resto qui. Altrimenti questa povera anima resterà sola. Prima l'avete inchiodato alla croce e ora ve ne andate lasciandolo alla sua sorte?". Quindi volgendo l'attenzione ancora alla croce, chiese: *"Non è vero, amico, che rimanere qui con te ti renderebbe felice?"*

E il Signore annuì.

Sentendo il bambino parlare con Gesù e vedendo Gesù rispondere, il sagrestano, terrorizzato, corse a raccontare tutto al parroco.

Il parroco rispose, "È sicuramente una persona santa. Lascialo in chiesa e portagli un piatto di spaghetti e un po' di vino".

Con il cibo portato dal sagrestano, il ragazzo si rivolse di nuovo all'uomo sulla croce chiedendo: "Amico, devi essere affamato. Dio sa quanto tempo fa hai mangiato qualcosa. Mangia un po' di spaghetti e vino". Prese il piatto, salì sull'altare, e cominciò a tendere forchettate di spaghetti al Signore. E il Signore aprì la sua bocca e mangiò.

Quindi il bambino disse: "Amico, non hai sete? Bevi un po' del mio vino". Porse un bicchiere di vino alle labbra del Signore, e il Signore aprì la bocca e bevve.

Ma una volta che ebbe diviso il suo cibo e il suo vino con il Signore, il ragazzo cadde morto, e la sua anima volò in paradiso nella lode a Dio.

Successivamente il bambino fu posto in una bara d'oro, e il parroco annunciò all'intera comunità che un santo riposava nella cattedrale.

Furono l'innocenza del bambino e la sua innata bontà a permettergli di vedere la realtà del Cristo vivente. Mentre numerose persone coinvolte nelle pratiche religiose troppo spesso perdono la spiritualità per seguire il dogma e un rigido, inanimato atteggiamento verso Dio e la psiche vivente, questo ragazzo aveva visto un essere umano affamato, sofferente e abbandonato sulla croce. Sgravata da credenza e fede, la sua era una innata e genuina esperienza di spiritualità. La sua era una relazione con il Divino guidata da Eros, e in questo troviamo l'espressione del bisogno del femminile sia nella vita del ragazzo che dentro la chiesa. Mentre il Parroco e il sagrestano non pensavano ad altro che a chiudere la chiesa alla fine della giornata, lasciando la statua di marmo e legno, priva di vita, sola in chiesa, la profonda spiritualità e umanità del ragazzo riconobbe la presenza vivente di qualcosa di così reale che necessitava di essere amato, e di prendersene cura. Per lui quell'uomo sulla croce non era una immagine o un simbolo, ma una viva realtà che chiedeva all'umanità compassione, calore e relazione. Questo ragazzo venne coinvolto nel rito del pane e del vino, determinando con questo pasto sacrificale una offerta sacra.

Questa storia inizia con un bambino abbandonato, soccorso da un contadino. In questo inizio – questa soglia, a un certo punto sentiamo che la redenzione archetipica del maschile avverrà attraverso l'intercessione del femminile. Anche in assenza di qualsiasi figura di donna nella storia, il femminile è riconosciuto sia nei contadini che curano la terra, sia nella relazione del ragazzo verso l'uomo sulla croce. È la presenza e l'espressione di un Eros tale da riconoscere la vitalità e spiritualità che per così tanti è andata persa. Qui troviamo la trasformazione di una attitudine religiosa concretistica e vecchia, dove le statue di Cristo sono appese alla croce e le icone di santi mostrano i cuori aperti, caritatevoli, sole in una chiesa, chiuse e lasciate di notte nella fredda costruzione, quando i parrocchiani si ritirano nel loro ristorante preferito per un buon pasto e una bottiglia di vino, e i pastori si occupano delle loro faccende serali. Ma noi sentiamo dire “queste statue e icone non sono vive”. In ogni caso, se ascoltiamo abbastanza da vicino, e guardiamo nel cuore e nell'anima di queste figure, possiamo sentire la voce di Elia che dice a Jung che il mondo della psiche e la realtà psichica sono reali quanto niente altro nel mondo esterno.

Ed è questa “Realtà della Psiche”, che ha fatto scrivere a Ester Harding nel suo discorso inaugurale per l'International Congress for Analytical Psychology nel 1968:

Mi chiedo se abbiate mai pensato, come me, che questo è un soggetto piuttosto strano per essere al centro delle nostre relazioni in un Congresso di Psicologi Analisti. Sicuramente siamo tutti convinti che la psiche – la psiche oggettiva – è una realtà, non solamente una ipotesi. Questa convinzione è veramente il più fondamentale

principio di tutta la nostra disciplina e tutto il nostro lavoro dipende da esso. Dalla psiche oggettiva sorgono questi simboli che hanno il potere di trasformazione; il processo di individuazione deriva da una giusta attitudine, e la nostra terapia analitica è interamente dipendente dalla sua evocazione. Quindi perché dovremmo spendere il nostro tempo discutendo la sua realtà?

[...] devo rispondere che, mentre per noi la realtà della psiche è un fatto accettato, per la maggioranza della gente, anche persone intelligenti e colte, non è così. Anche per quelli – e non sono così tanti – che pensano tanto al soggetto, la psiche oggettiva è al più una ipotesi sulla quale direbbero o che è un sogno falso, esoterico e fantastico, o nella migliore delle ipotesi che essa non è provata (p. 1).

Riconosciamo la realtà della psiche, la sua relazione e l'effetto nel dominio materiale. È con questa estensione di energia psichica in un dominio materiale che realizziamo che la vita psichica richiede molto di più che assistere ai nostri sogni e al mondo interiore. Poiché gli eventi del mondo esterno esistono come espressioni della psiche in questione, siamo costretti a prestare grande interesse a questi eventi e situazioni e, quando necessario, rispondere di conseguenza. Tutte le nostre relazioni includendo quelle con i nostri bambini, i coniugi, i genitori, i fratelli e i colleghi, siano benevole o malevole, parlano alla nostra alleanza con la psiche. Ogni situazione di benevolenza o disordine porta le sue proprie conseguenze e richiede la nostra risposta riflessiva e sentimentale. Una vita vissuta in accordo con la psiche e lo spirito richiede molto di ciò che è intrinseco nella psiche siciliana – quella profonda necessità di proteggere e la buona volontà di combattere per ciò a cui teniamo. A volte questo ci richiede di porre fine alle nostre relazioni con coloro che feriscono la nostra famiglia, e la cui cattiva influenza incide negativamente sulla nostra vita. Così potremmo anche scoprire che l'attuale spazio in cui viviamo opprime, invece di migliorare la nostra vita, e anche a questo bisogna pensare e apportare un cambiamento. Questa non è assolutamente una fuga verso il mondo esterno, come dice Winnicott parlando della difesa maniacale, ma rappresenta invece un profondo riconoscimento della presenza della psiche e della sua influenza sul dominio materiale.

È il lavoro sui complessi personali e archetipici che ci ha gettati tra le fiamme di relazioni e situazioni così dannose. Tuttavia credere che noi possiamo semplicemente fare i necessari cambiamenti internamente è una illusione, e una maniera per convincerci che psiche e problema non sono reali. Se scacciamo queste illusioni arriveremo a comprendere che non possiamo semplicemente volere che quella limatura di ferro non risponda in presenza di una forza magnetica, o credere che possiamo proseguire una relazione con un padre o madre che per anni ci hanno abusato immaginando che non siamo più una vittima e che loro non possono più ferirci? Le relazioni, come incarnazioni di realtà archetipiche, portano potenti carichi psichici energetici che richiedono azione e spesso un deciso allontanamento da quelle situazioni e dai campi che feriscono e danneggiano.

Certamente il paradiso se è mai esistito se ne è andato, e così anche noi dobbiamo lavorare per confrontare quegli atteggiamenti, quelle relazioni e situazioni che ci tengono imprigionati in una forma di complicità con quelle forze psichiche velenose che sono dentro e intorno a noi. Indugiare in relazioni distruttive parla al nostro radicamento nel vortice di malevoli campi archetipici. Questo è il regno dei possessi archetipici di cui parla Jung attraverso tutti i suoi scritti. Ci sono tempi in cui si deve assolutamente dire no a quelle relazioni che portano una tale discordia e angoscia nella nostra vita.

È il contadino che sa come trattare tutti quegli intrusi invadenti che minacciano la vita delle buone persone. Una attitudine di indifferenza o complicità non potrebbe mai permettere lo sviluppo vitale e la coltivazione della vita e dello spirito siciliani. È questo amorevole, appassionato e feroce spirito che ci è necessario per proteggere ciò che amiamo. Il campo archetipico di protezione di ciò a cui teniamo, mentre viene spesso trascurato, vive come una realtà vitale nella psiche ed è rappresentato dalla vita e dalle lotte del popolo siciliano. Questo spirito siciliano scorre ancora nel nostro sangue, nei nostri cuori e nell'anima.

Rifiutare l'azione necessaria nel mondo è un assalto contro la psiche. Ritirarsi semplicemente all'interno del *sanctum* della meditazione e nel mondo della riflessione interna, rappresenta un rifiuto di dare ascolto al richiamo della psiche. La madre e il padre buoni proteggono il loro bambino, costi quel che costi. La loro è una reazione archetipica, in linea con tutte quelle madri generative e padri in tutta la storia che hanno combattuto per le loro famiglie. Questa è la psiche di cui parla Jung nel *Libro Rosso* come "Spirito delle Profondità" – quello spirito universale che scorre nelle vene dell'umanità fin dall'inizio dei tempi.

Sembra che così tanto della vita e delle nostre lezioni inizi con una storia. *All'inizio*, e così è per questa relazione, che inizia con la vita e l'influenza di mia nonna, Emanuela, di Palermo, nella cui casa e nel cui cuore ho trovato rifugio in tutti questi anni. A volte ringraziamo il cielo perché sappiamo che qualunque cosa accada c'è sempre qualcuno che si cura di noi – il nostro personale angelo custode.

SICILIA: LA TERRA RACCONTA LE SUE STORIE

Douglas Kenning

Summary

Classical allegory and myth clothe the stories of our lives: its archetypes inhabit our dreams and our art museums. Visitors to Sicily are fortunate to experience myth where it was born and has lived for millennia: they can know it through the stony, dry, tangible Mediterranean realities of place. Years ago, I came home to Sicily, a place my grandparents fled, and I have come to understand the enduring physicalities of myth. Sicels, Elymians, Greeks, Carthaginians, Romans, all felt the land as alive with story: through myth they maintained sacred, reverential relationships to the land and the sea. For over fifteen years I have been researching and telling Sicilian myth and history in situ. As we stand quietly, look and listen, the land, human story, and spirit seem all as one.

The stories of Sicily elevate out of time and ascend into relevance specifically the way the land holds both myth and history as episodes in the great human story, like a grandparent holds deeply and quietly the open-ended story of a family. We feel this more than comprehend it, and feel our inclusion in story when standing on singular places on Earth where specific stories are rooted. The land becomes a mentor, holding us, telling our stories, speaking below our conscious understanding.

In the lecture, I would discuss how specific narratives inhabit specific sites. I will discuss how to listen to ancient sites, how to be as attentive as possible to the patterns of the people who lived here before us, how the patterns endure. I will also offer examples from Sicilian landscape, architecture, and cityscape, among them:

Siracusa.

* Siracusa's Piazza Duomo: the oldest site of continuous spiritual practice on Earth, where for over 3000 years people have sought divinity.

* The Jewish miqwe: where medieval Jews cut deep into rock for their rite of ritual cleansing, in the way Mediterranean peoples reach into rock, the earth, as touchstone.

* Arethusa Fountain: the Greek myth of Alpheus and Arethusa, living physically as a freshwater stream beside the sea, justifying Greek claims to the land.

* Greek city plan: The ancient Greek layout of streets has lived as an active template, directing, shaping community life and psychology for 2500 years.

The Land

* How the limestone valleys and fields (e.g. of the Iblei), as Auden said, hold close human values, human hopes, human follies, comfortably at a human scale.

* Mt Etna: as a living, breathing force in our midst, whose anger gives life to Greek myths of Gaia and the monster Typhon; Hephaestus at his forge; always the chastising grandfather of Sicily.

* Sicily's eastern shores: the place names of physical geography evoking stories of Cyclops, Odysseus, Acis and Galatea.

Erice

* Where Æneas buried his father, cults to Astarte / Aphrodite / Venus thrived; stories of Jason and the Argonauts link with Daedalus and Heracles, linking mythic understandings of Italy, Greece, Crete, and Africa.

Enna:

* The Greek myth of the Rape of Persephone focused ancient Greek spirituality, and their sense of Demeter's maternal grief. If a trip is connected with this conference, we could stand on Demeter's promontory and look across at the lake of the abduction. This is still Persephone's island.

Generally, in my lectures, I let images of sites and works of great art drive the subject. Indoor or outdoor, I hope to awaken people to where they are, encourage them into an attitude of attentive looking and listening, knowing and sensing the stories, hearing and feeling the resonances of myth in landscape, during the conference and beyond.

1. Conversazioni con la terra

La parola "landscape" (paesaggio) proviene dall'olandese, e significa un genere di pittura, la terra rappresentata in una cornice, oggetto passivo del nostro sguardo. Ma pensare così è un nostro peccato, la nostra cacciata dal Paradiso Terrestre. Lasciate quindi che vi prospetti che la terra sia un animale vivo sul cui dorso cavalchiamo le nostre brevi e di solito parassitarie vite. Scrive Nan Shepherd (romanziera e poeta scozzese) *"Quando la guardo (la terra) essa inarca il suo dorso, e... si arrabbia"*. Sempre a questo proposito, Robert McFarlane (*The Old Ways*) ci fa notare che la parola "landscape" nasconde un verbo: terra "scapes", è dinamico, "sculpts" coloro che ci vivono.

Ciò che mi propongo con questo articolo, è di rammentare il rapporto con la terra che noi, civiltà occidentale, una volta avevamo e che ora trascuriamo, o manchiamo di riconoscere. La terra come partner di dialogo nasce dall'antico riconoscimento che l'intero mondo fisico vive ed è consapevole. Il filosofo greco Talete, incontrando una roccia magnetica, esclamò "Il mondo è pieno di dei!". E aveva ragione. Gli antichi Greci rappresentano la fine (nell'eredità culturale occidentale) di quella consustanzialità così importante nell'antico Egitto e nella Mesopotamia. Vale a dire che tutte le cose fisiche condividono le stesse qualità in differenti proporzioni: ad esempio, il granito è duro, come certe persone; la pietra si sgretola, come altre persone. Queste non sono metafore, come potremmo pensare noi moderni, ma il riconoscimento di una reale e pragmatica connessione relativa alla *continuità dell'essere*. Jung parlava della nostra "partecipazione mistica", o "identità psichica". Prima degli antichi Greci, i Mesopotami ci pregavano sulle loro tavole di sale, un fiume aveva coscienza, il mare aveva intento, un salice poteva piangere e naturalmente le persone potevano diventare fiumi e le rocce smettere di rotolare giù dalla collina nell'ascoltare la canzone di Orfeo. Allo stesso modo c'era una continuità tra gli uomini e gli dei. È vero, il mondo inanimato si anima, intenzionalmente, dovunque si guardi.

E inoltre, specifici paesaggi sono carichi di specifici significati. Dice Vincent Scully: "alcuni specifici luoghi davano al popolo Neolitico "una atmosfera di re-

verente sicurezza nella quale le azioni libere e gioiose erano [...] ritualmente incoraggiate [...] dipendevano interamente da una indiscutibile accettazione del potere della dea e dei dominanti ritmi della sua terra...”¹

E Robert Bringham: “un mito è la forza di un luogo che parla”. I miti di un luogo sono le storie con le quali la terra ci insegna come comunicare, adeguare i nostri modelli di vita ai suoi, configurare il significato delle nostre vite alle sue condizioni.

Noi abbiamo perduto il rituale, l'unico modo per parlare alla Terra

L'abisso che ci separa da come eravamo prima dell'era ellenica ci rende praticamente impossibile comprendere il rapporto che avevamo con il paesaggio. Dice Friedrich Hölderlin (1803): “Oh, amico mio, siamo arrivati troppo tardi. Le divine energie sono ancora vive, ma isolate da noi, nel mondo archetipico...”² Hölderlin poteva capire, i sani di mente non più.

E noi non possiamo soltanto raccontare le nostre vecchie storie: il mito senza rituale muore. Quali miti rituali avevamo quando noi e la Terra eravamo ancora in grado di colloquiare? Pensiamo al dramma sacro, alla tragedia greca, alle danze sacre, alla musica sacra. I rituali creativi, di partecipazione, sono esperienze durante le quali si attraversa una specie di ponte, si cade in una condizione sfrenata di contraddizioni dove è possibile la trasformazione. I Misteri Eleusini, per esempio. Alcuni rituali di connessione alla Terra ancora vivono (vedi i riti della Pasqua), ma i rituali troppo astratti sono senza vitalità. Rimane il sacrificio del sangue, ma come rituale nella messa cristiana. Se si cercasse una vera presenza, l'ostia della comunione dovrebbe essere spezzata in modo rituale e dovrebbe uscirne vero sangue, non vino. Altrimenti il rituale perde il suo legame con la Terra. Di certo se non si segue il rituale in modo veritiero, il mito non vive e il dialogo con la Natura va perduto. Eppure dobbiamo cercare quello che non possiamo avere; è immensamente importante, perfino questione di vita per noi cercare di trovare la fonte delle nostre storie...

[IMMAGINE: BASSORILIEVO GORGONE, SIRACUSA]

I Greci vivono ancora nella storia

Dice Diodoro Siculo: “La Sicilia è la prima e più potente delle isole grazie alla sua storia e ai suoi miti”.³ Ci dice che “storia” e “mito” fanno potente un luogo in quanto entrambi sono racconti ed entrambi vengono dal passato. Ma Diodoro usa il tempo presente, “è”, il che significa che un luogo, grazie alle sue storie, è potente e sempre attuale. Allo stesso modo, il popolo della preistoria non raccontava storie, piuttosto viveva nella storia. Era come se il loro comportamento do-

1 *The Earth, the Temple, and the Gods*, 20.

2 *Bread and Wine*, parte 7 (1803), versione inglese di Robert Bly.

3 *Historical Library*, v. 2 (I sec. a.C.).

vesse ripetersi all'infinito. Il mito è evento, è rito, è il bisogno fisico di raccontare. Naturalmente noi ancora viviamo le storie, sebbene forse cerchiamo di negarlo, di appellarci al libero arbitrio. Ma come mai, inspiegabilmente, noi siamo personaggi della storia, adesso, nel presente, attori che recitano un copione molto più complesso di quanto non voglia la nostra volontà? Vale a dire, come mai, inspiegabilmente, siamo personaggi di miti adesso, nel presente, che ci si accorga di questo o no? Il mito esperienziale è il vivere in uno stato di coscienza spirituale, in continuo dialogo con la Natura. Forse questo non è proprio più completamente possibile nella nostra era scientifica, eppure la terra ancora ci invita a continuare il dialogo tra umanità e natura. Il passato è presente e i luoghi storici ci chiedono di ricordarci di noi stessi quando eravamo parte di quella vita di emozioni che una volta si viveva qui.

Perché il Mediterraneo? Perché le nostre storie sono qui

Voglio dire, perché torniamo nei luoghi del nostro patrimonio culturale? Parlo dei normali turisti, non dei veri credenti, pellegrini che si avvicinano in ginocchio ai luoghi mitici? E perché ci emozioniamo alla storia di un luogo? Lo facciamo solo perché stiamo sostando in quel luogo specifico? Perché, se prima non eravamo pellegrini, certi luoghi ci fanno diventare tali? Ebbene, succede solo quando essi ci parlano della nostra storia, come ad esempio Gerusalemme, o la Sicilia. Ci caliamo negli abiti delle storie di un popolo così goffamente come quando tentiamo di indossare un kimono. Storie importanti per noi si fanno vive quando siamo sulla terra in cui nascemmo. Un tempo tutti noi nascevamo in uno specifico luogo della terra natia, non come adesso in uno sterile letto d'ospedale, simile a tutti gli altri letti d'ospedale del mondo. Per la cultura europea, le linee guida della storia sono essenzialmente mediterranee, con un misto di semitico, forse teutonico o celtico; non sono irachene, hawaiane o tibetane. Queste ultime possono essere per noi conoscenza di un antico genoma, ma quando le storie abitano un luogo, scorrono con forza nelle nostre vene soltanto se quel luogo è parte del nostro patrimonio culturale.

Dopo il Diluvio, il titano Temi (il titano dell'ordine delle cose) disse a Deucalione e Pirra di "gettarsi alle spalle le ossa dalle quali discendevano". I due rimasero esterrefatti finché non realizzarono che Temi intendeva le pietre che avevano sotto i loro piedi, le ossa di Madre Terra dalla quale discendevano. Così fecero, e le pietre divennero un popolo, nato dalla Terra in uno specifico luogo. Gli Ateniesi si ritenevano autoctoni che letteralmente significa "sorti dalla terra", nati dalla terra in cui ancora vivono nell'abbraccio della loro Madre. In modo più specifico, gli Ateniesi si ritenevano Ellenici Ionici, nativi fin dai tempi antichi di quella parte del paese, decisamente in contrasto con gli Ellenici Dorici immigrati dal Peloponneso, nativi di un luogo differente da quello in cui vivevano. La specificità del luogo era, per gli Ateniesi, la loro grandissima fonte di forza.

Perché la Sicilia?

[IMMAGINE: GORGONE TRISKELION DELLA SICILIA]

Diodoro lo dice poco più sopra: in Sicilia si è immersi nella forte, tangibile, realtà del mitema mediterraneo. Pochi tra noi vivono nel paese natio e i Greci in Sicilia non potrebbero rivendicarne, come gli Ateniesi, l'eredità, ma hanno trovato i principi fondamentali femminili della Terra più in Sicilia che in Grecia: qui la terra era più fertile, più sconosciuta, più piena di possibilità (ma anche di pericoli) e in questo senso la Dea era più attiva, più intenso il bisogno di rivolgersi a lei e quindi questa potente ma strana terra iniziò a parlare loro affinché forgiassero i loro discendenti. I nativi pre-Greci Sicani, Siculi, Elimi erano già qui con la loro sacra – e sociale – relazione con la terra.

2. Le sfide alla Dea Terra

L'arrivo dell'aretè

Il proseguimento dell'eredità culturale del periodo minoico medio dell'età del bronzo furono i naturali simboli della terra: le caverne, le montagne appuntite che rappresentavano le caratteristiche femminili del paesaggio dell'Ellade. In seguito, probabilmente da nord, arrivò la cultura dei guerrieri micenei, maschi dominanti, socialmente affermati, che definirono l'aretè – la virtù – come “gloria”. Così i Greci arrivarono in Sicilia con questa interiore contraddizione: l'attaccamento a Madre Terra contro l'ambiziosa ricerca della competitività maschile. E ovviamente i miti di Sicilia esprimono questa competizione. Ad esempio le Gorgoni, espressione della Sicilia pre-ellenica come potere femminile ellenico della Terra (specialmente nel pericoloso Mediterraneo occidentale), vengono invece rappresentate come demoni nel nuovo Dorico o Ellenico Partenone. Perseo, il guerriero dell'est, sconfisse una serie di figure divine femminili e si appropriò del potere ctonio, nella forma della testa di Medusa, per sconfiggere il male. In questa sua prima azione possiamo subito vedere ridefinito il femminile, giacché Perseo usa i suoi nuovi poteri per salvare Andromeda, e un ingenuo aspetto del femminile è più consono all'etica del guerriero. (Naturalmente questo funziona anche su altri livelli, inclusa l'*Odisea*, tanto numerosi e importanti sono gli archetipi femminili che l'ego maschile deve incontrare e con i quali deve imparare a confrontarsi). La situazione si ripete continuamente nei miti occidentali. Ad esempio, la leggenda di Erice (Sicilia occidentale): fondata da Afrodite e Bute inizia con una potente azione guidata dal potere femminile e con la sottomissione maschile, e finisce con Eracle che con forza virile si impadronisce della città ed entra nella storia annunciando che dal quel momento in poi i suoi discendenti sarebbero ritornati a governare Erice.



Ma la Dea Terra resiste

Eppure, anche se i discendenti di Eracle tornarono a Erice, non poterono cambiare la spiritualità del luogo: l'adorazione per la Dea Terra continuò. Erice rimase, nel Mediterraneo centrale, come il più importante luogo di culto di Astarte, Afrodite e Venere. Nel periodo Romano, cento sacerdotesse/prostitute mantennero la sacralità del luogo finché, con l'avvento del Cristianesimo, la castità vinse sulla fertilità e la montagna divenne un santuario per monache. In ogni caso, la Dea non venne sopraffatta: non si può mantenere a lungo una condotta puritana nei confronti della sessualità o della necessità umana di riposare in seno alla Natura.

E in questa forte volontà dell'uomo di raggiungere la gloria, sembra che l'elemento maschile stia cercando di trovare spazio per se stesso, per non essere sopraffatto dalla forza di gravità della terra, per trovare autonomia nella separazione dalla madre. Ci prova, ma lei rimane sempre dominante. In entrambi i sensi, mitico ed evolutivo, tutta l'attività maschile, in fondo in fondo, è al servizio del femminile. I Greci se ne resero conto ancor più del monoteismo che seguì, in quanto per loro non solo gli dei non furono i creatori del mondo, ma piuttosto essi stessi furono i nipoti di Madre Terra. E neppure i suoi favoriti. E come una buona nonna, la Terra rimane sempre presente per bilanciare tutte le cose, perfino per punire gli dei.

Il potere delle donne sugli uomini è totale, perfino la guerra, la quintessenza dell'attività maschile, ha radici nel femminile, come ci ricordano sia la moderna psicologia evolutiva che l'antica mitologia. Ricordiamoci che furono due donne, Elena e Clitennestra, che cancellarono tutta un'era di eroi guerrieri. Anche per conquistare Troia gli eroi Greci dovettero ottenere il permesso di una donna, Artemide, la quale chiese come punizione per Agamennone che le aveva mancato di rispetto, la più pura delle qualità umane, l'innocenza (anche questa rappresentata da una donna, Ifigenia). Artemide insegnò attraverso il mito che l'innocenza può essere la prima causa di guerra. L'archetipo dell'eroe, Achille, fu dapprima mostrato come "cocco di mamma" e poi mandato nell'Ade per la sua irrilevante etica di guerriero nel mondo di Odisseo, un mondo completamente caratterizzato dalla relazione tra uomini e donne. Nell'*Odissea* guerrieri quali Menelao diventano sottomessi mariti. Ricordiamoci che l'*Odissea* illustra l'iniziale ribellione di un uomo e la sua susseguente sottomissione ai classici archetipi femminili. L'epica omerica comincia con l'ira di Achille ("ira" come la parola d'apertura dell'*Iliade* ma, come nota Thomas Cahill, "la collera di Achille si placa solo nel letto di Penelope",⁴ con Atena che alla fine porta la pace.

Anche nella tragedia greca classica sono delineati i principi femminili della Terra. Ad esempio, la Terra impersonata da Antigone, contro l'aggressività maschile impersonata da Creonte, porta alla punizione della *hybris* maschile. L'arro-

4 4 *Sailing the Wine-Dark Sea: Why the Greeks Matter*, p. 75.

ganza portata all'eccesso è un'offesa alla Dea Terra, in questo caso è il rifiuto di deporre un po' di Madre Terra su un defunto. La mancanza di poche manciate di Madre Terra ha portato alla caduta di uno Stato. Le radici della tragedia greca stanno proprio in questa tensione tra l'aggressività umana, maschile, e il fatale, finale conservatorismo della Natura, femminile. Ancora una volta, è il ragazzino viziato che corre arrampicandosi sugli alberi, giocando alla lotta, rompendo le cose, ed è la mamma che lo riprende, lo corregge, lo ammonisce, avendo sempre l'ultima parola. Questo significa che la Natura fisica contiene i nostri sforzi, punisce i nostri eccessi, ci rimette al nostro posto.

Ma ecco una seconda sfida alla Dea: diventiamo urbani e tecnologici

[IMMAGINE: ACI E GALATEA SCOPERTI DAL CICLOPE POLIFEMO]

Quando l'umanità inizia a vivere separata dal mondo naturale, cioè nella ellenistica *polis*, si cominciano a delineare i valori umani in termini urbani. Anche il mito siciliano si inserisce in questa storia. I graffiti, ad esempio, sono già presenti nell'*Odissea* quando Polifemo, alla cieca e inutilmente, lancia macigni contro lo sprezzante Ulisse. E fin dal principio della scrittura greca troviamo l'uomo della Terra, della Natura, sopraffatto dall'uomo del futuro, l'uomo dell'intelletto. Eppure Polifemo potrebbe appellarsi al padre, Dio del Mare, e la Natura dimostrare di avere il potere di punire coloro che non la rispettano. Ma mezzo millennio più tardi, nella società ellenistica urbana di Teocrito, Polifemo è diventato oggetto di pietà, il ragazzone troppo cresciuto che mai riesce a conquistare una donna, e abbiamo il mito di Acis e Galatea. I cambiamenti nel personaggio di Polifemo mostrano i cambiamenti del nostro rapporto con gli Dei e con la Terra. Teocrito ha ammorbidito un potente antagonista di un'epica trasformandolo in un complemento di una pastorale. Ma, come sempre, la Natura punisce e Acis viene schiacciato. La conseguente storia di questo mito mostra noi moderni che ci allontaniamo ancor di più dal riconoscere la forza della Natura. Händel ha fatto dell'*Acis e Galatea* di Teocrito un pezzo di genere ancor più pastorale chiamandolo la sua "piccola opera". Ora nessuno rispetta più il povero Polifemo. Trattati in questo modo, questi vecchi racconti sono tutt'al più piacevoli, tendenti un po' al ridicolo. L'Etna lancia ancora i suoi macigni, ma la scienza ha capito tutto.

Eppure io ritengo che, separati dalla Terra, noi sentiamo la mancanza del suo amore o, piuttosto, come orfani ci manca la Madre. Questo risulta evidente dal modo in cui, febbrilmente, tentiamo di evocare il suo potere, il potere della Terra, specialmente nell'arte. Nella società urbana (iniziata con l'era ellenica) la Natura diventa un tema costante nell'arte: dipinti di paesaggi, architettura pittoresca, poesia bucolica e racconti descrittivi sono fotografie bi-dimensionali della madre che abbiamo trascurato. Pensiamo di essere cresciuti, di decidere del nostro de-

stino, ma la scienza non ha un telescopio per vedere il destino. La nostra guida, noi stessi, siamo come sempre ciechi, ma abbiamo perso la saggezza di riconoscerlo. Il divario tra noi e coloro che eravamo prima dell'età ellenica rende quasi impossibile comprendere il rapporto che avevamo con il paesaggio.

Si potrebbe obiettare che noi abbiamo i nostri miti moderni, il nostro Umanesimo, l'Illuminismo delle "Storie del Mondo". Ma "se l'intera storia dell'Occidente è davvero solo una insensata corsa verso un universo guidato dalle macchine, non complicata da miti, metafore e allegorie, dove la misura, non la memoria è assoluto arbitrio di valori, dove la nostra ingenuità è la nostra tragedia, allora davvero siamo intrappolati in un motore di auto-distruzione". Simon Schama, *Landscape and Memory*.

O i nostri miti moderni non hanno poteri, oppure li hanno ma sono, come dice Derrick Jensen, "tossici", impenetrabili. Possiamo solo agire per come siamo, e come siamo è stabilito solo da come siamo stati fatti, non da dove pensiamo di andare.

La terra siciliana come divinità

[IMMAGINE: PANORAMA SICILIANO CON CAMPO DI GRANO]

Dove altro possiamo trovare un simile dialogo, un simile rituale? La Sicilia offre il bellissimo esempio dei Monti Iblei, gli altopiani di pietra calcarea della Sicilia sud-orientale: muraglie di pietra, ulivi, carrubi, ricotta. La stessa storia degli Iblei – che scorre in profondità sotto noi umani e le nostre futili inezie – è la storia del calcare. Lo scorrere incessante della geologia, il lento e continuo infiltrare dell'acqua, il sussulto del terremoto. Qui il nostro continuo affannarsi incontra il tempo lento, antico ed equilibrato della terra, il metronomico passo di danza del paesaggio con il contadino. Ed è proprio degli Iblei che la poetessa Patti Trimble scrive:

*C'è stupore, meraviglia, solo luce,
nei filari arati di un campo
nel quale il vicino contadino riconosce la collina,
come il trattore conosce i solchi corrugati e deve cedere al disegno della Natura...
giacché il terreno simile a pelle è a malapena sufficiente
perché l'aratro penetri attraverso le costole
a mostrare l'osso sottostante.
Ed ogni preghiera dovrà guidare attraverso e giù
e su attorno alla familiare collina
e girare intorno alle curve...*

E come ogni preghiera deve uniformarsi alla terra, così il rituale di adorazione è attivo e vivo sulla terra. Così scrive C.S. Lewis:

“La gente del popolo, come i pastori... sono stati i creatori della mitologia nei vari luoghi. Loro l’hanno sentita in modo diretto, senza il minimo controllo o la freddezza della filosofia oppure ancora senza il corrotto culto della civilizzazione, la necessità... la mitologia era una sorta di ricerca; l’invitante e affascinante pensiero che in natura ci fosse qualcosa di quasi umano; il silenzioso significato delle stagioni e dei luoghi speciali. Essi avevano ben capito che l’anima di un paesaggio è una storia e che l’anima di una storia è personalità”.⁵

Le cose sacre, sostiene Wordsworth, “hanno un nome e una collocazione”, e la Terra sostiene coloro che vi abitano, insegnando loro come chiamarLa, come adorarLa, come scrivere le Sue storie. Quando sono sugli Iblei, penso a W.H. Auden (*In Praise of Limestone*, 1948):

[IMMAGINE: REGIONE IBLEA, RISERVA DI PANTALICA, FIUME ANAPO]

Se essa (la pietra calcarea) offre un paesaggio per cui noi, persone incostanti, sentiamo nostalgia, è soprattutto perché si dissolve nell’acqua. Segna questi dolci pendii con il loro profumo di timo e, più sotto, un nascosto sistema di grotte e canali; ascolta la sorgente che zampilla ovunque con un chiacchiericcio argentino...

Uno zampillo dalla roccia, un evento perfettamente normale in Sicilia: vedi Acis e Galatea, dove una sorgente sgorga dalla roccia e insegna come è duraturo l’amore; vedi Aretusa, dove una sorgente sgorga dalla roccia e insegna la natura del perfetto amore (e del sesso perfetto) nella fusione delle acque; e vedi anche Aretusa, dove una sorgente sgorga dalla roccia e ci racconta una storia politica, dice ai Greci che la loro storia è anche qui, specificità del reinserimento in un luogo.

Da notare anche che un paesaggio di pietra calcarea “chiacchiera”. Non è fantasioso, non è spaventoso, non è sublime. È una conversazione in chiave umana.

Anche un tempio conversa allo stesso modo. Un tempio non è il suo spazio interno, piuttosto è una scultura che dialoga con l’esterno. Un luogo non è sacro perché i Greci vi costruirono un tempio ed essi non lo costruirono lì perché sacro: solo il dialogo tra luogo e tempio evoca il numinoso. Vale a dire che è la scultura che acquista sacralità conferendo sacralità al paesaggio. Costruzione più paesaggio è uguale a un insieme architettonico e spirituale. Un altro modo per esprimere questo concetto è che il tempio è la storia del luogo; il luogo parla attraverso noi (umani), e l’architettura del tempio è uno dei suoi argomenti. In questo modo, si potrebbe dire che il tempio è la pietra miliare della Terra. In un altro senso, forse, un tempio è un bosco sacro, non una imitazione, non la rappresentazione di un bosco sacro, ma è un ideale bosco sacro.

⁵ *The Everlasting Man*, 174.



[IMMAGINE: TEMPIO DI SEGESTA]

E come il paesaggio, grazie *al* paesaggio, il tempio è in scala e proporzioni umane. Gli antichi scrittori usavano spesso il paragone tra corpo umano e tempio, e questo riflette semplicemente il principio del corpo umano che può essere applicato alla maggior parte dei classici sforzi artistici greci. Templi e statue di perfette fattezze esprimono molti concetti simili: ad esempio, il rapporto numerico alla base del suono e delle giuste proporzioni, l'equilibrio tra principio naturale e dinamico, le singole parti articolate in modo da integrarsi nell'insieme. Un paesaggio di pietra calcarea non è l'impetosa e prepotente Natura della Mesopotamia, e neppure la maestosa Natura nordica o gotica di sublime potere. Questo è quanto esprime l'architettura gotica, e quando si rappresenta questa forma di soggezione che ingenera timore, non si è più, per definizione, su scala umana.

Il gotico non riuscì ad esprimersi completamente nel Mediterraneo in quanto la natura stessa di questa terra lo rifiuta. Qui non ci sono foreste nere, ma la dimensione umana di boschi sacri (classici) o giardini decorativi. Dove si trova l'eccesso è nel barocco, un'abbondanza di piccole forme in pietra. Specialmente nel Barocco Siciliano si celebra la Natura e la sua abbondanza e noi, Suoi scultori, siamo gli strumenti della Natura. Gli architetti non sono creatori autonomi, così come non lo sono i poeti. Non abbiamo arbitrio oltre a ciò che la terra ci ha inculcato per esprimere la Sua essenza.

Essa ci insegna anche l'etica,

*... guarda questa regione
dalle brevi distanze e luoghi definiti:
cosa potrebbe essere più simile a una Madre, un fitto sfondo
per suo figlio, il giovane maschio nudo che riposa
contro una roccia mostrando il suo pene, senza mai dubitare
di essere amato per tutte le sue mancanze; i cui attributi altro non sono che
estensioni del suo potere di seduzione? Dalle resistenti sporgenze
sino al tempio in cima alla collina, dai ruscelli alle
abbondanti fontane, da una incolta a una convenzionale vigna,
sono ingegnosi ma brevi passi di un bimbo desideroso
di ricevere più attenzione di quanto i suoi fratelli...
possano facilmente avere.*

Qui non siamo altro più che a "brevi passi" da nostra Madre. Vale a dire che il paesaggio calcareo ha insegnato ai Greci la sua grande saggezza di "nulla in eccesso", una via di mezzo tra gli estremi, apprese da una terra che manca di estremi (eccetto per il barocco, una indulgenza verso la sua fecondità). In termini siciliani

questo significa stare tra Scilla e Cariddi. Questo mito si riferisce a uno specifico luogo geografico e ci pone psicologicamente tra gli eccessi di due donne: le pene dell'una punita per poco amore verso il padre e l'altra punita per troppo amore verso il padre.⁶ Il paesaggio calcareo insegnò ai Greci il delfico "conosci te stesso" che significa stabilisci dove sei e resta tra due estremi; nella vita la via di mezzo ti porterà attraverso lo stretto. Il "logos" qui è armonia, cioè felicità.

Il paesaggio mediterraneo è sempre vario, mai estremo, non è luogo di grandi camminate. Al contrario, la gente cresce "Adattandosi alle necessità locali della valle/Dove tutto è a portata di mano o raggiungibile a piedi" (Auden). È un paesaggio a misura d'uomo in questa terra di roccia morbida, i cui vizi e le cui virtù sono simili alle nostre; i cui sentimenti appaiono in superficie, spuntano dal sottile strato di terriccio. Qui l'epica viene redenta dal frivolo; l'orrendo è raramente drammatico; i grandi conflitti sono contenuti nel domestico. Tutto ciò che qui si fa si svolge nel morbido, prolungato, avvolgente abbraccio di un incontestabile amore materno: soffocante magari, ma pur sempre un amore materno che tutto perdona.

Dove Madre Terra incontra la Madre Calcareo: caverne e mondo sotterraneo

[IMMAGINE: PALIKÈ]

Il "profondo abisso romantico..." di Kublai Khan era certamente un paesaggio calcareo. Quando i Greci arrivarono in Sicilia, consci del potere del mondo sotterraneo, questo luogo era già lì a incorniciare le storie: che la terra è potente e il suo nucleo di potere erutta dal profondo. Ad esempio, gli indigeni Sicani sostenevano che essi stessi provenivano dal profondo della terra. Si sa di un antico culto di immersione alla Fonte Ciane vicino a Siracusa, dove il mito dice si immerse Demetra-Persefone. I Sikeli veneravano Palikè nel Santuario dei Divini Palikoi, il loro più venerato luogo di culto.

Dice Diodoro Siculo:

"Il mito relativo a questa sacra area supera tutti gli altri in antichità e nel rispetto che gli si riserva [...] prima di tutto ci sono crateri che [...] eruttano straordinari vapori acquei dalle profondità [...] e non solo quest'acqua emana un forte odore sulfureo, ma la bocca spalancata emette un terrificante ruggito [...] Giacché una così divina maestosità pervade l'area, qui vengono fatti i più sacri giuramenti e coloro che giurano il falso vengono immediatamente puniti dal cielo; per questo alcuni uomini hanno perso la vista dopo aver lasciato il luogo sacro...".

6 Sebbene la Scilla della storia di Minosse spesso sia differente dalla Scilla degli scogli di Scilla nello Stretto di Messina.

Il Santuario dei divini Palikoi fu anche sede di un oracolo e un luogo di rifugio politico. Ora non erutta più e la gente non perde la vista, forse perché i suoi fedeli, i Sikeli, se ne sono andati e noi siamo rimasti orfani.

Una grotta è un luogo di nascita, di rituale rinascita, e un luogo dove ritornare alla Madre dopo la morte. Circe – ebbene sì, un'altra pre-greca Dea della Terra – ordinò a Odisseo di attraversare il mondo sotterraneo degli inferi. Egli pensò che là avrebbe ricevuto le indicazioni per fare ritorno a casa, invece fu causa di ulteriore sofferenza. Circe, la sua ultima mentore come espressione della Madre Terra, gli avrebbe fatto imparare la lezione della maturità: che la sofferenza è arbitraria, quindi necessaria. La sua insegnante in questo era stata e avrebbe continuato ad essere la Sicilia, giacché la sofferenza è ciò che la Sicilia conosce meglio. Anche Aretusa, la ninfa dell'acqua, dovette soffrire un passaggio dagli Inferi per la Sicilia “attraverso caverne immense per l'uomo”, così descrive Coleridge il percorso di Aretusa in Sicilia, per trovare la maturità, la responsabilità sessuale. Ritengo che il serpente che D.H. Lawrence incontrò a Taormina, “*un re in esilio, / senza corona negli inferi*” – il dionisiaco, l'Es freudiano, l'incontrollato ctonio – che si materializzò per poi scomparire in un modo che turbò il super ego di Lawrence, lo obbligò a esaminare se stesso, perché *era* se stesso, trovandosi desideroso di espiazione essendo uno di noi, un moderno.

Le grotte sono le cavità che portano nelle profondità della Madre e grembo della vita, fonte di rigenerazione. Scrive C.S. Lewis:

“Il barbaro che inventò la più cruda delle fantasie circa il sole che veniva rubato e nascosto in una scatola, o il più selvaggio dei miti circa il dio che veniva salvato e il suo nemico sconfitto con una pietra, era più vicino al segreto delle grotte e aveva più conoscenza circa la crisi del mondo di tutte quelle città nella cerchia del Mediterraneo che si accontentarono di fredde astrazioni o generalizzazioni cosmopolitane...”⁷

Per “avere conoscenza della crisi del mondo”, dobbiamo ritirarci in una grotta a vedere il mondo dall'abbraccio di nostra Madre. Furono i graffitari del Paleolitico che per primi andarono nelle caverne per evocare le forze trasformative. Pensiamo al Telesterion di Eleusi, simile a una grotta, al Labirinto Cretese. Pensiamo ai Riti Dionisiaci nel buio; a Ermete, proprio il dio della trasformazione, nato in una caverna; a Zeus, cresciuto in una di queste. Gesù nacque in una grotta e venne seppellito in una grotta e da lì dovette resuscitare per divenire il Cristo.

L'Ade aveva cinque fiumi: odio, fuoco, lamento, disgrazia e oblio. Solo quest'ultimo sembra offrire qualche speranza, una remota speranza ben lontana dalla gioia. Ovviamente, dice il paesaggio di pietra calcarea, la tua salvezza deve venire da una grotta; ma altrettanto ovviamente, dice sempre il paesaggio calca-

⁷ *The Everlasting Man*, 174.

reo, la tua salvezza non potrà salvarti. Perché? Perché la storia della terra è vita reale, quindi tragica.

3. La Terra come tragedia

Mito e storia sono due diverse narrazioni del luogo. Entrambe sono invenzioni dell'uomo, eppure entrambe esprimono delle verità più profonde di quanto gli umani possano inventare. Entrambe sono necessarie.

1. I miti locali

I miti locali non esprimono soltanto il nostro dialogo con la terra ma, siccome la terra è nostra Madre, il mito ci dà esempi che noi dobbiamo fatalmente seguire. La Sicilia vive nell'antico mito, più profondamente e direttamente che in ogni altro luogo che io conosca. E, con la tipica ironia siciliana, l'isola disinvoltamente, nelle storie del mondo sotterraneo, salta alla vita nelle mitologie di morte.

Da giovane io avevo solo la vaga sensazione che la mia nonna siciliana fosse nata e cresciuta in una storia antica e piena di significato. Lei era differente dalle nonne degli altri bambini, ma diversa in modo piacevole. Credo che lei non si rendesse conto della profondità della sua storia, sebbene ciò trasparisse dal suo senso di posata fermezza e dal pensieroso sorriso sul suo volto. Comunque, quando a metà della mia vita venni a vivere in Sicilia, fui spinto da un qualcosa di molto viscerale, sebbene dovetti proprio viverci per capire cosa fosse: era la mia situazione molto americana, stavo quasi morendo per la mancanza di narrativa del profondo. Vale a dire che non ero cresciuto nel luogo dove erano nate le mie storie caratterizzanti.

Bene, tra i racconti di questa terra, il mito di Demetra e Persefone rimane ancor oggi il più caratterizzante, perché la Sicilia continua a viverlo. Gli *Inni Omerici* non sono ambientati in Sicilia perché i Greci non vi si erano ancora insediati, o per lo meno non ancora completamente. Ma la versione di Ovidio viene parecchio tempo dopo il loro definitivo adattamento sul suolo siciliano. E il mito si stabilisce con naturalezza a Enna, l'esatto centro dell'isola, il fulcro della Sicilia così come la Sicilia è al centro del Mediterraneo, fulcro della storia dell'età del ferro mediterranea. Alta sul suo altipiano, la città di Enna, nata tra le nubi, guarda giù nel mondo sotterraneo. Al suo estremo est, sovrastante i campi di grano della Sicilia centrale, un ammasso di rocce protese verso il cielo pare la prua di una grande nave. 2400 anni fa, il tempio di Demetra si ergeva su queste rocce da dove Demetra stessa scrutava l'orizzonte in angoscia per la figlia rapita.

Non serve che vi racconti la sua storia che probabilmente già conoscete. Se così non fosse dovrete, ed è comunque facilmente rintracciabile. In ogni caso, raccontata attraverso una fredda pagina scritta e non direttamente sul luogo di Madre Terra, non potrebbe avere l'impatto che merita. Il luogo migliore è il Te-

lesterion di Eleusi o, meglio ancora, proprio la viva rocca di Enna, dove stava Demetra. A sinistra si innalza l'imponente Etna, da dove il mondo sotterraneo ruggisce al mondo. A destra, oltre qualche rotolio del terreno, si può vedere l'argenteo luccichio del lago di Pergusa, dove queste gocce di mondo si inabissano nel sottosuolo. Di fronte, ai nostri piedi, nella Piana di Catania, i campi di grano della Sicilia, il terreno più fertile, esteso e abbondante che i Greci mai ebbero a casa loro. Dove altro avrebbe potuto essere rapita Persefone se non qui? E a questo Ovidio ci introduce con lo stile bucolico di Teocrito:

Non lontano dalle mura di Enna, c'è un lago profondo chiamato Pergusa...

Un filare di alberi circonda l'acqua, rivestendo la riva tutta intorno, e le foglie degli alberi proteggono il luogo dai raggi di Febo, come uno schermo. I loro rami offrono una fresca ombra, e il prato mostra i colori brillanti dei fiori.⁸

Il lago di Pergusa, perfettamente rotondo e molto profondo, non è stato alimentato da ruscelli e quindi è un ingresso per gli inferi. Un gruppo di giovani donne – Persefone e le sue amiche – raccoglievano fiori lungo le sponde. Persefone scherzava: “*con entusiasmo infantile raccoglieva i fiori nei cesti e nelle pieghe della sua veste*”. Improvvisamente uscì dall'acqua un carro nero, con Ade, re degli Inferi, barbuto e terribile, alle redini. Ade afferrò Persefone e corse attraverso la Sicilia, come dice Ovidio “*preso dalla fretta di un amore improvviso*”. La versione più antica dell'episodio racconta che Gaia, la Terra, organizzò il rapimento, giacché riteneva profondamente necessaria la maturazione della giovane, e come la “Fortunata Cacciata” di Adamo ed Eva, la sofferenza era indispensabile per acquistare maturità e affrontare il mondo. Mentre il Re degli Inferi attraversava la Sicilia Orientale con Persefone che si dibatteva, si avvicinarono a una sorgente dove viveva una ninfa di nome Ciane. Vedendo l'amica in grave pericolo, Ciane allargò le braccia per bloccare il carro e intimò ad Ade di rilasciare Persefone, ricordandogli che non avrebbe potuto sposarla senza il consenso della madre di lei.

Qui la Volontà maschile si confronta con tre aspetti del potere femminile della Terra: Demetra (la fertilità), Persefone (l'innocenza) e le leggi di Madre Terra rappresentate da Ciane. È il solito tentativo della volontà maschile di liberarsi dal femminile, la Terra. Per niente impressionato da Ciane e dai suoi argomenti, Ade spinse via la ninfa e si inabissò. Ma la Volontà maschile non ha mai l'ultima parola, tanto più che questo rapimento era in ogni caso nelle intenzioni di Gaia. Così Persefone sparì sotto terra, e Ciane pianse così tanto che, prima che le sue lacrime la sciogliessero, essa divenne le sue lacrime stesse che si mescolarono alle acque della sua sorgente. Quel luogo, ora bucolico, dove zampillano le lacrime di Ciane, si può ancora oggi visitare.

⁸ *Metamorphoses*, Ovidio, dalla traduzione inglese di Mary Innes (Penguin, 1955). Tutte le citazioni di Ovidio sono tratte da questa edizione.

La madre di Persefone, Demetra, è la Dea del grano (di tutta l'agricoltura) e, al termine della sua giornata di lavoro dedicata alla cura del grano, Demetra si fermò al lago di Pergusa per incontrare sua figlia. La ragazza non c'era più. Nessuno seppe dirle cosa era successo. Dopotutto questa è la Sicilia, dove un ragazzo può essere assassinato in un affollato mercato e nessuno ha visto nulla (e non è un modo di dire perché la paura degli oscuri poteri del mondo sotterraneo qui diventa transfert), non è quindi una sorpresa che anche le amiche di Persefone non parlassero. Per questo Demetra le condannò a prendere le sembianze di uccelli con teste umane o, in alternativa, le dotò di ali perché volassero sul mondo alla ricerca di Persefone. In ogni caso, le ragazze spaventate volarono via per vivere sulle rocce della costa campana (*I Galli*, appena fuori dalla costa di Amalfi) e divennero le vendicatrici delle sofferenze femminili (le sofferenze della Terra) inferte dall'uomo. Queste sirene adescavano i marinai portandoli alla morte non con canzoni sessualmente seduttrici, perché la sessualità non è un crimine contro la Terra, ma con la promessa di canzoni che cantassero la gloria degli uomini, in quanto era la smisurata hybris maschile che doveva essere punita (dal punto di vista della Terra).

Chiusa nel suo dolore, Demetra si arrampicò sul punto più alto – la grande roccia prospiciente la piana di Enna – per scrutare l'orizzonte, ma Persefone non era visibile da nessuna parte. Allora, Demetra,

con l'angoscia nel cuore, cercò inutilmente sua figlia per mare e per terra. Mai l'aurora, con la sua fresca rugiada, trovò la dea a riposo, e lo stesso fu per Venere, la stella della notte. Portando due fiaccole accese al fuoco dell'Etna in ciascuna mano nel buio della gelida notte, non smise mai di cercare. E quando il giorno gentile spegneva le stelle, ancora essa cercava sua figlia dal sorgere al tramonto del sole. Si sfinì per la fatica...

Euripide (in *Elena*⁹) ci ricorda che Demetra è anche una manifestazione di Gaia:

*Tanto tempo fa, la Montagna Madre di tutti gli dei (Gaia),
con piedi fiammegianti
correva...
con selvaggio desiderio di ritrovare l'innominata ragazza perduta
sua figlia...*

Sempre cercando, Demetra divenne sempre più disperata, sempre più anientata dal dolore, e dapprima trascurò le sue terre, i raccolti, poi decisamente li abbandonò. E i raccolti cominciarono a morire. Ovidio racconta di germogli emergenti faticosamente dal suolo per poi cadere appassiti. Demetra soffre e i

⁹ ca. 1307 ff.



nuovi boccioli muoiono perché Demetra è la terra. Questo non è un “falso patetico ragionamento”, giacché molti bambini, abusati o trascurati, e ragazze e giovani virgulti muoiono. Cosa è più triste di questo?

Il racconto continua e ancora io presumo che tutti lo conosciate. Desidero invece tornare a parlare della Sicilia stessa. Il dolore per una Terra trascurata è molto sentito in Sicilia in modo eccezionalmente narrativo, eccezionalmente tragico nel senso drammatico di questo termine. Il territorio continuamente ripete i suoi miti vivendoli, la terra compie i suoi rituali spingendo anche noi a farli (ad esempio, come già detto, nella nostra agricoltura, nella nostra architettura).

I miti (e i loro rituali accompagnatori) circa la morte e la rinascita sono importanti per le religioni delle società contadine. Sono archetipiche storie di speranza, speranza implicita nelle stagioni. Ciò significa che la Natura compensa la sofferenza del momento con la sua promessa di rinascita. La Natura vive i cicli di morte e rinascita completamente e gioiosamente perché la Primavera non può mai essere tanto lontana. Una pianta potrebbe non sopravvivere al ciclo, ma i suoi semi, sepolti sotto la neve dell'inverno sembrano soltanto morti, invece presto la pianta rinascerà. Un mito racconta che Zeus diede la Sicilia come dono di nozze ad Ade, suo fratello, e alla sua nuova moglie Persefone, assicurando che la Sicilia avrebbe avuto per sempre cicli di fertilità (Persefone) e di morte (Ade), una stasi ciclica normale, senza tempo e sincera come la Natura stessa.

In teoria questo è un fatto gioioso, ma i siciliani non sono sciocchi: loro e la loro terra sanno bene dove le promesse falliscono. La Sicilia ha intrapreso questo viaggio ed è cresciuta giorno dopo giorno sempre più triste ma più saggia. I cicli di morte che portano alla rinascita non sono sempre gioiosi, semplicemente perché per l'individuo e la coscienza individuale esiste solamente un movimento unidirezionale attraverso il tempo. Gli dei sono immortali, sempre giovani. Afrodite, nonostante tutto il sesso di cui gode, necessita soltanto di un bagno per tornare vergine. Nella vita degli umani, l'innocenza persa non può essere riguadagnata; quando la morte arriva non si può tornare indietro. Quindi dov'è l'umano conforto della rinascita di una pianta attraverso i suoi semi? Noi non ci arriveremo mai, non possiamo prendere il sopravvento sulle decisioni della Natura; e non lo possiamo fare nemmeno per il genere umano in generale.

Non stiamo parlando di viaggi nel mondo sotterraneo come allegorie per una necessaria individuazione. Stiamo parlando di sofferenza e dolore come stato non transitorio come quello che la benestante classe media discute con il suo analista. La morte non può essere pensata allegoricamente come buona parte dell'umanità ben sa, cioè coloro che un duro lavoro porta precocemente alla tomba o i cui figli, come nel caso di Demetra, muoiono giovani.

L'adorazione della sempre angosciata Demetra e della sempre malinconica Persefone sfociò in un importante culto nella Sicilia greca, con templi dedicati alle “Divinità Ctonie” in gran parte delle città. Ad esempio nella grande città

greca di Agrigento, la più vicina ad Enna, il tempio di Demetra-Persefone si erge solo e isolato dai templi che sorgono sul crinale a custodia del mare e da quelli in alto, nell'acropoli. Sembra volersi nascondere in un dirupo, annidato nel fianco della collina, nascosto alla vista della città, pronto a tornare di nuovo dentro alla Terra. Eppure esse sono le divinità più importanti di Agrigento, ed è a loro che Pindaro dedica la 12esima delle Odi,

*Amato bagliore, la più amata delle città dei mortali, casa di Persefone,
tu che conservi la collina dei templi sugli argini di Agrigento dove vagano le
imbarcazioni, io ti imploro, o signora...*

Dietro a questo tempio, dentro le grotte scavate nella roccia, si trovano delle rituali pietre circolari, probabilmente per libagioni e danze, cerimonie ctonie, cerimonie del profondo mondo sotterraneo. I turisti religiosi del mondo dell'antica Grecia venivano come pellegrini in questi luoghi, molti portando in offerta statuine in terracotta raffiguranti Persefone (Kore) o Demetra. Gli archeologi ne hanno trovate a migliaia nelle vicinanze dei templi (ad esempio in Montagna di Marzo, Megara Iblea e Siracusa), allineate come fossero esposte per essere vendute ai visitatori o immagazzinate. Naturalmente erano gingilli prodotti in massa e cotti negli antichi forni, ma la loro semplicità aveva una certa dignità. Ogni statuina aveva un sorriso spento, non un sorriso gioioso, ma un sorriso consapevole, di accettazione. Mi commuove pensare che ciascuna di quelle piccole statuine è stata portata al tempio di Demetra-Persefone da qualcuno, uno specifico individuo, venuto a cercare conforto dalle due Divinità che conoscevano la sua stessa pena.

E Demetra che piange la perdita della figlia rimane al centro dell'adorazione in Sicilia. Particolarmente impressionante è Pasqua (in Catenanuova, Modica, Messina): due processioni, una per la madre dolente, e una per la sua figliola scomparsa, attraversano la città cercandosi a vicenda. Si ritrovano alla fine in piazza in una Resurrezione voluta dalla Chiesa; e, per la dottrina, la resurrezione è confermata. Ma l'emozione vera di questi eventi è: la sofferenza è confermata, la perdita è confermata. I siciliani lasciano la redenzione attraverso il Figlio ai teologi: a Pasqua, qui, l'attenzione si focalizza sulla Madre dolorosa. La folla numerosa segue Maria dal cuore infranto per la morte del figlio. Qui la morte non è preludio di una gioiosa rinascita: la morte non è una allegoria, la morte è morte. Le due processioni possono anche ricongiungersi per riunire madre e figlio, ma il ricongiungimento è soltanto *Pietà*, una irrimediabile perdita.

Anche pensare in termini di cicli non ci aiuta, né per Demetra, una dea, e neppure per il contadino, perché il ciclo passa alternativamente all'infinito da dolore a felicità a dolore a felicità a dolore. Soffrono perché non c'è sollievo, non c'è riposo. Se avviene la resurrezione, tra quanto seguirà poi la morte? Se si ottiene il successo, seguirà poi il fallimento? A causa del destino parallelo dell'individua-

le coscienza e memoria, per noi le pene passate e la morte futura sono sempre presenti. Così Maria, una persona mortale, e Demetra, una dea, devono sempre sacrificarsi al dolore, al ciclo di angoscia che è la realtà di ogni madre. La perdita del figlio; una figlia che muore o perde la sua innocenza e si separa da te. Amare una donna significa accomunarsi al suo dolore. Il contadino, adoratore di Demetra, è paragonabile a noi anche in questo. Ovidio spiega come la peste infettò le mandrie, e il bestiame non prosperò più su questa isola semi-arida; il terreno pietroso ruppe l'aratro tradendo le speranze del contadino e quindi, una terra leggendariamente nota come generosa e fertile divenne arida e ostile a coloro che la coltivavano. Per i contadini, eventi disastrosi avvengono a ogni primavera. Questo è ciò che il mito ci dice.

2. La storia

Se il mito ci svela mitiche modalità che è destino seguire, la storia ci dice come il mito è stato in effetti affrontato. La lezione insegna che tutte le speranze finiscono col deludere cozzando contro la realtà, ed è il messaggio della storia della Sicilia sia in relazione alla vita dell'individuo che nei millenni. In questo modo la storia della Sicilia segue il modello del mito di Demetra-Persefone con l'isola stessa come Persefone.

Per meglio chiarire:

1. L'iniziale innocenza di Persefone diventa l'innocenza natia della Sicilia prima che la civilizzazione la rendesse spoglia e sfruttata. Ad esempio, i poemetti di Teocrito del 300 a.C. descrivono una Sicilia densa di foreste, una terra abbondante di fiumi e ruscelli. Egli descrive una Sicilia non ancora depauperata della sua innocenza, ma che già a quel tempo si andava perdendo. E così egli inventò la pastorale bucolica, un genere decisamente nostalgico.

2. L'abuso di Persefone provocò il maltrattamento e l'impoverimento della Sicilia. Il suo abuso agricolo da parte di Roma la lasciò più triste e più saggia, più di quanto non lo sarebbe stata nei due millenni seguenti. La Sicilia fu più volte sottomessa da potenze straniere, che la abusarono e sfruttarono togliendole grazia. La sua verdeggiante bellezza pastorale divenne secca e desolata, e sul desertico paesaggio la brezza gelida divenne il lamento di Persefone. Un luogo di grande fertilità fu ridotto a desolazione, non una sola volta ma ben due volte; per due volte la civilizzazione che avanzava nel mondo degenerò in miseria, in una popolazione che, sino a tempi recenti, era considerata come la più illetterata e oppressa d'Europa, in una società che produsse una discendenza di predatori, anche ai giorni nostri. Da questa tragedia usciva la mia cara Nonna che, con milioni di altri fuggì da una Sicilia infangata da millenni di incredibili abusi e auto-abusi.

[IMMAGINE: RAGUSA IBLEA]

3. Conclusioni

Questa è la tragedia, Greca e umana: la caparbieta dell'uomo lo ha riportato all'età della pietra tramite i poteri materni della Terra, oppure della donna intrappolata nell'infinito ciclo di perdita, rinascita e perdita ancora, o dolore per il percorso senza via d'uscita della morte. In breve, la tragedia è sofferenza, sofferenza che non meritiamo, alla quale non possiamo sottrarci e nella quale non v'è vittoria, né gloria, soltanto effimera consolazione. Ciononostante, la tragedia e il mito ci mostrano anche che, in questi destini, noi seguiamo i ritmi della Terra. L'adorazione di Maria, di Demetra e della Terra ci rassicura sul fatto che tutte le creature soffrono, e allora quando noi piangiamo, non siamo soli. E questa è tutta la consolazione che possiamo avere.

In una terra dove il passato è presente e che sappiamo prologo, è necessario che la terra stessa sia proclamata mentore dell'umana tragedia. La Sicilia è anche emozionalmente una Madre. La dimensione ridotta, a misura d'uomo, dei suoi campi e delle sue valli calcaree, ci tiene vicini a lei e sembra contenere i nostri affanni. Nell'abbraccio di nostra Madre, quelle che erano le nostre distinte identità, il nostro inutile senso del Sé, si dissolvono con l'avanzare dell'età. La virtù più grande del calcare si sta dissolvendo, come ha scritto Auden. Così quelle che una volta erano distinte caratteristiche dei rilievi in pietra calcarea, tornano ad erodersi sotto la rocciosa superficie della pietra madre; così le nostre città collinari gradualmente tornano a mescolarsi nei dirupi dai quali erano state scavate; così noi torniamo alle nostre familiari somiglianze, indietro nel tempo, indietro dai nostri parenti. Io personalmente, avendo in cuore la profonda malinconia del paesaggio siciliano, ho inconsapevolmente lavorato su questo. Nella storia di disappunto, compromesso e conseguente dolore e malinconia, scritta sulla pietra calcarea della Sicilia, la mia anima di mezza età ha trovato l'accordo con i suoi anni.



ARCHITETTURA SUBURBANA IN SICILIA: UNA LETTURA ALCHEMICA

Salvatore Requierez

Summary

Suburban architecture in Sicily: a reading alchemical.

The phenomenon of Villeggiatura blooms in a feudal contest in the second half of the past millennium and mainly concerns some Italian regions. In Sicily it develops in a feudal estate structure from 1400 to 1812 and knows a long season at least two centuries ('600 and all of the' 700). It counts the construction of more than a thousand for the exclusive prerogative principals rural aristocracy and its distribution favors territorial barons and not the state property. It is a phenomenon strongly influenced by the wealth of the individual who is affected, especially in the eighteenth century, the influence of fashion, however, exacerbated by a certain theatricality Spanish that flaunts spectacularly real possession that never in those years becomes a status symbol.

The Sicilian aristocracy is heavily in debt, no cohesive politically, always tied to the vagaries of product granary, opposed by the statal and ecclesiastical property. Many representatives were left the fray with government positions to deal with them were neither culturally nor technically prepared, nobles of catholic faith and yet imbued with esoteric leanings with which to manage the relationship with the supernatural, the occult truth, destiny.

Though unpopular, most of them knew *De Occulta Philosophia*, by Heinrich Cornelius Agrippa from Nettesheim, court physician, astrologer, philosopher and alchemist. The Occult Philosophy is the Magic. Agrippa states that there are three worlds: Elementary, studied by Physics or Natural Magic; Celeste, studied by Mathematics or Magic Astral; Intellectual, where the theology or Ceremonial Magic does understand: "God, the mind, the angels, the intelligence, the demons, the soul, thought, religion, the sacraments, ceremonies, temples, festivals and mysteries".

It is magnificent in the alchemical process.

Another work, that last years, received similar success, was *Regum naturae magneticum* by A.Kircher (Amsterdam, 1667). Athenasius has a cosmic vision that links the four worlds: archetypal, sidereal, angelic, elementary. This approach results from a meta-analysis of its decades-long activities of the main publications on the subject and led him to believe, as Agrippa, that the vertical path to knowledge, aiming at the junction between macro and micro cosmos is compatible with the alchemical process and constitutes one of the goals. The picture that emerges is tracking, then, that between '600 and' 700 existed in Sicily a ruling class much attracted to the metaphysical and, very often, the occult. What moved the aristocracy in the occult? Least three reasons:

- 1) widespread conviction that luck is attracting,
- 2) The belief that destiny if you can not govern least favorably condition through initiatory path,
- 3) the belief that the intellectual capacities are within us and must be, only, discoveries and propitiated. From their successful development it depends on *the fate* of any business.

The aristocracy was called to play improbi tasks, to which it could not give up caste supremacy, or opportunity to buy it because functional expansion and enrichment of the family.

Many lost their lives during their term, many were imprisoned for errors or committed fraud, others were persecuted by the Inquisition always attentive to the possibility of confiscating, lost faith in the name of the substances to those it accumulated so many. Others, however, fell in dark economic failures. They were not enough political cover to give security to the nobles engaged in the administration. It needed something else, and the approach to growth paths, individual and propitiatory protection was an unwritten but very crowded.

What has this to do with the country villas of the aristocracy of the time?



The suburban residence in the VI-VIII centuries is the ideal forum in which to outsource preparatory actions. The villa becomes the elective structure that allows you to intercept influences favorable to the conduct of any business. The adverse spirits hovered in the countryside, and there were held the most harmful rites commanded by enemies or competitors. They were in the field elective sites of the Sabbath.

The suburban property becomes stable witnessed a process started of internal knowledge aimed at acquisition / enhancement of personal skills of the owner. That's how Architect and Principal shall use the alchemical language adopting symbols that become typical features of the villas in the VI-VIII centuries and interpret in the best way the experiences of the invisible universe that can influence not only on human actions, but also to improve the essence of the *Artifex*.

The three basic stages of the alchemical process found an unexpected humus in the ambitions of the customer and are masterfully interpreted by architects through symbols that are able to single out from a thicket of stylistic features fashions that pass through during their artistic and professional growth. Jung saw alchemy as a whole moving through which the inner impulse tending to the transformation, the liberation of the psyche, the darkness of ignorance. It was projected and lived in manipulation of material substances.

The characters of the eighteenth-century villas and their composition are constant and, while respecting the styles of different eras (from Mannerism to Neoclassical through the three Louis), is still in uniform settings both structural and ornamental: the baglio, the scale, the fountain, the gable, the pinecone, the bell, the palm, the pediment, the fornix, the pylons, the eye and the flora. Only the three basic elements (the square, symbolizing the earth, the circle, or the sky, and the rectangle with the shorter sides in a semicircle, a symbol of man) will ensure the true union between the macrocosm and microcosm alchemical.

All this symbolism, for over two centuries, has strongly influenced the way you do a certain type of architecture in a cross-cultural environment and strongly impregnated with European influences such as that of Sicily in tight succession dominated by Spanish, Savoy, the Austrians, the Spanish again and finally the Bourbons. Try to imagine the strength of the psychological pressure exerted by widespread beliefs and yet secretly kept quiet, or just the fear that often filled the minds of those who, though rich, was wrong only to live, unfortunately, those times unprepared.

Il fenomeno edilizio delle nobili residenze suburbane in Italia fiorisce in un contesto, prevalentemente, feudale che copre la seconda metà del passato millennio e interessa soprattutto determinate regioni: il bacino del Brenta, la riviera ligure di Levante e di Ponente, i Colli Romani, la Toscana (sin dall'epoca dei Comuni ma soprattutto sotto il Granducato), i domini spagnoli in Piemonte e Lombardia, le pendici Vesuviane, diverse aree della costiera adriatica. Questo fenomeno in Sicilia prende corpo in un assetto feudale immobile dal 1400 al 1812 e conosce una stagione lunga almeno due secoli ('600 e tutto il '700). Conta la costruzione di più di mille presidi ad esclusivo appannaggio dell'aristocrazia rurale e la sua distribuzione privilegia le territorialità baronali e non quelle demaniali. È un fenomeno fortemente influenzato dalla ricchezza dei singoli che risente, soprattutto nel XVIII secolo, dell'influsso della moda peraltro acuita da una certa teatralità *spagnola* nell'ostentare scenograficamente il possesso immobiliare che mai come in quegli anni diventa *status symbol*. L'aristocrazia siciliana che copre il viceregno di Sicilia è un'aristocrazia fortemente indebitata non coesa sotto il profilo politico, sempre vincolata all'alea del prodotto granario, osteggiata dal braccio demaniale



e ecclesiastico, inquietata dai ratei dei *donativi* (eufemismo che allora si usava per indicare i tributi triennali). Moltissimi suoi rappresentanti erano poi lanciati allo sbaraglio con incarichi di governo per affrontare i quali non erano né culturalmente né tecnicamente preparati. Erano nobili di fede cattolica eppure intrisa di propensioni esoteriche con cui gestire il rapporto col sovrannaturale, la verità occulta, il destino. Sebbene posto all'indice, molti di loro conoscevano il *De Occulta Philosophia* di Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim (Colonia, 15 settembre 1486 – Grenoble, 18 febbraio 1535), medico di corte, astrologo, filosofo e alchimista. Era un'opera che non mancò di influenzare intere generazioni di quanti tra loro sapessero leggere perché intrigante e perché cercava di spiegare quel che per loro era difficilmente spiegabile. La *Filosofia Occulta* è la *Magia* e Agrippa stabilisce che esistono tre mondi:

- * L'Elementare, studiato dalla Fisica o Magia Naturale
- * Il Celeste, studiato dalla Matematica o Magia Astrale
- * L'Intellettuale, dove la *Teologia* o Magia Cerimoniale fa comprendere “*Dio, la mente, gli angeli, le intelligenze, i demoni, l'anima, il pensiero, la religione, i sacramenti, le cerimonie, i templi, le feste e i misteri...*”.

Assunto non marginale del pensiero agrippiano è che la Magia si magnifica nel processo alchemico.

Un'altra opera che, anni dopo, riscosse analogo successo fu *Regnum naturae magneticum* di A. Kircher (Amsterdam, 1667). Athanasius ha una visione cosmica che collega verticalmente 4 mondi: *Archetipico, Siderale, Angelico, Elementare*. Tale impostazione deriva da una sua pluridecennale attività di metanalisi delle principali pubblicazioni sull'argomento e lo porta a credere, come Agrippa, che il percorso di conoscenza verticale, volto alla congiunzione tra macro e microcosmo è compatibile col processo alchemico e ne costituisce uno dei traguardi. Dal quadro che stiamo tracciando emerge dunque che tra '600 e '700 esisteva in Sicilia una classe dirigente decisamente attratta dal metafisico e, molto spesso, dall'occulto. Ma perché? Cosa muoveva l'aristocrazia verso l'occulto? Almeno tre ragioni:

- 1) La convinzione diffusa che la fortuna si *attrae*
- 2) Il ritenere che il destino si possa, se non governare, almeno condizionare favorevolmente attraverso percorsi iniziatici
- 3) Il credere che le capacità intellettive sono *dentro* di noi e devono essere, solamente, scoperte e propiziate. Dal loro favorevole sviluppo dipende *la sorte* di ogni impresa.

Abbiamo visto che l'aristocrazia era chiamata a svolgere compiti improbi, ai quali non poteva rinunciare per supremazia di casta o per opportunità di compra perché funzionali all'espansione e all'arricchimento del casato. Erano incarichi spesso di grave responsabilità, e coprivano in pratica tutto lo scacchiere dell'amministrazione

vicereale e che poteva vedere, all'improvviso, un nobile senza particolare attitudine nello specifico, essere membro del Sacro Regio Consiglio, Capitano Generale, Capitano di Giustizia, componente della Regia Gran Corte (giustizia), Magistrato del Commercio, Giudice del Tribunale della Regia Coscienza, della Corte Civile e Criminale, del Real Patrimonio, Mastro Razionale, Tesoriere del Regno, Protonotaro, Regio Uditore, Maestro del Secreto, Pretore, o semplicemente Deputato chiamato ad esprimersi su questioni da sempre a lui ignote o molto complicate come quelle spettanti ai membri della Giunta di Sicilia presso la corte di Napoli nell'ultimo periodo borbonico. Particolarmente insidiose erano le cariche degli Ufficiali del Senato: Sindaco, Conservatore, Arcivario, Condestabile, Sergente, Credenziere, Aggiustatore di pesi e misure, Marammere, Maestro d'Acqua, Cassiere, Conservatore, Notaro, Procuratore, Sollecitatore... Erano incarichi certamente danarosi e ben retribuiti non solo con once e scudi, prestigiosi, ma anche invidiati, pericolosi e rischiosi per libertà e sostanze. Non pochi perdettero la vita durante il loro mandato, moltissimi vennero carcerati per errori o per frodi commesse, altri vennero perseguitati dalla Santa Inquisizione sempre attenta alla possibilità di confiscare, in nome della perduta Fede, le sostanze a chi tante ne accumulava. Altri, invece, precipitarono in bui fallimenti economici. Non bastavano le coperture politiche a dare sicurezza ai nobili impegnati nell'amministrazione. Ci voleva qualcosa d'altro, e l'accostarsi a percorsi di crescita, di protezione individuale e propiziatori era una regola non scritta ma frequentatissima. I nobili si servivano di *consiglieri* personali, meglio se notoriamente fortunati e ben sperimentati, e non temevano di ostentare la loro iniziazione con simboli a valenza *protettiva*. Cosa c'entra tutto questo con le ville di campagna dell'aristocrazia del tempo? La residenza suburbana sei/settecentesca è la sede privilegiata ove esternare le azioni propedeutiche. La villa diventa cioè la struttura elettiva che permette di intercettare influssi favorevoli alla conduzione di ogni impresa. Oggi tale convinzione farebbe solamente ridere, ma allora si credeva fermamente che gli spiriti avversi aleggiassero nelle campagne, e lì si tenevano i riti più nocivi comandati da nemici o da concorrenti. Erano in campagna i siti elettivi dei *sabba*.

L'immobile suburbano diventa, così, testimone stabile di un avviato percorso di conoscenza interiore volto all'acquisizione/rafforzamento delle capacità personali del proprietario. È così che Architetto e Committente si servono del linguaggio alchemico adottando simboli che diventano caratteri tipici delle ville sei/settecentesche e interpretano al meglio le esperienze di universo invisibile capace di influire non solo sulle umane azioni, ma anche di migliorare l'essenza dell'*artifex*.

Le tre fondamentali fasi del processo alchemico trovano un humus inaspettato nelle velleità del committente e sono magistralmente interpretate dagli architetti attraverso simboli che sono capaci di enucleare da una selva di stilemi propri delle mode che attraversano nel corso della loro crescita artistica e professionale.

- 1) la *Nigredo* (rappresentata dal *Corvo*) o *Opera al Nero* in cui la materia (o lo spirito) si dissolve, putrefacendosi;
- 2) l'*Albedo* (l'*Aquila*) *Opera al Bianco* in cui la materia (o lo spirito) si purifica; distillando passa alla
- 3) *Rubedo* (la *Fenice*) o *Opera al Rosso* in cui la materia (come lo spirito) coagulando si ricompone, fissandosi, con nuovi equilibri, nella *coniunctio oppositorum* caratteristica della Grande Opera.

Tale modo di pensare e operare trova degli addentellati interessanti nell'opera di ricerca condotta nello specifico, per molti decenni, da Jung.

Jung vede l'alchimia come un complesso movimento attraverso il quale la pulsione interiore tendente alla trasformazione, alla liberazione della psiche dalle tenebre dell'ignoranza, era *proiettata* e vissuta nelle manipolazioni delle sostanze materiali.

“*Gli alchimisti più seri compresero che lo scopo della loro opera non era la trasmutazione di metalli vili in oro, bensì la produzione di un aurum non vulgi* (l'oro non comune) *o aurum philosophicum* (oro filosofico). *In altri termini, ciò che li interessava erano valori spirituali e il problema della trasformazione psichica*”. La complicata e infinita simbologia alchemica non faceva altro che descrivere, in modo figurato, il processo di trasformazione della psiche e i relativi stadi di tale percorso, dal sonno al risveglio psichico. La separazione degli elementi ostili corrisponde allo stato iniziale di caos e di tenebre. Sul piano psichico corrisponde alla coscienza primitiva. La conquista dell'arte corrisponde allo stadio conclusivo: dalla combinazione degli elementi alla sintesi finale. Sul piano psichico questo corrisponde ad un processo d'autoconoscenza. Gli alchimisti percorrevano la via della *Nigredo*, il latino annerimento. In Jung corrisponde alla ricerca dell'ombra, ciò che Raphael indicava come la discesa negli inferi, la soluzione di antiche cristallizzazioni ad azione velante o inibente. L'ente creatore ha proiettato nella spazialità psichica direzioni energetiche (idee, capacità, desideri, aspettative, azioni, ecc.) che poi si sono solidificate, cristallizzate. Vanno sbloccate, sciolte e ricondotte a coscienza e conoscenza. Quando il fuoco dell'alambicco, il fuoco psichico, purifica gli elementi, si produce la seconda fase, si entra in ciò che gli alchimisti chiamavano fase di *Albedo*. È lo stadio di chiarificazione e d'intensificazione della vita e della coscienza. Sorge la luce della coscienza e della conoscenza. Se il processo si protrae ancora, il biancore della luce della coscienza può diventare il rossore della *Rubedo*. È lo stadio del rosso, quello in cui si può arrivare alla *coniunctio*, trovare la pietra filosofale o ogni altro spirituale traguardo. L'unione finale, la più elevata, era per gli alchimisti l'unione dell'essere umano con l'*unus mundus*. È allora che le capacità interiori, fino ad allora bloccate, possono essere efficacemente liberate e garantire ogni successo secondo gli auspici del committente.

Quest'ultima fase mette in luce il problema centrale della psicologia junghiana: l'incontro della coscienza con l'inconscio. Il tema dell'unione degli opposti ricorre

in tutta la letteratura alchemica. Notevole importanza riveste, pertanto, il materiale simbolico, materiale che è strettamente connesso con il processo d'individuazione adottato da tecnici e committenti.

“Oggi possiamo vedere come l'intero processo alchemico volto alla unificazione degli opposti può rappresentare anche l'itinerario di un singolo uomo verso l'individuazione, con la differenza non trascurabile che un individuo non potrà mai uguagliare, nella sua produzione simbolica, la ricchezza e l'ampiezza dei simboli dell'alchimia”. (C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*).

L'analisi dei caratteri delle ville sei/settecentesche siciliane ci dice che lo schema compositivo è costante e, pur nel rispetto degli stili delle varie epoche (dal Manierismo al Neoclassico attraverso i tre Luigi), si ancora a uniformi impostazioni sia a livello strutturale che ornamentale. Ma ciò che più importa sottolineare è che permangono per un tempo lunghissimo i caratteri/simboli del fenomeno edilizio che più si prestano ad una lettura alchemica in quanto già allora estratti, secondo precisa logica, dal linguaggio della Grande Opera.

Scorriamo i principali: *Il Baglio, la Scala, la Fontana, il Timpano, la Pigna, la Palma, il Fastigio, il Fornice, i Piloni, l'Occhio e la Flora*. Tutti questi elementi costituiscono caratteristiche pressoché costanti delle residenze nobiliari suburbane. Tutti (insieme alla chiesa rurale spesso annessa all'interno del baglio oppure umilmente sostituita da una campana sul muro d'attico) concorrono a determinare scolasticamente la tipologia di base del nucleo abitativo che risponde alle stesse regole per almeno due secoli.

Cerchiamo di capire quali erano le ragioni, più o meno segrete, della scelta:

Il Baglio

Con questo termine si indicano muri disposti a quadrato che inscrivono un cortile e proteggono la casa padronale e i corpi servili. Il quadrato è uno dei simboli più antichi della dottrina alchemica. Fulcanelli ne tratta ne *Il mistero delle Cattedrali e l'interpretazione esoterica dei simboli ermetici della Grande Opera*. Il quadrato rappresenta il numero *Quattro* e simboleggia il *Quaternario degli Elementi*, stabilizzati nella materia concreta. In *Alchimia* il quadrato è la *Pietra Cubica*, composta e lavorata, percepibile attraverso i sensi, che le riconoscono una perfezione naturale; simboleggia quindi anche l'uomo equilibrato, padrone di sé e delle spinte emotive interiori e che resiste alle esterne influenze. Di questo indirizzo morfologico è intrisa la cultura islamica che ha lasciato nel Genoa di Palermo (detto Paradiso Terrestre), cioè negli stessi luoghi che avrebbero offerto, nei secoli successivi, spazio all'insediamento nobiliare della prima era moderna, gioielli del calibro della Cuba, della Torre Alfaina, della Zisa, del Castello di Maredolce. L'impianto quadrangolare perfetto è perseguito con costanza fino ad Ottocento inoltrato, come testimoniano gli splendidi manufatti della Villa dei Villarosa e dei principi di Trabia a Bagheria.



La Palma

Il *Regnum naturae magneticum* di Kircher (Amsterdam, 1667), ponendola in copertina, attribuisce grande significato simbolico alla palma, grande forza attrattiva, la *vis attractiva* di cui è l'elemento più ricco. Attrae e recepisce le influenze astrali più positive e favorevoli. È l'elemento vegetale, spesso isolato con ossequioso rispetto e posto al centro della corte così che si possa vedere totalmente dal piano nobile tra i più frequenti nella flora interna. Il dato che sia un simbolo eminentemente alchemico deriva da centinaia di riferimenti letterari che ammiccano al nome stesso della pianta e al suo ruolo nella rappresentazione allegorica di una fase chiave del processo alchemico. Qual è il nome della Palma diffusa in Sicilia? *Phoenix Dactylifera*. Phoenix come Fenice. Dove va a morire l'Araba Fenice allo scoccare del suo cinquecentesimo anno di vita? Si adagia sulla cima di una palma e si lascia bruciare dai raggi solari. *Coniunctio oppositorum*. Ecco che viene rappresentata così anche la rinascita della *Rubedo*.

Il Timpano

Imposto dalla moda del fiorentino Neoclassicismo negli ultimi decenni del Settecento, quelli che coincidono con un vero e proprio *boom* della residenzialità suburbana aristocratica, e che vedrà la Piana dei Colli a nord di Palermo infittirsi di grandi e piccoli presidi, all'uopo riattati, in occasione della fuga dei reali di Napoli dopo i moti rivoluzionari e l'invasione napoleonica, dando luogo attorno al Parco della Favorita (nome di una villa di Ercolano molto cara alla regina Maria Carolina) di una vera e propria corte suppletiva attorno alla residenza dei sovrani posta nella nuovissima Casina Cinese, il timpano propone il trionfo centrale della forma triangolare. Il simbolo del triangolo con vertice in alto evoca la fiamma protesa verso il cielo. Tale simbolo verrà ripreso dal tempio massonico. Il fuoco rappresenta uno dei cardini dell'alchimia, il principio spirituale per eccellenza, caratterizzato da purezza e perfezione ed è capace di vivificare le cose. Bruciando tende a ridurre a perfezione, così come può distruggere se non compensato e mitigato dagli altri elementi.

La Fontana

L'acqua rappresenta il principio vitale per eccellenza. Grazie ad essa avviene la rigenerazione alchemica; è il solvente che permette la putrefazione, fase preparatoria alla rigenerazione della vita. Il suo compito più significativo è quello di *messaggero*: memorizza le informazioni del suo ambiente, le conserva e trasmette agli altri elementi, in primis alla Terra. La fontana raffigura così l'*aqua permanens* della fonte mercuriale alla fine della *nigredo*, propiziando il rinnovamento. Elemento costante dell'arredo anche minimale dei giardini interni al baglio, la fontana è posta spesso al centro di una vasca a disegno ottagonale, in omaggio al simbolo geometrico che rappresenta il passaggio dal terreno (quadrato) al celeste (cerchio). Tra gli

esempi aulici di ville arricchite da fonti impregiate da sculture va ricordata, una tra tante, la fontana del Glauco di Villa Trabia alle terre Rosse di Palermo dove, ai piedi del figlio di Poseidone e di una Naiade, riprende vita il pesce, simbolo dell'abbondanza grazie alle virtù dei *semplici*, cioè delle erbe officinali su cui si applicò per secoli l'alchimia spagirica.

La Pigna

È un simbolo sfruttato in un larghissimo bacino europeo. Il significato della pigna è quello dell'eternità: l'abete è sempreverde. Simboleggia la *rinascita* nel Natale pagano: nel nord Europa, dove la notte e il giorno durano sei mesi, quando l'alba si alza sul mondo innevato, i raggi passano tra i rami carichi di ghiaccioli facendoli splendere come luci. Perciò l'albero di Natale viene arricchito di luci, e la pigna ne è il primo addobbo. Nelle ville simboleggia la augurale eternità del possesso immobiliare.

L'Occhio

Sotto forma di oculo, finestra circolare/ellittica che compare spesso sul fronte delle ville barocche, è un riferimento occulto molto antico. Il simbolo Occhio (protezione esterna e suprema) viene variamente specificato nel corso della storia: *occhio interiore, saggio, della mente, pineale, dell'anima, di Shiva, della ragione...* L'occhio è un'immagine archetipica che risale a migliaia di anni fa. Appare più volte nei miti, nelle sculture, nelle incisioni, nei dipinti delle culture più antiche. Venne spesso raffigurato nell'antico Egitto come un unico occhio disincarnato, l'Occhio di Ra. Questo simbolo fu rinvenuto sotto il dodicesimo strato di bende della mummia di Tutankhamon, e fu considerato un amuleto di aiuto per la rinascita. In antico era chiamata: *occhio interiore*. Per Cartesio è *la principale sede dell'anima!*

La Scala

Lo scalone trionfale esterno è uno dei paradigmi più sfruttati nell'edilizia suburbana settecentesca in Sicilia. Come simbolo non rimanda né al biblico sogno di Giacobbe con angeli che salgono e scendono da una scala protesa verso il cielo (Genesi 28,12), né all'esoterismo dantesco dove i pioli sono riferiti ad altrettante scienze che il sommo identifica con i cieli (*Convito*, II, cap. XIV). La scala simboleggia il percorso dei riti iniziatici, i gradoni i diversi livelli di conoscenza da coprire. Le fasi del processo alchemico venivano chiamate *scala lapidis alchemica*. Nell'immagine alchemica la scala ha sette livelli in rapporto con i sette pianeti o i sette passaggi del *processo* e sono formati dai metalli ad essi corrispondenti secondo lo schema: Sole/Oro, Luna/Argento, Marte/Ferro, Mercurio/Mercurio, Giove/Stagno, Venere/Rame e Saturno/Piombo. I sette passaggi, secondo la lettura di Paracelso, erano rappresentati da: calcinazione, sublimazione, soluzione, putrefazione, distillazione, coagulazione, unione. Alla

fine si giunge alla trasmutazione tanto agognata sia dall'artista che dal committente. Il percorso scalare raffigura, poi, i gradi successivi dell'iniziazione.

I Piloni

Simboleggiano il ruolo delle fondamenta dell'edificio interiore che l'iniziato deve disegnare e realizzare nel corso della propria vita. Sono sormontati spesso da simboli accessori o allegorici di specifica valenza o di mero ornamento.

L'arco è un costante riferimento a quello che sormontava le due colonne nel tempio di Salomone: *Joachin* e *Boaz*. La prima era simbolo della terra di Israele e della stabilità, la seconda indicava la terra di Giuda e rappresentava la forza. L'arco era il simbolo dell'unione dei due regni, ma anche dell'unione di due mondi separati, la sintesi per un nuovo mondo più stabile, sotto il controllo di un dio supremo. Mayer in *Atalanta Fugiens* parla del Rebis: "*Rebis è un essere doppio: Androgino maschio e femmina in un sol corpo, generato sul monte Ermafrodito. Non disprezzarlo per il suo sesso ambiguo: quest'uomo-donna, un giorno ti genererà il Re, cioè la Pietra Filosofale*". Rappresenta Mercurio e molto spesso in letteratura specifica si avvale del simbolo delle due colonne di *Joachin* e *Boaz*. Il rebis alchemico (dal latino *res bis* "cosa doppia") è un termine usato per indicare il risultato di un percorso e designa la pietra filosofale, intesa come unione degli opposti, *compositum de compositis*.

Il Fastigio

Applicazione centrale sul muro d'attico o sul fronte che si fa carico di reggere le armi del casato, rappresenta la Pietra di vertice che simboleggia *la pietra angolare contro cui nulla potranno le forze dell'inferno* (Matteo 16, 13-20). Icona conosciuta e abbastanza diffusa nel Medioevo, come mostra un'illustrazione dello *Speculum Humanae Salvationis*. È il coronamento a cui ambisce la perfetta conduzione del processo alchemico.

La Flora

Il giardino formale, riconosce una ancor più ricca molteplicità di fonti anche filosofiche che affondano le radici nelle convinzioni del tempo.

Michael Maier (Rendsburg, 1568 – Magdeburgo, 1622), medico, alchimista e musicista tedesco, nel suo capolavoro *Atalanta Fugiens* dice: "Chi cerca di penetrare nel Roseto dei Filosofi senza la chiave, appare come un uomo che voglia camminare senza i piedi".

Dice Keplero: "*La geometria è Dio stesso e gli ha fornito gli archetipi per la Creazione del mondo*". Già nell'*hortus conclusus* medioevale (uno spazio di forma quadrata, diviso a sua volta in quattro settori da due vie perpendicolari che s'incrociano) si ravvisa non solo una metafora del Paradiso Terrestre, ma la simbologia del numero quattro, in stretta analogia con i quattro elementi: acqua, terra, aria e

fuoco alla base di tutte le manifestazioni della vita terrestre.

Marsilio Ficino, che amava studiare e sperimentare nella sua villa di Careggi le proprietà occulte delle piante, diceva che ogni sostanza animale, minerale e vegetale non solo soggiace all'influsso di un pianeta, ma ne riassume in sé le qualità e contiene i quattro umori fondamentali: caldo, freddo, umido e secco in variabile rapporto tra loro.

Plotino diceva: *“L'immagine figurata di una cosa è sempre disposta a subire l'influenza del suo modello, come uno specchio capace di imprigionarne l'immagine”*.

Così il terreno di forma quadra era suddiviso in otto aiuole o multipli, dai complessi disegni geometrico-simbolici al fine di catturare, secondo la filosofia neoplatonica, le energie celesti. Costante presenza era una statua di Minerva, la protettrice delle scienze, ma anche allegoria del sapere iniziatico (Villa Alliata di Valguarnera a Bagheria). Altro *leitmotiv* è il numero otto, simbolo per eccellenza di rinascita spirituale, della rigenerazione interiore ed esteriore perché, sostenevano gli antichi, la salute dell'anima discende da quella del corpo e viceversa. Gli orti, come sopra ricordato, erano destinati alla coltivazione dei *semplici* utilizzati nella farmacopea del tempo. Il giardino era concepito come un diagramma magico. Le aiuole, infatti, disegnate secondo un complesso sistema di corrispondenze sincroniche e di geometrie occulte, spesso riproducevano le figure della geomanzia, antica scienza divinatoria, citata dallo stesso Dante nel XIX canto (Purgatorio) della Divina Commedia.

“Se vuoi crearti un giardino magico, ricordati del triangolo divino, del quadrato e del cerchio”, affermava Angelo Maria Bandini nel suo ottocentesco *Trattato sui giardini degli dei*.

L'architetto alchimista Salomon de Caus, autore del complesso apparato allegorico nei rosa-crociani giardini di Heidelberg dei primi del '600, realizza un compendio di scienza ermetica. Egli, esperto di magia numerologica, sosteneva che non solo i giardini, realizzati con geometria simbolica, captano le influenze astrali, ma che, attraverso le loro forme, possono influenzare gli astri, esercitando una sorta di magia simpatica secondo il potere delle geometrie descritte!

Nel settecentesco trattato *Dell'aureo Giardino* di G. Canato, allievo dell'architetto Andrea Palma, si consigliava di *“studiare la disposizione del giardino su una superficie aurea”*. Infatti, osservava ancora che *“nel buon giardino può governare solamente la legge dell'armonia e l'armonia deve essere impostata sulla sezione aurea, per dare grande bellezza ad ogni forma qui inserita”*. La divina proporzione (di Pacioli nel rispetto della successione del Fibonacci) serviva ad attrarre le vibrazioni cosmiche. Nei casi più estremi, anche le misure dei *parterres* decorativi sono governate da sezioni auree. Solo così i tre elementi fondamentali (il quadrato a simboleggiare la terra, il cerchio, ovvero il cielo, e il rettangolo con i lati minori a semicerchio, simbolo dell'uomo) potranno garantire la vera unione tra macrocosmo e microcosmo alchemico.

Tutto questo simbolismo, per oltre due secoli, ha fortemente segnato il modo di fare un certo tipo di architettura in un clima culturale trasversale e fortemente impregnato di suggestioni europee quale quello della Sicilia, dominata in serrata successione da spagnoli, Savoia, austriaci, di nuovo spagnoli e infine Borboni. Alcuni accostamenti, nonostante la copiosa documentazione esistente, forse possono apparire difficili da accettare, ma solo se li valutiamo con la nostra “sapienza” odierna. Calarsi nel quotidiano di allora è il primo passo che uno studioso di storia deve fare, sganciarsi dalla modernità che confonde e immedesimarsi nelle incertezze difficili da governare allora. Cercare di immaginare la forza della pressione psichica esercitata da credenze diffuse eppur segretamente taciute, o solo la paura che spesso invadeva la mente di chi, sebbene ricco, aveva il torto solo di vivere, sventuratamente, impreparato quei tempi.

CREARE E RESTAURARE PROCESSI DI TRASFORMAZIONE DALLO SPIRITUALE AL MATERIALE

Daniele Orobello

Summary

Create and Restore

Transformation Processes from the Spiritual to the Material

Solicitations send to the ropes, it stimulates, it's asking to answer to what is happening in the mind of the architect when approaching an artefact, to be a designer.

Even more so in the restoration ...to play in attack or in defence, bold or respectful?

Patience is my attitude..., the inspiration ... I don't look for it, I wait for it.

To be a receptor opens the *slightest* feelings, and these never betray.

The original idea (doubt), ripen from experience, and requires respect for a monument, a place, to evaluate the demand of a client, to translate in three dimensions or even better in feelings, even more, to transpose thought in emotion, listening and interpreting the psyche,

The approach, ... fundamental, simplicity and truthfulness invade the mind of the designer, discarding scums, when in his truth he elaborates, filters (on the basis of his own knowledge, necessarily extended to other fields) the inputs he receives. He elaborates and selects, he simplifies and prunes, until he reaches the *purity of the line* or the right dose of intervention.

All designers, ... however, much better for those that under the weigh of necessity, imposed by the lack of references, use what is found to create simple objects of "design" useful in their essentiality and for this of great intrinsic value, hidden, fulfilled, artistic! Like the Japanese Haiku for poetry.

Architecture (considered art in many of its forms) and *Psyche*.

In it and with it the creative spirit of the man and its mind is expressed and therefore of its Psyche, synthesis of the relationship between man and territory it influences those who benefit from living into it or observing it, one of the languages that man has at his disposal to communicate and build wellbeing.

Complex and fascinating the relationship between Architecture and Psychology, intimately connected. The first studies, moves, organizes the space, the second the mental and emotional processes of the individuals, we influence the environment and vice versa, the physical environment is as important as the affective and both are deeply connected.

Jung will give priority to the inhabited spaces, the house as symbol of the affective world of its inhabitants, linking the internal and the external world.

Man interventions impact on the environment so to adapt it at human needs and purposes through architectural options that influence the development of our identity, Churchill stated: "we give shape to our buildings; whereupon buildings give us a shape.

It is in our instinct to have an affective and/or a material container it moulds our lives and relationships.

A place to return to, important element of the psychic and affective equilibrium, sense of stability.

Colours, furnishing, frame of dwellings and working places have positive and negative effects on the human psyche, the quality of internal and external spaces change our minds and bodies.

Appropriate intuition, the "character" of a place, the Latin's *genius loci*, *fang shun* in China, *vastu* in India.



Our nervous system reacts to different spatial models influencing our mood, our health, our cognitive and functional efficiency, to become aware of these connections give us the possibility to interpret the spaces. The same criteria based on biological assumptions used to correct unhealthy spaces that are repelling, non-functional, to design neuro-sustainable spaces, habitable, fascinating. The recent restoration of the monument erected to Philip V in 1661 on the ancient plan of Palermo's Royal Palace, a thorough recovery that was an occasion to know more about the detailed stone artefacts, extremely complex and articulated work due to the typesetting, the manufacture, but especially for the many historical layers that relate and attest centuries of history.

The magnificence captures and overwhelms the observer, the complex history of the monument and related questions were investigated, the multiple stimuli determined the choices, giving rise to optimal results in terms of technical quality and for sensorial expressivity, this was the frame that determined the UNESCO decision to elect the Norman Arabic circuit of the City of Palermo as World Heritage Site. The Committee in the final cultural evaluation at the foot of the monument emphasized the restoration not only of the artefact in se but as an example of the recovery of the surrounding space. To perceive, evaluate and represent the spaces activates affective and cognitive psychological processes. Therefore designers have shared responsibility towards the psychic and emotional wellbeing of those that inhabit the designed spaces.

The architect "feels" the soul of the places, archetypal psychologist of the community, *architecture* in its etymon contains *archai*, the fundamental principles that govern the cosmos, like the psychotherapist for the souls, he is somebody that perceiving by intuition a secret and keeping it (in suffering) he can recognize the wounds of the places, and bring back what had been repressed, creating the conditions of engraftment of the stimuli that will manure the life of the clients.

To be the servant of the soul of a place he has to contain in himself the geometrical space that is measurable by the science of nature and mathematics as well as the anthropological space. A vision give blossom to an idea that while invading give nurture to the artist, a positive and strong signal is to perceive the same stimuli and feeling again the same sensations when observing an artefact after some time, playing with time and the mind enjoys modifying in bizarre ways as to prove the idea validity. To question all the time, some artefacts have in themselves and brazenly hit the observer with certitudes, doubts, orders coming from a precise will, ... but all the rest? What is going on around the image of "Monna Lisa", what the thoughts of the artists in the different phases of the creation of their work?

In the technique *a fresco*, the entire scene had a defined time, the images would arise and triggered feelings, the true artist would express *only in the interval of time* necessary to the plaster to drying, fully conscious of his "diversity" he gave vent to the drawing of his visions, his thoughts, his art. In that time he could accomplish himself, from there it emerge the final result, those hours were "the time of art" not only mere decoration. Jealous of the source of his design reasoning in order to protect his most secret feelings that shake him up and create.

As a painter that "sees" in the soul of the one he is portraying, the artist "receives" from the places and represents in an active way his feelings, that activate other sensations, unique and non reproducible from one subject to another and in time.

Art, that creates sensations, penetrates the human mind and acts provoking chaos in the cerebral activities that go to the periphery of the body, the limen, activating the senses as we know them, the pleasure of a smell that make us smile, relaxing us, or said differently the reactions that give sense to life. Nature itself has given us the principles and the methods to define and recognize as Art any representation performed by human beings, the combination of colours of the greatest painters is a repetition of what it is already existing in nature. And going back to what said at the beginning to go in attack or in defence, bold or respectful? Definitely never take anything for granted, the influence of our surrounding will continue to give shape, therefore I would say that Art is Psyche.

La non specificità della professione di architetto mi porta ad occuparmi sia di opere da realizzare, dall'ideazione alla progettazione, alla realizzazione, alla gestione, nonché di restauro, argomento che più mi coinvolge.

In genere, parlando del mio lavoro, che per fortuna amo, non trovo nessuna difficoltà nel descrivere il modo di operare, evidenziando se necessario anche le più svariate motivazioni che ne determinano le scelte tecniche, architettoniche, strutturali o estetiche, ... **ma**... qui si parla di ben altro... ovvero, la sollecitazione che arriva in questa sede, va alle corde, stimola e chiede una risposta su ciò che succede nella mente di un architetto all'approccio con un manufatto.

Per un luogo, un monumento, un edificio, un appartamento, un ambiente di lavoro, o altro, fisico e tangibile sul quale si è chiamati a intervenire, entra in gioco (cosa non da poco) l'essere di un progettista, ovvero di chi (tecnico o meno), inventa un manufatto, un oggetto.

Nel caso di un restauro addirittura anche il porsi nei confronti di esso.

Porgersi all'attacco oppure in difesa, spavaldi o rispettosi?

Posso dire di essere paziente per quel che mi riguarda,... le ispirazioni non le cerco, le aspetto.

Strano o incomprensibile? ... solo realtà.

Porgersi da ricettore **apre** alle più *lievi* sensazioni, e queste non tradiscono mai.

L'idea iniziale, o meglio, il *dubbio* iniziale, maturata/o poi dall'esperienza, mi ha insegnato a rispettare un monumento, un luogo, o per altri ambiti, a *dare il giusto* valore alle esigenze di un committente.

Chi desidera realizzare un ambiente da vivere, dove trascorrere il tempo, o semplicemente un oggetto che stimola sensazioni, ha necessità di tradurre ciò che pensa in tre dimensioni, o *ancora meglio* in sensazioni o addirittura in *emozioni*, per questo sono convinto che il progettista debba saper ascoltare e saper interpretare le esigenze del cliente e quindi la sua Psiche.

L'approccio come dicevo è il più importante, ... *fondamentale*.

La semplicità e la naturalezza devono invadere la mente di un progettista e liberarla da scorie: egli, *se* vero progettista, elabora, filtra (ovviamente sulla base della propria preparazione, che deve essere *per forza* estesa a più ambiti), ciò che riceve in termini di sensazioni, input e via dicendo.

Elabora e seleziona, semplifica e pota, fino a raggiungere la *pulizia della linea*, ovvero la giusta **dose** di intervento.

C'è chi si specializza in design, chiunque abbia un minimo di fantasia e manualità può diventare un designer. Ma ancora, molto meglio *chi*, [IMMAGINE: BAMBINO CON LA RUOTA] sotto il *peso* della necessità, derivata magari dall'assenza di tutto o anche di riferimenti, *utilizza ciò che ha* a disposizione per realizzare oggetti semplici di *design* ridotti *all'essenza dell'utile* e per questo di grande valore intrinseco, nascosto, compiuto, artistico! Al pari degli haiku giapponesi per la poesia.

Architettura (anch'essa in molte sue forme considerata Arte) e *Psiche*.

Non nascondo che pongo l'Architettura, nel senso ampio del termine, ad un livello altissimo del pensiero immaginativo: in essa e con essa si esterna lo spirito creativo dell'uomo e del suo animo e quindi della sua Psiche.

Meglio di qualunque altra disciplina, essa esprime il rapporto tra l'uomo e il territorio, appare perciò evidente come l'architettura condizioni le persone che ne usufruiscono, sia abitandola sia osservandola: l'architettura è uno dei linguaggi a disposizione dell'uomo per comunicare e costruire benessere.

Il rapporto tra Architettura e Psicologia è complesso e per ciò affascinante: l'Architettura, che studia, muove, organizza, lo spazio in cui viviamo, la Psicologia, che studia i processi mentali ed emotivi degli individui.

La Psicologia Ambientale ci insegna che il nostro comportamento influenza l'ambiente e viceversa, per questo Architettura e Psicologia sono fortemente se non intimamente collegate, poiché l'ambiente fisico è importante quanto quello affettivo e i due si compenetrano.

Anche Jung considererà prioritari gli spazi abitativi degli individui, descrivendo la casa come simbolo del mondo affettivo di chi vi abita, un collegamento tra il mondo interno ed esterno dei suoi abitanti. Architettura e Psicologia, entrambe, si occupano di concetti quali interno/esterno.

La modifica che l'uomo agisce sull'ambiente per adattarlo ai propri scopi anche attraverso scelte architettoniche, influenza la formazione della nostra identità, affermava Churchill: «*Noi diamo forma ai nostri edifici; dopodiché sono gli edifici a dare forma a noi*».

Il nostro istinto di avere un contenitore affettivo ma anche materiale condiziona le nostre vite e le nostre relazioni.

Il luogo dove poter tornare a fine giornata, elemento importante per l'equilibrio psichico/affettivo, dà un senso di stabilità.

Colori, arredi, la struttura stessa di abitazioni e luoghi di lavoro *hanno effetti sulla psiche* umana, sia positivi che negativi, ecco che la qualità degli spazi interni ed esterni ci cambia a livello fisico e mentale.

Una intuizione ben compresa in diversi luoghi e tempi, il "carattere" di un luogo, (*genius loci* dei latini) o in oriente il *feng shui* per i cinesi o il *vastu* per gli indiani.

Interazione di luogo e identità, divenuta in architettura un'espressione per individuare un approccio fenomenologico allo studio dell'ambiente, l'insieme delle caratteristiche socio-culturali, architettoniche, di linguaggio, di abitudini che caratterizzano un luogo, un ambiente, una città.

Un termine trasversale, che riguarda le caratteristiche proprie di un ambiente correlate con l'uomo e le abitudini con cui egli lo vive.

Oggi ancora una disciplina sperimentale quale la **neuroergonomia dello spazio** studia in che modo il nostro sistema nervoso reagisce a diversi modelli spaziali, influenzando così l'umore, la salute, l'efficienza cognitiva e funzionale, correlazione tra:

lo spazio: architetti, urbanisti, designer, paesaggisti.

il corpo: praticanti di tecniche orientali, yoga, tai-chi, meditazione, o occidentali, danza, teatro.

la mente: psicologi e psicoterapeuti.

Comprendere il rapporto tra qualsiasi forma di (defniamolo) design (dal cucchiaino alla città) e il nostro sistema nervoso fornisce ai progettisti la possibilità di interpretare gli spazi. I medesimi criteri, fondati sulle leggi biologiche, possono essere utilizzati per correggere spazi insalubri, respingenti e non funzionali, o per disegnare ex novo spazi neurosostenibili, *usufruibili e affascinanti*.

Un intervento di restauro con il quale ci siamo confrontati riguarda la *Macchina marmorea* dedicata a Filippo V, complesso statuario realizzato nel 1661 da Carlo D'Aprile con gli scultori Gaspare e Pietro Serpotta, eretto nella zona alta della Villa Bonanno, antico piano del Palazzo Reale di Palermo, dove prima sorgeva la torre rossa abbattuta nel 1553 dal viceré Giovanni De Vega.

Dal Villabianca, *Palermo D'oggiorno...* 1873-74, vol. 14, pp. 231-233:

Il fastoso teatro marmoreo consta di un recinto di pietre pariglie della larghezza di 74 palmi, con sua scalinata, balaustre di marmo bianco e quattro porte: e negli otto angoli, formati dai semicircoli, vi stanno otto statue di marmo, che rappresentano otto de' principali regni, che al suo tempo tenne vassalli quel gran monarca di Spagna. Ne' primi due angoli, che sono d'in faccia, si vedono il regno di Castiglia e quello di Sicilia, e parimente negli altri angoli un personaggio reale per parte, simbolo ognuno degli altri domini della stessa Maestà sua. Nelle quattro facciate della gran base si rilevan le statue delle quattro parti del mondo, cioè dell'Europa, Africa, Asia ed America, nelle quali in principati e regni era egli imperante, delle statue quindi de' quattro Mori, che in ginocchio umiliati sen giacciono à piedi del re nell'ordine più sublime [...]. Geroglifici finalmente di virtù e pregi drizzati al merito dell'augusto monarca in ogni parte ammiransi.

Gli otto regni rappresentati dalle statue e appartenenti alla corona sono: Castiglia e Leone, Sicilia, Catalogna, Napoli, America, Sardegna, Portogallo, Lombardia.

La Statua di Filippo V fu scolpita da Nunzio Morello e collocata il 31 luglio 1856 sulla sommità del grandioso monumento marmoreo progettato da Carlo D'Aprile in onore di Filippo IV, l'attuale sostituì una preesistente statua bronzea di Filippo IV, scolpita nel 1662 e distrutta durante i moti insurrezionali del 12 gennaio 1848, che segnarono la rivolta di Palermo contro i Borboni e che *preannunciarono i gloriosi fatti d'arme dell'impresa garibaldina*.

La distrutta statua bronzea di Filippo IV era stata costruita fondendo una precedente statua, anch'essa in bronzo, raffigurante lo stesso sovrano e scolpita da Scipione Li Volsi, collocata nel 1630 in uno dei quattro cantoni di Piazza Villena e trasferita nel 1631 nel "piano del Palazzo" per volere del viceré Ayala che, per

meglio armonizzare l'ambiente della prestigiosa Piazza Ottagona, fece spostare dalla stessa piazza un'altra statua bronzea, anch'essa scolpita da Scipione Li Volsi e raffigurante Carlo V, collocandola, su apposito piedistallo, in Piazza Bologna, dove attualmente si trova.

Nei quattro angoli dell'ultimo ordine del monumento sono ubicate su mensole angolari quattro statue allegoriche scolpite da Carlo D'Aprile, raffigurate ignude e genuflesse, in atto di supplicare Filippo IV (ora Filippo V), rappresentanti i re degli Stati da lui conquistati e governati: Mahomad Babbelin, re di Granada; Corralat, tiranno di Mindanao; Tremisen, re di Mauritania; Caupolicano, generale dei Cacicchi.

Nel basamento, la prima facciata che guarda verso maestro, dimostra chiaramente **l'Europa**, prima e più degna parte del mondo.

Comparisce donna pomposamente adorna nelle vesti alla reale, dinotando la sua ricchezza, e varietà delle dovizie, che fa godere; con corona in capo, per dimostrare, che è stata sempre regina dell'universo.

La seconda facciata, che guarda al libeccio, dimostra **l'Africa**, che è scolpita a guisa di mora, quasi ignuda, per dimostrare che, essendo sottoposta a mezzogiorno e alla zona torrida, i suoi abitatori nascono naturalmente bruni.

La terza facciata, che riguarda verso lo scirocco, dimostra **America**, donna di carnagione fosca, nel sembiante terribile, che compare quasi ignuda, come vanno i suoi popoli. Ha ghirlanda di penne che le serve per ornamento. Sta affissa sopra un coccodrillo sopra il cui dorso tiene la destra, e con la sinistra un arco lor solita arma, e sotto i piedi una testa umana in segno delle loro barbarie, che *li induce a mangiar uomini*, che comprano per schiavi, o vincono in battaglia.

Ancora, con iscrizione leggiadra esibisce a S.M. per cavar le miniere, le proprie viscere, dimostrando amoroso dolore, che dando ella così abbondante l'oro, che si diffonde per arricchire ambedue i mondi.

La quarta facciata che riguarda verso greco, dimostra **l'Asia**, figlia di Thetis e dell'Oceano, che questa parte signoreggiò lungamente, donna vestita d'abito ricchissimo, ricamato d'oro, e di gemme, non solo per l'abbondanza, che tiene dell'uno e delle altre, ma per il costume di portare abbigliamenti così ricchi.

Nei 4 angoli 4 mensole dell'altezza di dieci palmi e sulla cima di essi quattro statue di re e personaggi debellati.

La prima statua che sta sopra la targa dell'Europa, ginocchioni nel sinistro, nuda nel corpo, con le mani giunte avanti del petto, e legate con la testa rasa e pochi capelli indietro a foggia di schiavo, e con la faccia alzata, in atto di dolore, per essere stato vinto e di umiltà per chiedere pietà alla statua di S.M. che sta mirando, è Mahomad Babbelin Re di Granada, detto il Cicchito.

La seconda statua, che sta sopra la targa dell'Africa, si vede ignuda ginocchioni del destro, con le mani legate, come l'altra e con il viso mesto, e gli occhi fissi a S.M. in maniera di raccomandare la propria miseria alla sua clemenza, è il re di Tremisen.

La *terza* statua, che si vede nell'altro piedistallo, che è sopra la targa dell'America, nuda ginocchioni d'ambo le ginocchia, con mani avvinte sotto la cintura, con la faccia di schiavo, capelli crespi, labbra grosse con gli occhi a dirittura alla statua di S.M., rappresenta Caupolicano, generalissimo dei Cacicchi del regno del Cile.

La *quarta* statua, che è sopra la targa dell'Asia, nuda ginocchioni del destro, cinta di penne, con le mani indietro avvinte con fune, con barba irsuta e con il volto verso S.M. in modo che piange amaramente gli accidenti dei suoi infortuni rappresenta Corralat, tiranno di Mindanao, isola delle Maggiori.

L'intervento sul monumento, un lavoro completo di recupero ma anche occasione di conoscenza di tutti i singoli manufatti lapidei, finalizzato alla valorizzazione dell'opera.

Per la scelta delle metodologie, fondamentale l'attenta osservazione diretta delle superfici, individuandone i precedenti episodi manutentivi, le alterazioni ed i depositi presenti.

Fasi tecniche del lavoro:

- 1) *Rimozione di depositi superficiali* aderenti con acqua, spruzzino, spazzole, spugne;
- 2) *Disinfestazione* mediante applicazione di biocida;
- 3) *Pulitura dalle scritte vandaliche*;
- 4) *Preconsolidamento* diffuso ed esteso con Silicato di Etile;
- 5) *Rimozione delle parti mobili*, catalogazione e mappatura e rilievo grafico;
- 6) *Applicazione di prodotto biocida* in soluzione acquosa applicata a pennello per imbibizione;
- 7) *Integrazione delle piccole parti mancanti* con marmi della stessa tipologia di quelli esistenti;
- 8) *Pulitura chimica* con polpa di cellulosa e spazzolini, bisturi ed acqua deionizzata;
- 9) *Estrazione dei sali residui* con acqua deionizzata tenuta in sospensione da fogli di cellulosa;
- 10) *Pulitura meccanica* con spazzolini, bisturi e microtrapani per incrostazioni, calcare e croste;
- 11) *Riadesione delle parti mobili* con resine epossidiche ed eventuali perni in vetroresina;
- 12) *Consolidamento* di fessurazioni e fratturazioni mediante iniezioni di resina epossidica;
- 13) *Ristabilimento della coesione*, impregnazione con pennelli, siringhe, pipette e silicato di etile;
- 14) *Stuccatura di profondità* con malta idraulica ed eventuale materiale di riempimento;
- 15) *Stuccatura e microstuccature* di mancanze e lesioni con grassello di calce e malta idraulica;
- 16) *Protezione superficiale* per rallentare il degrado con antigraffito.

Estremamente complesso e articolato per composizione, lavorazione, ma soprattutto per le stratificazioni storiche che ne hanno determinato l'attuale configurazione, esso racconta ed è testimone di vari secoli della nostra storia.

La grandiosità travolge e *avvolge* l'osservatore.

Gli interrogativi emersi durante le fasi di studio e di progettazione del restauro, hanno indagato la complessa storia del monumento, dalle note precedenti, *estremamente* essenziali ma già molto corpose, si può intuire la molteplicità degli stimoli ricevuti.

Le scelte effettuate hanno determinato risultati tangibili, per qualità tecnica e per espressività sensoriale, lo stesso ha fatto da cornice alla decisione finale della Commissione UNESCO che nei mesi scorsi ha eletto a patrimonio dell'umanità il circuito Arabo Normanno della Città di Palermo.

Indubbia e *dichiarata*, l'influenza positiva del manufatto sul confronto culturale tra i componenti della Commissione tenuto ai suoi piedi, evidente esempio di restauro del *luogo* oltre che del manufatto in sé.

E allora, percepire, valutare e rappresentare gli spazi significa attivare processi psicologici di natura affettiva e cognitiva che portano ad attribuire senso e significato al rapporto *interno-esterno*, emerge evidente una *corresponsabilità* verso il benessere psichico ed emotivo di chi fruisce degli spazi in genere da parte di chi per professione li progetta.

Entra prepotentemente e senza reti in gioco, diventando prezioso, il lavoro dell'architetto che «sente» l'anima dei luoghi poiché, come scrive Hillman (2004), l'architetto ha il potere di essere il vero psicologo archetipico delle comunità, giacché *architettura* contiene nel suo etimo le *archai*, ossia i principi fondamentali che governano il cosmo.

L'architetto, come il terapeuta per le *anime*, è dunque colui il quale, intuendo un segreto e trattenendolo (con sofferenza), riconosce le ferite dei luoghi, ne riporta a galla il rimosso, creando in essi le condizioni di attecchimento e di stimolo che concimeranno il vissuto degli avventori; egli «*in sostanza è il servitore dell'anima di quel luogo*» (ibidem), egli per essere tale deve *contenere* in sé lo spazio geometrico, misurabile dalle scienze della natura e dalle matematiche e lo spazio antropologico.

Conclusioni

Tornando quindi e infine all'aprirsi e al porgersi, è una visione che porta ad immaginare e che fa quindi sbocciare l'idea, la quale essa stessa, posizionandosi davanti all'artista, provoca altre emozioni.

Risultato positivo e forte segnale, è avere i medesimi stimoli e riprovare le stesse sensazioni osservando un manufatto a distanza di tempo.

Un po' è vero che si avvia un gioco temporale con il progetto, la mente si diverte a modificarlo in maniera bizzarra, come a voler mettere alla prova la validità dell'idea.

Nel restauro invece per prima cosa occorre definire con precisione (per quanto possibile) il significato e ciò che intendiamo con restauro.

Nell'approccio alla realizzazione di un'opera (nonostante tutte le ricerche, le certezze, gli esempi e i paragoni di coloro i quali si cimentano da tempo a dare definizioni certe, di qualcosa che di certo ha ben poco), *occorre solo porsi interrogativi.*

Per esperienza trovo sempre nuove domande, nuovi dubbi sul perché di alcune realizzazioni.

Certamente alcune opere, alcune architetture, hanno in sé e pongono sfacciatamente all'osservatore delle certezze, dei dubbi, degli ordini che hanno dietro una volontà ben precisa, ...ma tutto il resto?... , ovvero, ciò che sta attorno alla figura di "Monna Lisa", quale il pensiero degli artisti durante le varie fasi della realizzazione?

Nella tecnica *a fresco*, ad esempio, l'intera scena da rappresentare aveva un tempo ben definito dall'asciugatura degli intonaci, ovviamente tutto era preceduto da un progetto, da schizzi, da prove.

Il significato delle scene che avrebbero colpito gli avventori, le immagini che avrebbero provocato e innescato sensazioni ... Ma... il vero artista si sarebbe espresso *solo in quella parentesi temporale di possibilità* data dall'asciugatura dell'intonaco, non oltre.

Ecco allora dove egli si realizzava, da dove scaturiva il risultato finale, quelle ore erano "il tempo dell'arte", non della mera decorazione.

Grazie alle nuove tecnologie, laser, microscopi elettronici, radar ecc., molti esempi sono venuti alla luce, spesso sotto gli affreschi o famose tele dipinte si scorgono altre immagini anche di poco diverse che evidenziano altri momenti espressivi dell'artista, a volte etichettate con facilità come bozze, errori, immagini propedeutiche, ma sempre empie di espressioni dell'artista che nel pieno della consapevolezza della sua "diversità" dava sfogo alla stesura delle Sue visioni, dei Suoi pensieri, della Sua maestria.

Bisogna possedere profonde, vaste, specifiche competenze per descrivere, relazionare o "sentenziare" su qualsiasi opera d'arte, sia essa pittorica o scultorea o architettonica.

Ci fu chi ai primi del Novecento definì i Surrealisti dei puri folli, puri al 95% come l'alcol, salvo poi ricredersi.

Gelosia, mi sembra la definizione giusta ed appropriata che può descrivere cosa si prova nel parlare di ciò che scaturisce quando si attiva un ragionamento progettuale, come se non si volessero esternare i più intimi sentimenti che scuotono e producono.

Succede qualcosa che attiva il meccanismo progettuale, al pari, un pittore "vede" dentro l'animo di colui che ritrae, "riceve" dai luoghi e rappresenta attivamente le sue sensazioni, che, se quelle giuste escono fuori e arrivando ai fruitori attivano

a loro volta sensazioni diverse, certamente, uniche ed irripetibili da soggetto a soggetto e da tempo a tempo.

Arte è ciò che definirei il mezzo che provoca sensazioni, ha la capacità di permeare la mente umana e reagire all'interno di essa, provocando un subbuglio nelle attività cerebrali che, arrivando poi alle periferie del corpo, il limen, provocano i sensi come li conosciamo, il piacere di un profumo che ci fa sorridere, ci rilassa, ovvero le reazioni che ci danno il senso della vita.

Arte e natura, accoppiata che potrebbe sembrare banale, invece trovo che la natura stessa ci ha dato i canoni ed i metodi per definire e riconoscere come arte una qualunque rappresentazione realizzata dagli esseri viventi, infatti anche l'accostamento dei colori dei più grandi pittori non fa altro che riprendere ciò che già esiste in natura. E quindi riprendendo quanto detto all'inizio, porgersi all'attacco oppure in difesa, spavaldi o rispettosi?

Mai dare nulla per certo e definitivo, l'influenza di ciò che ci circonda non smette mai di plasmare, quindi direi che Arte è Psiche.

Bibliografia

- Anderson H.H., *La creatività e le sue prospettive*, Brescia, La Scuola, 1980;
- Binswanger L., 1963, *Being in the world*, Basic Books, New York; tr. it. *Essere nel mondo*, Roma, Astrolabio, 1973;
- Cresti A. *La creatività da Freud ad Arieti e oltre*, Istituto di Psicoterapia Analitica di Firenze, 1980;
- Freud S., (1910), *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere*, vol. 6, Torino, Boringhieri, 1974;
- Griaule M., (1966), *Dio d'acqua*, Milano, Bompiani, 1978;
- Hillman J., *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*, Milano, Rizzoli, 2004;
- Jung C.G., 1967, *Man and his symbols*, Aldus Books Limited, London, tr. it. *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi, 1980;
- Jung C.G., (1912), *Simboli della trasformazione*, vol. 5, Torino, Boringhieri, 1970;
- Jung C.G., (1928-1931), *La dinamica dell'inconscio*, vol. 8, Torino, Boringhieri, 1976;
- Neumann E., (1954), *L'uomo creativo e la trasformazione*, intr. M. Trevi, Padova, Marsilio, 1975;
- Neumann E., (1974), *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio, 1981;
- Pesare M., (2008), *Le radici psico-dinamiche dell'abitare in Dialeghbestai. Rivista telematica di Filosofia*, Roma, anno 10, 2009;
- Villabianca, (1873-74), *Palermo D'oggi*, vol. 14, p. 231-233;
- Winnicott D. W., 1965, *The maturational process and the facilitating environment*, International Universities Press, New York; tr. it. *Sviluppo affettivo e ambiente*, Roma, Armando, 1970.

IL PROCESSO DI INDIVIDUAZIONE: DALL'INFORME ALLA FORMA UTILIZZO DELL'ARTE NELLA FORMAZIONE DEGLI PSICOLOGI ANALISTI

Salvina Artale, Simona Carfi, Livia Di Stefano

Summary

*The Process of Individuation: from Amorphous to Form
The Use of Art in the Training of Analytical Psychologists*

This work refers on a four years training experience with a group of CIPA'S trainees that using art work experimented the Jungian approach to unconscious. Through painting, sand play and clay, the trainees lived the experience of the *laboratorium*, as a way to put up personal and group symbols, consistent with Jungian conceptions on Art.

We especially refer to the possibility of living the experience of the impersonal, enigmatic, shapeless, which, in different ways, can appear in our life and can be reveal at its best precisely in creativity and Art.

During the four-year work of the training group, the use of various art tools enabled the outline of a path towards individuation. This was studied as a concept and lived through the successive transformations of the chosen materials, consequently structuring a connection between emotional and cognitive areas. During the encounters, the opus was held at the workshop and the *scientia* or theory interpreted the results. The workshop was made up as a ritual dimension organizing itself through a slow process where there has always been a correspondence between group structuring and used materials. According to a precise thinkability, specific art tools were associated to the dimensions of the group, so that painting was used in the first step, as a very structured dimension enabling to work on two dimensions and with a function of containment over a new group. During the second and third years, we experienced the sand play, a tool used in a group version,¹ which enabled the participants to accomplish how through a material, partly structured by very strict rules and spaces, you can experience the third dimension. Finally in the fourth year, clay was used as a totally unstructured artistic tool that enabled the opening to other dimensions. Gradually, the chosen tools (colors, sand, and clay) became less important, whereas the comprehension of the underlying process became more and more relevant, till approaching the work to Art and, through Art, to the alchemic work that becomes metaphor of the analytic and imaginal field between analyst and patient. It is more important to reflect over the sense that has been individually and collectively built, aware that the three present elements (analysts, trainees, and artworks) do not always suppose a third dimension, but a relation that is always, let's say, polysemic. At the base, there have always been the possibility and necessity to create and use images. Since the first year, working on and with the Shadow, we have been introduced to a more relational dimension, closer to the relation with images, than to a comparison with rational concepts or well defined and built psychic structures. We understand the creative area as healthy capacity of the psyche, as tendency to pull down the barriers of the consciousness, refusing preconceptions and stiffness. It is the dimension where we can meet our deepest self: in our case this encounter is mediated by the materials, that are always

1 We used the sand play following Dora Kalf's model – and specifically the group's sand, according to what experimented by Elena Liotta (1998, 2011) during more than twenty years of work.



different, and the experience to produce, create and experiment the imaginal area. One of the aims of the workshop was, in fact, to introduce the trainees to the creativity area and, in this sense, beyond the proposed artistic activities, a creative workshop must be able to work on the psyche of the individual participants and the group. This pattern leads to experience a specifically Jungian way of appreciating life, pathology and treatment. This dimension is even more interesting if we think that the group accompanied most of the participants along their entire analytic training from their first years of specialization to the last ones, revealing the metaphor of the imaginal work occurring in the therapist patient relationship. The basic principle was working the material without neither techniques nor artist's specific tools, emphasizing the development and expression of some images which could emerge the soul, even though advocated by cultural dimensions or external events. Eventually, the possibility to create a tangible product enabled to build a link between thought, sentiment, sensation, intuition, with the advantage to support thoughts, perceptions, sentiments, and be able to re-examine and compare them with other images. Eventually, the participants shifted the focus from the task of the Ego to the underlying psychic process, and were able to give a different, sometimes new, sense not only to the final product, but to the symbolic dimension associated to it. This means to be able to give new descriptions, stories, meanings, and find one's own legitimacy and spontaneity by activating psychic images. So over the years, the group has worked in a sort of spiraliform dimension, where we started in shadow was brought to light, passing through the Dionysian dimension, as image of nature and of our own life proceeding through destruction, death, woe, but also joy of living and creativity of life, female liberation and the possibility to proceed through deaths and rebirths. Finally we arrived in a psychic area in which experimenting at first the tension of the opposites and then the transcendental function in a continuous circle. That is how it has become important to work on the unknown and the fear of it. Here it is the conflict with the daily need of knowing, controlling, having everything clear (thinking about the more and more specialized scientific impositions) and the correlated rapidity and difficulty of keeping centered inside waiting for something to take form and then be born. In view of the above, it emerges the need of the soul to wait patiently for a possible manifestation among the turns of the unconscious. The activity of the group evolved into "Soul-making": a creation, awakening and identification process of the Soul, in which the image's reign, finally, becomes a reflexive moment where the events can be transformed into images, as the main activity of the psyche.

Introduzione

L'effetto al quale io miro è di produrre uno stato psichico nel quale il paziente cominci a sperimentare con la sua natura uno stato di fluidità, mutamento e divenire, in cui nulla è eternamente fissato e pietrificato senza speranza.

C.G. Jung, 1993

Questo lavoro nasce dall'esperienza di un gruppo formativo con gli allievi del CIPA che, nell'arco di quattro anni, hanno lavorato con differenti modalità artistiche per poter sperimentare l'approccio junghiano all'inconscio. Attraverso la pittura, il gioco della sabbia e l'argilla, gli allievi hanno vissuto l'esperienza del *laboratorium*, quale modalità di mettere in opera complesse simbologie in-

dividuali e gruppali, in linea con le concettualizzazioni junghiane sull'arte. Ci si riferisce in particolare alla possibilità di vivere l'esperienza dell'impersonale, dell'enigmatico, dell'informe che, in modi diversi, può fare comparsa nell'esistenza e che trova, nella creatività e nell'arte, per l'appunto, il terreno privilegiato di manifestazione.

L'arte, dunque, come area vitale per poter mettere in luce contenuti psichici che non sono più o non sono ancora riconosciuti dall'Io. La creatività collega, infatti, in forme sempre nuove, ciò che la coscienza scinde e polarizza, estraendo e valorizzando l'intrinseco significato che le è proprio.

Nell'arco dei quattro anni in cui il gruppo di formazione ha lavorato, l'uso di strumenti artistici diversi ha permesso il delinarsi di un percorso verso l'individuazione. Questa è stata sia studiata come concetto, sia vissuta attraverso le successive trasformazioni dei materiali scelti, con la conseguente strutturazione di un legame tra aree emotive e cognitive.

Centrale è stata, infatti, l'elaborazione di ciò che veniva prodotto o che emergeva dalla psiche individuale e grupale cosicché, durante gli incontri, l'*opus* si svolgeva nel laboratorio pratico e la *scientia* o *theoria* ne interpretava i risultati. L'attenzione sul significato è stato, dunque, il filo di Arianna che ha guidato nel tempo il gruppo attraverso le svariate rappresentazioni artistiche, in cui l'arte non ha mai ricercato una forma estetica, ma è stata eticamente scelta come modo di afferrare il valore di certi eventi ed esperienze e modo migliore per esprimerle.

Il laboratorio è stato inteso come una sorta di percorso rituale caratterizzato da spazi e tempi precisi e stabiliti e da un gruppo di persone che, dopo il primo anno, è divenuto stabile, strutturandosi nel tempo, in modo da avere una connotazione grupale sempre più chiara e duratura. Tale strutturazione è in linea con le considerazioni di Neumann (1991), secondo il quale i riti esprimono concetti archetipici antichissimi, a cui il singolo non può accedere se non nell'esperienza che può compiere all'interno di un gruppo. La meticolosità e la precisione dei rituali fornisce una barriera di protezione per le tendenze straripanti dell'archetipo, mentre la ripetitività favorisce quell'accesso all'inconscio che l'Io e la razionalità solitamente ostacolano. Secondo Neumann, nella società occidentale possiamo incontrare il fenomeno rituale in tre casi: nel processo creativo, nella malattia psichica e nel processo di individuazione.

Ecco che il laboratorio d'arte si è andato configurando come luogo specifico in cui fare esperienza di dimensioni rituali caratterizzate da una particolare intensità emotiva e in cui importante è stato il confronto con il transpersonale. Sin dal principio il gruppo è stato strutturato con una precisa delimitazione di tempi, modi, spazi, una codificazione di gesti, un'ordinata sequenza di passaggi in modo da creare una struttura protettiva e di contenimento che preservasse i partecipanti dall'alluvione psichica nella dimensione privata e dal contagio psichico in quella collettiva. Ogni anno è stato così caratterizzato da un numero preciso di incontri,



in cui ad un gruppo pratico faceva sempre seguito uno teorico. L'ora e il luogo erano gli stessi nelle due diverse esperienze e anche il giorno della settimana è sempre rimasto invariato. Anche i materiali erano invariati per tutta la durata del laboratorio, pur essendo differenti nei diversi anni.

Se, dunque, il laboratorio si è costituito come dimensione rituale, questa si è andata organizzando attraverso un lento processo in cui c'è sempre stata una corrispondenza tra strutturazione del gruppo e materiali utilizzati. In particolare il primo anno è stato caratterizzato da una prima fase di iniziazione in cui momento principale è stata la fondazione del gruppo, la strutturazione del setting e l'iniziazione dell'individuo dentro il gruppo. Il secondo ed il terzo anno sono stati caratterizzati dalla nascita del gruppo come entità, mentre il quarto è stato quello della lisi in cui il gruppo, divenuto con il tempo una dimensione strutturata ed interiorizzata che può esistere dentro ognuno dei partecipanti, si è potuto concludere.

A tali dimensioni gruppali sono stati associati specifici strumenti artistici, secondo una precisa pensabilità, tale per cui la pittura è stata utilizzata nella prima fase, quale dimensione molto strutturata che ha consentito di lavorare su due dimensioni e con funzione di contenimento rispetto ad un gruppo nuovo che cresceva lentamente creando storie e confini personali e collettivi. Nel secondo e terzo anno è stata fatta l'esperienza del gioco della sabbia. Uno strumento che è stato utilizzato in una versione gruppale e che ha permesso ai partecipanti di esperire come attraverso un materiale semi strutturato da un insieme di regole e spazi molto rigidi, si può fare l'esperienza della terza dimensione. Infine il quarto anno l'argilla è stata utilizzata come strumento artistico totalmente non strutturato che ha consentito l'apertura a dimensioni altre. In principio, l'iniziazione è stata l'avviamento verso l'interno di una realtà, per penetrarne in seguito l'intima essenza, facendosi tutt'uno con essa.

Gradualmente, infatti, sono divenuti importanti non più gli strumenti scelti ed utilizzati (colori, sabbia e argilla), ma la comprensione del processo sottostante, fino ad avvicinare il lavoro con l'arte e, attraverso l'arte, a quello alchemico, che diviene metafora del lavoro analitico ed immaginale tra analista e paziente.

In tal senso, l'emergere di dimensioni simboliche e di temi archetipici ha permesso un allargamento delle aree coscienziali a livello individuale e la strutturazione di una identità forte del gruppo di formazione, mentre l'arte è divenuta un modo di comporre, ricomporre, trasformare, riabilitare, secondo l'opinione di Peter London (1989), per il quale essa può essere utilizzata come la mappa esteriorizzata del nostro sé interiore.

Lavoro con le immagini

L'artista deve avere qualcosa da dire, perché il suo compito non è quello di dominare la forma, ma di adattare la forma al contenuto.

V. Kandinskij, 2005

Durante il primo anno l'uso delle tecniche pittoriche, attraverso la strutturazione rigida del tempo (sempre 90 minuti), del luogo (sempre la stessa stanza) e degli strumenti (dimensione del foglio, tempere con colori primari, gessetti, cere e pennarelli), ha avuto la funzione di contenimento rispetto ad un gruppo nuovo che andava crescendo.

La scelta della pittura ha consentito di lavorare sulla bidimensionalità, quale area che si è configurata come una sorta di "base sicura", da cui i singoli e il nascente gruppo potessero partire per sperimentare dimensioni più profonde. A tal riguardo, si evidenzia come in tale periodo ci fosse una minore differenziazione tra aspetti teorici ed elaborati pratici, come se il gruppo non fosse ancora pronto ad affrontare percorsi più personali e meno coscienziali o, come se l'emergere di aree oscure mettesse a dura prova le certezze dell'Io. Così, l'argomento teorico è stato primariamente quello dell'Ombra e del rapporto luce-ombra, partendo dal considerarla come l'altro lato della personalità, quello oscuro, inferiore, indifferenziato, che si contrappone all'Io cosciente sino a giungere, in linea con il sentire junghiano, a considerarla in profonda relazione con la capacità creativa: proprio nell'atto in cui la coscienza si avvicina all'Ombra, ponendosi in ascolto, assieme alle espressioni inaccettabili, ode anche la voce del creativo che può faticosamente farsi strada (immagine 1).

Le produzioni artistiche illustrano la difficoltà di confrontarsi con tale dimensione, che può restare "appiccicata addosso" (come è successo sincronicamente ad un allievo che non riusciva a lavar via il colore nero dalle sue mani) quando non la si vuole considerare (immagini 2-4), o al contrario può divenire fautrice del dialogo tra conscio e inconscio e aspetto determinante del processo di individuazione (immagine 5). Il gruppo ha infine colto l'importanza di un contatto con tale funzione, che si traduce nell'accettazione del negativo e nel suo accoglimento come polo energetico in un continuo gioco tra acquisizione e perdita, ordine e disordine.

Nel secondo e terzo anno è stato scelto di utilizzare il gioco della sabbia dove primariamente il gruppo, ormai fondato, ha fatto l'esperienza della terza dimensione, sia in relazione all'utilizzo di oggetti concreti, sia come processo intrapsichico ed interpersonale.

È stato usato il gioco della sabbia secondo il modello di Dora Kalff (1966) e, nello specifico, la sabbia di gruppo, secondo quanto sperimentato da Elena Liot-

ta, durante il suo lavoro più che ventennale. Proprio la Liotta (1998, 2011) afferma che, in un livello che intersechi la visione gruppale, di insieme, di campo, di complessità e quella espressiva, creativa, sensoriale, non sarà difficile immaginare la sabbiera stessa o una serie di sabbie, come un luogo per l'incontro di gruppo o più incontri di gruppo. Uno spazio-tempo limitato, con vari elementi al suo interno, che si autorganizzano gradualmente verso una maggiore coerenza e complessità, che stanno o meno in relazione reciproca e per sottogruppi, che producono tutti insieme una forma finale che veicola un contenuto globale, inconscio, che viene decodificato, interpretato e volendo anche verbalizzato dall'osservatore-conduttore-partecipante del sistema stesso. Inevitabili i collegamenti sull'asse interno-esterno: dal gruppo concreto alla mente dell'individuo come scenario del gruppo interiore, alla stanza d'analisi individuale popolata di presenza di gruppo fantasmatico, a qualsiasi gruppo non necessariamente terapeutico.

Mettere il gioco della sabbia nella relazione tra due o più menti umane, crea una variante non solo numerica – la presenza del terzo – tra analista e paziente, analista e gruppo, ma anche una variante che sposta il livello comunicativo dalla parola alla sensorialità e alla forma/informazione, che convoglia e costruisce forme su cui e attraverso cui costruire senso.

Sincronicamente alla sperimentazione della terza dimensione, il tema teorico è stato quello del dionisiaco, inteso come immagine della natura e della nostra vita stessa che procede attraverso la distruzione, morte, dolore ma, insieme, anche gioia di vivere e creatività della vita, della liberazione del femminile e della possibilità di procedere attraverso morti e rinascite. In linea con tale affermazione, le sabbie evidenziano il passaggio da dimensioni aconflictuali, ancora individuali e legate alle esigenze egoiche (immagine 6), verso aree psichiche in cui sperimentare prima la tensione degli opposti e poi la funzione trascendente. Il passaggio più doloroso ha visto il gruppo impegnato nel confrontarsi con l'emergere improvviso di confusione, disorientamento, aggressività, assurdità, aree paradossali e scisse (immagine 7). Avendo potuto sperimentare la dimensione della conflittualità all'interno del gruppo, della sabbiera (immagini 8-9) e attraverso la funzione contenitiva delle conduttrici, è stato possibile infine giungere ad una visione mandalica (immagine 10), che simbolicamente esprime il superamento della iniziale contrapposizione tra esigenze dell'Io ed esigenze dell'inconscio.

A motivo di ciò, questa parte dell'esperienza formativa è stata la più lunga, proprio per consentire l'elaborazione dei contenuti e delle emozioni primarie emerse; e al termine del terzo anno il gruppo ha raggiunto la possibilità di accostarsi e sapersi confrontare con la complessità dei piani cognitivi e dei livelli esperienziali e intrapsichici individuali e collettivi.

Alla luce di quanto emerso, nel quarto anno di laboratorio è stato possibile utilizzare la "materia informe", che ha consentito al gruppo di avvicinare la dimensione della totalità della psiche.

L'utilizzo dell'argilla, oltre a trasmettere idee, sentimenti, aspirazioni collettive, come le altre arti visive, ci riporta ad epoche primordiali, quando insieme all'uomo nacque il suo bisogno di esprimere e narrare le proprie esperienze e i propri sentimenti.

Se i materiali utilizzati sono i mediatori tra il soggetto che crea e l'opera creata, allora l'argilla non solo ha delle caratteristiche fisiche che mediano un linguaggio specifico in una sorta di livello oggettivo, ma crea anche una specifica esperienza percettiva a livello soggettivo che, per esempio, ci riporta ad un manipolare antico quanto l'uomo. In tal senso attiva l'esperienza corporea primaria, quella che connette l'essere all'atto creativo. Come nei precedenti anni, la strutturazione del gruppo è stata un importante caposaldo, con la differenza che stavolta non è stato necessario introdurre regole esterne, in quanto il gruppo era stato pienamente interiorizzato da ogni singolo partecipante.

Lavorare con l'argilla ha permesso inizialmente di chiarire il passaggio dal segreto al mistero. La manipolazione e la realizzazione di un manufatto a partire da una materia informe è stata, innanzitutto, l'occasione per riflettere sull'importanza del segreto contenuto nell'intimo e, insieme, del trattenere e del saper tenere dentro. Il buio, l'ombra sono, allora, aree fisiche e psichiche necessarie in cui poter sperimentare il contenimento e l'energia per poter crescere.

In secondo luogo, la possibilità di creare un prodotto tangibile, dare visibilità, rendere reale un'immagine interna, significa per il gruppo e per il singolo realizzare qualcosa di duraturo che porta in sé pensiero, sentimento, sensazione, intuizione.

Quest'ultima fase del percorso formativo è stata importante anche per quanto riguarda il rapporto tra pratica e teoria, che si è organizzato non più secondo una dimensione lineare, ma spiraliforme, in cui le due aree si sono alternate, sovrapposte, combinate così fluidamente tra loro da giungere al risultato paradossale che il tema del gruppo è venuto fuori alla fine del percorso stesso. I temi che primariamente emergono nei manufatti hanno a che fare con i simboli del Sé, rappresentato attraverso il viaggio (immagine 11), antichi linguaggi (immagine 12), spirali (immagine 13), soli (immagine 14), dimensioni femminili, materne e nutrienti (immagini 15-17) che veicolano nascite (immagine 18) e alberi della vita (immagine 19).

Conclusioni

La psicoterapia ha un profondo bisogno di immaginazione. Soprattutto ha bisogno di porre l'immaginazione in rapporto con il processo che conduce alla guarigione. Questo implica di pensare allo psicologo come creatore di immagini.

R. Lopez Pedraza, 2003



Trarre le conclusioni di un percorso durato quattro anni è sempre complesso e lo è ancor di più quando si ha a che fare con un laboratorio d'arte. Partendo dal presupposto che nessun lavoro artistico può essere tradotto nel linguaggio verbale senza snaturarne alcuni aspetti, anche in questo caso tradurre è tradire. Più importante allora è riflettere sul senso che individualmente e gruppalmente si è andato costruendo, consapevoli che i tre elementi presenti (analisti, allievi, oggetti artistici) non presuppongono sempre una relazione a tre, ma una relazione che potremmo dire è sempre *polisemica*.

I livelli comunicativi ed espressivi sono tanti e a tanti livelli: si pensi solo al costante intersecarsi di dimensioni individuali e gruppali, che in un dialogo, a volte in un conflitto, sempre in un *temenos*, andavano creando e ricreando confini psichici e processi cognitivi. Al centro, o forse dovremmo dire alla base c'è sempre stata la possibilità e necessità di creare e utilizzare delle immagini. Già dal primo anno, lavorando con l'Ombra e sull'Ombra, siamo stati introdotti in una dimensione relazionale più vicina al rapporto con le immagini, che non a un confronto con concetti razionali o con strutture psichiche ben definite e circoscritte; tale attività, evocando il contrasto (ma anche il rapporto complementare) tra luce e ombra, tra chiaro e scuro, ci ha permesso, di fronte a un'immagine, di percepire la concretezza e la profondità di ciò che veniva rappresentato. Ciò significa che riconoscere la presenza degli aspetti oscuri della personalità è un atto che costituisce la base indispensabile di qualsiasi forma di conoscenza di sé, e per questo incontra di solito una notevole resistenza.

In secondo luogo, guardare al lavoro avvenuto nei quattro anni offre la possibilità di seguire lo sviluppo di temi, eventi, emozioni, pensieri, immagini nel loro nascere e farsi strada nella psiche individuale e gruppale: in una parola seguire il dispiegarsi della creatività nelle varie forme e attraverso le varie personalità.

La creatività è qui intesa come capacità sana della psiche, tendenza ad abbattere le barriere coscienziali, rifiutando preconcetti e rigidità; è l'area in cui fare esperienza dei limiti del nostro modo di pensare o vedere il mondo e in cui può avvenire l'incontro con il sé più profondo; un incontro nel nostro caso mediato dai materiali sempre diversi e dall'esperienza del produrre, del creare e dello sperimentare l'area immaginale. Le immagini sono state intese come un dono che l'inconscio ha offerto alla coscienza, attraverso cui abbiamo avuto la possibilità di entrare in territori sconosciuti, dove il pensiero ha ceduto il passo alla dimensione simbolica e in cui più labile era il confine tra visibile e invisibile, sano e malato. Il mondo immaginale consente di avvicinare l'oscurità minacciosa degli abissi della nostra psiche con l'emergere dei lati oscuri e distruttivi; quelle inquietanti visioni della tradizione gotica, espressione del demoniaco e del mostruoso dietro cui si agitano le oscure pulsioni inconscie. Ma insieme ci conducono nei luoghi della bellezza, del meraviglioso, delle invenzioni fantastiche e bizzarre che, come nell'arte manierista, razionalizzano il mostruoso trasformandolo in motivo piacevole.

Da una parte, dunque, lavorare con le immagini ci ha permesso di giungere al piano archetipico della rappresentazione, dall'altra, con la creatività, l'archetipo ha trovato un canale per esprimersi all'esterno, divenendo, entrambe le dimensioni, veicolo dell'equilibrio psichico.

Uno degli obiettivi del laboratorio, in accordo con tali premesse, era quello di proporre agli allievi attività nell'ambito del creare, come tentativi per avvicinare la propria identità ripristinando il contatto con le parti più profonde del proprio essere. In tal senso un laboratorio creativo, al di là delle attività artistiche proposte, deve poter lavorare sulle immagini psichiche dei singoli partecipanti e del gruppo stesso. Tale modello conduce, in secondo luogo, a far esperienza di una modalità specificamente junghiana di intendere la vita, la patologia e la cura e vede, nelle fantasie, la raffigurazione di contenuti che non sono più o non sono ancora riconosciuti dall'Io, comportando, tra l'altro, il correre dei rischi, abbattere delle barriere e forzare dei limiti. Tale dimensione è tanto più interessante se pensiamo che per molti dei partecipanti tale gruppo ha accompagnato tutto il percorso formativo analitico dai primi anni del corso di specializzazione agli ultimi, manifestandosi come metafora del lavoro immaginale condotto dal terapeuta con il paziente. Entrambi dovrebbero essere in grado di riportare all'unità gli elementi opposti, tramite i processi di separazione, soluzione, combinazione e coagulazione. Tale metafora alchemica ben si addice a rappresentare il cammino della psiche verso la totalità a partire dalla stretta relazione esistente tra spirito e materia, e per questo motivo negli anni è stata spesso utilizzata.

Il lavoro dell'alchimista non sarebbe altro che un'allegoria inconscia del percorso di perfezionamento introspettivo: ecco che l'uso di un materiale sempre più "arcaico" ci ha consentito di esplorare la dimensione interiore dell'esperienza. L'assunto di base era di lavorare la materia senza l'uso di tecniche, né di strumenti specifici dell'artista, ponendo l'accento sullo sviluppo e l'espressione di certe immagini che potevano nascere dall'intimo, pur se sollecitate da dimensioni culturali o da eventi esterni. La possibilità, infine, di creare un prodotto tangibile, ha consentito di costruire un legame tra pensiero sentimento sensazione intuizione, con il vantaggio di documentare pensieri, percezioni sentimenti e poterli riesaminare e confrontare con altre immagini.

La parola greca *therapéia* significa, tra le tante cose, anche "prestare attenzione" e certamente il gruppo ha prestato attenzione ai sentimenti, percezioni, immagini che hanno lentamente accompagnato e, in alcuni momenti, si sono sovrapposti al pensiero.

I partecipanti col tempo hanno spostato l'attenzione dal compito dell'Io al processo psichico sottostante per giungere infine a dare un senso diverso, a volte nuovo, non solo al prodotto realizzato, ma alla dimensione simbolica ad esso associata. Ciò significa poter dare nuove descrizioni, storie, nuovi significati trovando la propria autenticità, spontaneità attraverso l'attivazione di immagini psichiche.



Siamo nella dimensione irrazionale, che continua a vivere nella psiche di ogni uomo, siamo nel mondo dell'inconscio tanto caro agli artisti surrealisti, siamo nel mondo dell'hillmaniano "fare anima", una disposizione a vedere in trasparenza in cui la coscienza riesce ad essere meno egoica, in modo da poter toccare con mano le profondità della psiche.

Il gruppo negli anni ha, dunque, lavorato in una sorta di dimensione spiraliforme, in cui si è partiti dall'ombra per giungere alla luce che contiene in sé l'ombra in un circolo continuo: viene scelta a tal proposito un'immagine alchemica del cosmo che nasce da un aggregato nero e oscuro che nel tempo si allarga in forma circolare fino a far venire alla luce il sole. Quest'immagine viene associata alla materia oscura e alla formazione del mondo stesso dal caos privo di luce.

Ecco quanto sia divenuto importante il lavoro sull'ignoto e sulla paura di questo. Ecco il conflitto con il bisogno odierno di sapere, controllare, avere chiarezza su tutto (si pensi alle imposizioni scientifiche sempre più specializzate) e la correlata rapidità e difficoltà di tenere dentro nell'attesa che qualcosa possa prendere forma e poi venire alla luce. A fronte di ciò emerge il bisogno dell'anima di attendere pazientemente tra le pieghe dell'inconscio una possibilità di manifestazione. L'anima non è di oggi e costringe a prendere contatto con aree antiche, manifestantisi come sintomi o come simboli. L'anima ha bisogno di silenzio, di oscurità, di tempi lunghi per potersi manifestare in tutta la sua luminosità.

Ecco infine l'esperienza dell'unione degli opposti in cui luce ed ombra possono finalmente convivere. Emerge il tema della vita spirituale.

A partire da ciò, si danno le condizioni per considerare l'importanza di una formazione junghiana, come area in cui sperimentare l'iniziazione e il passaggio verso nuove condizioni esistenziali, consapevoli che un terapeuta non potrà mai condurre il proprio paziente in aree a lui totalmente sconosciute, o può farlo solo se disponibile a sperimentare il rischio e la sfida che l'apertura all'area dell'incomprensibile e dell'incerto necessariamente comportano.

Ci piace concludere con le parole del gruppo, che ben esprimono l'importanza di un lavoro pratico nella formazione analitica in cui l'immagine è lì davanti a noi, come un'opera d'arte, un quadro da vedere e da ri-vedere, affinché, per dirla con Corbin (2005), "il cuore si allarghi":

- *Ho inteso le mie opere come un viaggio lungo un continuum che inizia con il vuoto. Con il vuoto si inizia a fare spazio e da qui si inizia a camminare, infine c'è la contorsione perché durante il cammino avvengono dei piegamenti.*
- *Guidata dalla sensazione, ho sperimentato il piacere di toccare, sentire la temperatura, lo scivolamento. L'ho vissuto come un momento di grande piacere e di gioco e le forme sono venute fuori da sole. Ho sperimentato un'energia molto forte, un senso di prosperità e abbondanza.*
- *Nelle opere vedo una sequenza, un vuoto, un pieno e poi il tentativo di ricom-*

porli. Scavare per fare emergere qualcosa. A volte si perde qualcosa di superfluo, resta ciò che è strutturale. Forse ha dato forma alla mia inquietudine o forse mi ha aiutato a lasciarmi andare. Volevo lasciare il segno. Dal sottosuolo possono emergere pietre preziose. Si va verso le forme piene di pesantezza fino alla sintesi.

- Nella semplicità sta il mistero.
- È nell'atto creativo che giochiamo la partita con la morte e diamo forma alle nostre immagini profonde.
- Come terapeuti sarebbe questo il nostro compito: vedere nel paziente l'opera d'arte che si cela in lui. Ma possiamo davvero sperare di essere all'altezza del compito? Potremmo mai paragonarci a Michelangelo che dal blocco di marmo faceva emergere capolavori senza tempo, togliendo solo il superfluo?

Bibliografia

- Corbin H., *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Bari, 2005;
- Garufi B., *Sull'immagine*, in Rivista di psicologia analitica n. 50, 1994;
- Liotta E., *Il Gioco della sabbia nel lavoro di gruppo. Psicodinamica, tecnica, esperienza clinica*, Congresso Nazionale di Psicologia analitica e psicologia dei gruppi, Roma, 19/20-6-1998;
- Liotta, E., *L'alba del gioco*, Ma.Gi., Roma, 2011;
- London P., *No more secondhand art*, Shambhala, Boston, 1989;
- E. Neumann, A. Portmann, G. Scholem, *Il rito, legame tra gli uomini, comunicazione con gli Dèi*, Red edizioni, Como, 1991;
- Neumann E., *L'uomo creativo e la trasformazione*, Marsilio, Venezia, 1975;
- Pedraza R.L., *Ermes e i suoi figli*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2003;
- Hillman J., *Revisioni della psicologia*, Adelphi, Milano, 1983;
- Hillman J., Shamdasani S., *Il Lamento dei morti*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014;
- Jacobi J., *Dal regno delle immagini dell'anima. Percorsi diretti e vie traverse per giungere a se stessi*, Ma.Gi., Roma, 2003;
- Jung C.G., *Ricordi sogni riflessioni*, Bur, Milano, 1992;
- Jung C.G., *Le due forme del pensare in Simboli della trasformazione*, in *Opere*, vol. V, Bollati Boringhieri, Torino, 1965;
- Jung C.G., *L'Io e l'inconscio*, in *Opere*, Vol. VII, Bollati Boringhieri, Torino, 1983;
- Jung C.G., *L'uomo e i suoi simboli*, Raffaello Cortina, Milano, 1996;
- Jung C.G., *Psicologia analitica e arte poetica* (1930) in *Opere*, vol X tomo I, Boringhieri, Torino, 1985;
- Jung C.G., *Pratica della psicoterapia*, in *Opere*, vol. XVI, Boringhieri, Torino 1993;
- Kalff D.M., *Il gioco della sabbia e la sua azione terapeutica sulla psiche*, Edizioni O.S., Torino, 1966;
- Kandinsky V., *Lo spirituale nell'arte*, Se, 2005;
- Kast V., *La dinamica dei simboli. Fondamenti della psicoterapia junghiana*, Ma.Gi., Roma, 2002.



IN MOVIMENTO CON LA MUSA

Joe Goodwin

Summary

A Summary of How to View My Work

When looking at abstract art, many people become uncomfortable, fearing that they won't "get it", that it is some distortion of a reality that must be identified in order to "pass the test".

Please relax. My work demands nothing of you but an open mind. There are no hidden messages or images for you to decipher or distill, although you will most likely find faces, objects, landscapes, explosions, etc, they are not by my intent, they are from your psyche- or maybe from mine to yours. I will confirm that many of my paintings have landscape characteristics. A horizon line often appears and sky, water and reflections have a definite presence. While I don't set out to establish these elements of terrestrial reference, they manifest in the process of developing the painting. Sometimes I try to steer the image in a different direction but this usually ends in painting over the whole thing and starting over. My best and most satisfying work seems totally out of my control. I'm just the perpetrator who has the knowledge of color and technique needed to render whatever is dictated from a source that I cannot identify. Is it from outside or from within? I cannot locate it, but that isn't important anyway. It happens and I have been reliant on it as my reason for being for several decades. This is a practice. A state of mind, that connects me to a larger interface if I can detach from my ego and my world enough to make the transition. The best description that I've heard is Carl Jung's idea of the "Collective

Unconscious". A field where all minds share expansive commonality- the place where archetypes, anima and animus perform their dynamics of human existence, generating myths and iconic examples of human nature throughout eternity. From this place flow the inspirations to the language of the humanities that give us music, poetry, painting,- all forms of art. This is only my personal opinion (and words) derived from my experience as a painter.

When you look at my paintings, and allow yourself to let go of the search for meaning or identification of objective reality, you might be able to enjoy them for how they affect the senses with color, form, vibration, texture, dynamic, sensation and so on. I look at abstraction as a concern with the essence of reality rather than a distortion of it. By circumventing the associative recognition trap, one can transcend to the sensory level and have a personal experience with the painting related to what those elements in the work might elicit. For example, I made a painting a few years ago that had a palette of faint pastel color, dry gritty texture and an overall arid feeling about it. It took several weeks for me to realize that it was a conglomerate of what I had observed from a trip to Cyprus, Israel and Egypt. In a more direct example, I consigned a painting with a Boston art dealer that had a lot of red of ragged edges and spatters. Painted two years before the Boston Marathon terrorist attack in 2013. The response to this piece after the attack was disturbing to many and the gallery asked me to retrieve it. Although I had no intention of representing blood and violence, current affairs and personal experiences identified with it that way, even to the point of a residual effect for myself after I understood the implications. I altered the piece by adding some forms of green and ochre to temper the red and it became a different painting in 2016.

Many of my collectors report what I know for myself; that these paintings have a fluidity that changes the viewer's perception of them over time. The painting isn't changing, of course, but the viewer's familiarity generates more observations and questions in regard to its content. As some impressions



get fortified, others are rejected. This can happen as well in figurative work, but abstraction is less likely to be confined to one story. As a viewer acclimates to, and grows familiar to a painting, it can become the catalyst for self reflection on a psychic and emotional level akin to meditation. Much in the same way one does not latch on to any specific thought in a meditation, I would encourage the same approach to looking at one of my paintings – remain unfixed to any solid definition but benefit from the questions and insights that occur as a result of open minded consideration.

e-mail: joe@jgoodwinstudio.com

La liminalità nella vita e nell'opera di un artista

Mi piacerebbe iniziare con una definizione di liminalità. Proviene dal latino *limen*, che significa soglia e in antropologia è definita come la qualità dell'ambiguità o disorientamento che si verifica nella fase intermedia dei rituali, quando i partecipanti non sono più nel loro status pre-rituale ma non hanno ancora iniziato la transizione verso lo stato che avranno quando il rituale sarà completato. La definizione del dizionario è “1. in relazione ad una soglia sensoriale, 2. appena percettibile”. Entrambi i significati si applicano al modo in cui sto usando la parola.

Innanzitutto vi presento una breve retrospettiva del mio lavoro che descrive le varie fasi e gli eventi liminali che si sono verificati. Penso che ciò sia appropriato per mostrarvi il mio lavoro attuale e più recente. Così facendo, vi darò una migliore idea di chi sono e come sono arrivato qui. La maggior parte degli artisti che hanno un sito Web o materiali promozionali ha un blurb. Questo è il mio che mi introduce in modo breve e conciso:

Dichiarazione dell'artista

Mentre lavoravo sul mio MFA presso l'Università dell'Illinois, mi sono interessato ai lavori e alle idee di C.G. Jung, soprattutto al suo concetto di inconscio collettivo e al suo interesse per i sogni. I sogni sfidano la fisica e amplificano l'esperienza con i loro spazi ambigui, significati simbolici e sensazioni che sembrano parlare da e a un sesto senso. In questo modo, la pittura e il sognare hanno molto in comune, sia nel processo che nel risultato.

La pittura consente alle mie percezioni subcoscienti di essere registrate graficamente, in modo simile ai sogni. Sono arrivato a vedere la pittura come una soluzione da sviluppare per l'inconscio.

Poi c'è un'altra dichiarazione che vuole comunicare le motivazioni e l'ispirazione dell'artista, ma non voglio mostrarvela ora giacché l'affronteremo poi durante la presentazione. Dopo il mio impegno a partecipare e presentare questa conferenza, mi sono reso conto del termine *Liminalità* e di conseguenza ho integrato con un ruolo tematico il lavoro. Lo si può vedere nell'immagine intitolata *Costellazione liminale*, sia nel nome che nel contesto. Si tratta di un'opera d'arte commissionata per una sala di meditazione.

In preparazione al mio lavoro in studio, mi piace avere una meditazione di quindici minuti prima di avvicinarmi alla tela. Questo mi aiuta a liberare la mente

da di-strazioni e mi lascia aperto a quello che molti artisti chiamiamo “il flusso”. Gli antichi chiamavano questo “la Musa”. Mi piacciono entrambe le definizioni. Il mio lavoro migliore proviene da uno stato d’animo che ha perso il contatto diretto con il mio ego, e la mia consapevolezza del sé in generale. Una specie di intuizione prende il sopravvento e sviluppa l’immagine senza controllo o una mia decisione cosciente. Spesso quando mi ritrovo a valutare i lavori in corso, non sono soddisfatto. Entra in gioco la mia formazione di scuola d’arte e mi fa sapere cosa modificare o cambiare. Poi di nuovo in trance (oppure no) tali modifiche vengono apportate e spesso non nel modo previsto. Tutto ciò comporta frustrazione e dubbio – c’è conflitto tra conscio e inconscio per il controllo dell’immagine.

Ho imparato a convivere con tutto questo e ho fiducia che questo conflitto sia una parte cruciale del processo. Ho il sospetto che questo sia ovvio per tutti coloro che fanno arte – a questo artista comunque sì. Sono soddisfatto di un lavoro quando l’inconscio ha preso la maggior parte delle decisioni. Non c’è niente che “io” voglia dire con questo lavoro. Nessun messaggio pubblicitario o moral-politico. Questo atteggiamento, mio da sempre, è la mia connessione a qualcosa di fondamentalmente umano, antico e universale. Non ho altra scelta, né ne voglio altre.

L’inizio

Io sono un introverso. Nato da una famiglia di classe medio-bassa di origini miste europee e tre tribù di nativi americani, nell’angolo nord-est dell’Oklahoma. Mio padre era un veterano delle due guerre, alcolizzato, e mia madre era una Battista del sud timorata di Dio. Lei mi trascinava in chiesa ogni domenica mattina per ascoltare un uomo apparentemente fuori controllo che ci parlava di comportamenti ed atteggiamenti che ci avrebbero portato alla miseria e al dolore eterno. Io ero il bambino che piangeva nell’ultimo banco. Niente poteva alleviare il mio disagio se non carta e pastelli. Potevo disegnare un mondo alternativo e allontanarmi da lì – forse il mio primo incontro con il liminale. Vorrei mostrarvi alcune foto di quelle immagini della mia infanzia, ma sono state scattate da un parente che spera che un giorno saranno preziose.

C’era molto conflitto nella nostra casa, per lo più verbale, ma che a volte diventava violento. Mi sentivo più sicuro quando ero fuori e da solo. Fortunatamente, i miei nonni erano vicini, nella fattoria di famiglia con animali, campi e un torrente. Ero in confidenza con ogni uccello, fiore e insetto e spesso mi sentivo così sopraffatto da tanta bellezza che dovevo dipingere per sentirmi meglio. Se in qualche modo riuscivo a ricreare quella bellezza, ad avere la sensazione di esserne in qualche modo responsabile, tutto diventava più gestibile per me. La fatica sopportata a scuola per quello che oggi è chiamato difficoltà di apprendimento, e allora era conosciuto come problemi di disciplina, mi ha marchiato come studente difficile. Ho capito che potevo ottenere voti migliori e reazioni più favorevoli se facevo

illustrazioni dei soggetti che stavamo studiando (ad eccezione di matematica). Mi sembrava un mezzo fraudolento ma ha funzionato, e più tardi nella vita ho capito che potevo aiutare altri bambini a imparare così come avevo aiutato me stesso.

Alle superiori è stato un lavoro di routine, perché pur non essendo atletico sapevo fare gli striscioni per gli eventi sportivi e suonare il tamburo nella banda, il che mi ha impedito di essere emarginato. Nel mio ultimo anno la guerra in Vietnam era nel suo pieno e io ho avuto un basso punteggio alla lotteria di quel progetto. Sono anche stato respinto dal college della Contea. Anche se mio padre voleva farmi entrare nell'esercito, mia madre mi ha iscritto al college locale, dove ho scelto la specializzazione in disegno industriale. Era così lontano da me, con calcoli oltre la mia comprensione, che mi ritrovai in un pasticcio che ho cercato di ignorare. In un atto liminale di auto-sabotaggio, il giorno dell'esame finale, ho fumato una canna con un conoscente, il che mi ha così incasinato da non superare il test. Sono stato costretto a prendere la decisione di trasferirmi all'università di Stato con specializzazione in arte. Dato che dovevo pagare per la mia formazione, ho fatto la scelta che non avevo avuto il coraggio di fare in precedenza e mi sono trasferito all'Università di Stato per la specializzazione in arte.

La mia esperienza presso l'Università di Stato fu l'inizio di una nuova vita. Ho avuto insegnanti che mi trattavano come un adulto. Hanno avuto un approccio molto più eccitante all'istruzione rispetto ai corsi di disegno industriale del college e le classi erano molto stimolanti.

Mi ha colpito il lavoro degli studenti più avanzati, c'erano libri sulla pittura e ho scoperto il surrealismo. Appena possibile ho voluto cimentarmi con i colori ad olio. Passavo ore ed ore ogni notte sullo studio della pittura, sperimentando colori, dipingendo immagini e illudendomi sul loro significato.

Nel mio secondo anno, ho seguito un corso con un colorista ex allievo di Joseph Albers. Aveva un gruppo di dieci studenti ai quali insegnava la formula di mescolare i colori per creare qualsiasi esempio ci presentasse.

Questo era il suo test, e per la prima volta nella mia esperienza di fare arte, ho avuto informazioni concrete per lavorare. Qualcosa sull'arte che era definito e misurabile. Queste informazioni mi hanno attratto, e ho cominciato a provarle e utilizzarle. Mi è sembrato logico esplorare il Surrealismo, un movimento che era popolare all'epoca, e stava diventando controverso. Il mio consigliere e mentore non voleva che cambiassi direzione. Egli favorì le immagini creative che stavo producendo. Il semestre successivo mi presi un anno sabbatico, e colsi l'occasione per provare con il fotorealismo. La fotografia è sempre stata un'immagine predeterminata che non permette alcuna flessibilità o spunto creativo. Ho potuto così sviluppare la mia tecnica e abilità di analisi del colore avendo qualcosa cui fare riferimento a che mi ha mostrato quanto fossi, o non fossi, capace di ricreare quella immagine.

Era il mio ultimo anno. Avevo completato tutti i requisiti ed ero libero di tra-

scorrere il mio tempo in studio. C'erano due altri pittori dello stesso livello che stavano lavorando su immagini surrealiste, e ci siamo impegnati a fondo cercando di superarci l'un l'altro. Abbiamo vissuto insieme e avevamo una rock band. Ci siamo sentiti maestri della nostra cultura e l'abbiamo perseguita con tenacia.

Nel mezzo

Mentre era in corso questo periodo di pittura e rock'n roll, mi trovavo in una fase liminale dello sviluppo della mia identità personale. Mi stavo arrendendo alla mia natura gay e avevo iniziato una relazione segreta con un dottorando in filosofia che aveva un ufficio sopra il mio studio.

Quando i due colleghi con cui dividevo appartamento, studio e band lo scoprirono, la nostra coabitazione finì e prendemmo strade diverse. Venni messo al bando dai miei migliori amici e dovetti accettare di essere a una svolta della mia vita. Le turbolenze personali avevano distrutto il rapporto con lo studente di filosofia completamente a suo agio con l'essere gay. È stata una difficile estate di isolamento, di duro lavoro e di mancanza di una casa come risultato di quel tornado.

Nel mese di Settembre, caricati i miei beni terreni sulla mia auto, ho raggiunto Champaign-Urbana nell'Illinois, dove ho iniziato un corso di laurea di due anni presso l'Università dell'Illinois. Dopo quattro mesi di eventi liminali, mi sentivo come se stessi varcando una soglia sia in senso fisico che emotivo. Guardandomi indietro, mi meraviglia la mia capacità di perseverare.

Ero l'unico pittore surrealista del corso. Era stato scelto un certo numero di artisti con stili diversi, messi a lavorare insieme in un magazzino downtown in studi improvvisati. Ci siamo effettivamente aiutati e istruiti l'un l'altro, ma c'era un concettualista che esercitava una forte influenza su di noi. Mi impegnavo nella riproduzione di fotografie e quando mi chiesero perché, non ho saputo rispondere. Il mio lavoro a quel punto era stato guidato dall'intuizione, non era di origine cerebrale. Ero intimidito e anche ossessionato dal fatto di non aver saputo dare risposta a quella domanda. Avevo perso la mia passione per le immagini surrealiste come conseguenza della fine del rapporto con i miei compagni in Oklahoma. Annaspavo nello studio, e i quadri che facevo erano di basso livello e senza ispirazione, al punto che la mia credibilità fu messa in discussione. Fui tenuto d'occhio per il resto dell'anno e la mia appartenenza al gruppo stava per essere revocata.

Ho messo da parte i colori e ho passato circa una settimana girovagando lungo la ferrovia e rovistando nei cestini tra mucchi di spazzatura, raccogliendo pezzi di metallo, bastoni, fil di ferro, tutto ciò che esteticamente mi dava un minimo di ispirazione. Un mucchio di tutto questo si stava impilando al centro del mio studio, e non avevo la minima idea di cosa farne. Mi sono seduto al centro del mucchio e ho cominciato a mettere insieme le cose senza alcun intento – solo proprio come si adattavano, basandomi sull'intuizione e seguendo le mie inclinazio-

ni. Non era esattamente scultura perché l'orientamento era quello di un oggetto da appendere alla parete.

A causa della mancanza di fiducia in me stesso, della prospettiva di un lavoro di assistente insegnante nel seguente semestre e poiché non riuscivo a risolvere la crisi confusionale circa la mia identità di artista e personale, ho sentito il bisogno di parlare con un consulente. Fui indirizzato a un uomo delizioso il cui studio era pieno di libri e oggetti curiosi. Ebbe un effetto calmante su di me e cominciò a farmi domande come “quando si disegna da dove si inizia? Dal bordo o dal centro?”.

La mia risposta fu “nel mezzo”. Prese un libro dallo scaffale e cominciò a mostrarmi diversi esempi di mandala spiegandomi la loro funzione, sia come arte che come una sorta di mappa. Incuriosito, tornato al mio studio cominciai a sviluppare questa idea. Un aspetto di un mandala è che il centro è il sé, e il mondo di ciascuno si diparte da lì verso l'esterno in una certa priorità. Ho assemblato tasselli di legno, fili elettrici, carta da macero e due stringhe intersecate al centro di un rettangolo, tenuto in posizione con una guarnizione ad anello e un tappo di sughero. Se il tappo fosse stato rimosso, l'intera struttura sarebbe crollata. Fu un passo significativo nel processo liminale in cui mi trovavo – forse il primo tentativo di introspezione. Questo fu l'inizio del mio interesse al lavoro di Carl Gustav Jung. Questo interesse si riaccese nella metà degli anni '80 quando conobbi una coppia, entrambi analisti junghiani.

Un membro di facoltà venne un giorno nel mio studio e, visto quello che stavo facendo, mi offrì dei neon. Accettai subito la sua offerta. Andai a ritirare il materiale e portatolo in studio rimasi perplesso sulla sua forma e sull'uso che potessi farne. Il neon rappresentava per me mercantilismo e modernità industriale, mentre il mio interesse era entrare in contatto con la parte più profonda di me. Improvvisamente mi venne un'idea. Raccolsi alcuni pezzi di ailanto, detto anche albero del Paradiso, qualche spago di iuta e diverse pelli di camoscio usate dagli autolavaggi. Modellai due strutture identiche simili alle decorazioni sulle lapidi di sepoltura Sioux e vi aggiunsi i neon. Appesi il tutto in modo obliquo come un'insegna al neon e la chiamai *Assimilazione*. Per me ha rappresentato come la commercializzazione si è imposta sulle tradizioni.

Volendo continuare a giocare con i neon, trovai un fornitore simpatizzante con uno studente d'arte squattrinato quale io ero. Ho fatto diversi altri pezzi del genere. Ora vedo gli aspetti liminali di queste opere, in quanto esse trasmettono una polarità tra gli strati del passato e del presente della cultura.

Presto sono tornato a dipingere su tela in modo molto diverso. Fiducioso di poter ancora fare arte, ho voluto tentare questa prospettiva anche su tela. Invece di fare immagini che stimolano l'immaginazione, ho voluto mantenere l'approccio con il mio vecchio mezzo. La tela stessa è diventata oggetto mentre la ricopro di colori acrilici. Ha assunto una consistenza morbida. Quindi, per l'immagine,

ho cominciato a intagliare forme nella tela e ho riempito i tagli cucendoli con una maglia di nylon, il che ha ripristinato la tensione della superficie. A cucitura fatta, l'ho cosparsa con un derivato del mastice e pittura acrilica, dando l'impressione di una cucitura chirurgica. Dava anche un'illusione ottica la luce che passava attraverso le fessure e gettava un'ombra sul muro. La prima impressione, dato il formato del dipinto, è che si tratti di un'illusione ottica anziché di un fenomeno voluto. Oltre a questo approccio fisico, ho fatto altre immagini senza tagli. Queste invece sembravano bistecche di carne con tagli superficiali-graffi che sembravano infetti.

Trasferirsi con la Musa a New York

Giacché il mio corso post-laurea era concluso, era tempo che prendessi una decisione su dove andare da lì. Un gruppo di quattro amici aveva deciso di fare il grande passo e trasferirsi a New York. Non avrei avuto il coraggio di farlo da solo, ma era una prospettiva entusiasmante, così ho deciso di unirmi a loro. Siamo arrivati nell'estate del 1978 e ho trovato alloggio e occupazione. Ho avuto la mia camera da letto con un piccolo spazio per dipingere, avvicinando il materasso al muro. Sono riuscito a fare alcune piccole opere su carta durante l'organizzazione della mia nuova vita in un luogo affollato ed esigente. Nel 1979 ho incontrato Leon Polk Smith, un artista dell'Oklahoma che aveva vissuto a New York per decenni e si era guadagnato una notevole quantità di consensi. Divenne il mio mentore e mi chiese di diventare il suo assistente di studio nel 1980. In quella posizione assistevo alle visite in studio di collezionisti e curatori e ho imparato molto circa il lato commerciale dell'essere artista. Il mio lavoro in questo periodo fu fortemente influenzato dal lavoro di Smith, e dopo un anno fummo concordi che sarebbe stato meglio per me lavorare al di fuori della sua influenza.

Mentre l'80 passava attraverso la crisi dell'AIDS e la disco music, il mio lavoro non mi forniva più il sostentamento personale di prima. Mi sentivo intrappolato nel compito ingrato di cercare, di trovare qualcosa che ancora non era stato fatto – per individuare la mia nicchia. Ho frequentato molte inaugurazioni di mostre e luoghi di ritrovo e mi mescolavo con persone con le quali non avevo proprio nulla a che fare. Mi sono sentito molto scoraggiato e frustrato. Stavo facendo dell'arte senza ispirazione e difficile da promuovere. Ho cominciato a chiedermi perché fare arte a tutti i costi. Poi mi sono ricordato del tempo in cui ero bambino, quando la pittura e il disegno erano ciò che serviva per il mio benessere, e mi sono reso conto che questo era il mio modo di navigare il mondo. Ho preso allora la decisione di smettere di cercare di adattarmi per avere un riconoscimento e ricominciare invece a mettermi in gioco. Fu allora che feci il mio primo viaggio in Turchia. Ero già stato in Grecia e in Italia, ma era la Turchia che mi attraeva. Era il paese più straniero che avessi mai visto, eppure mi ci sentivo a casa e ho subito legato con le persone e l'antichità.

Tornato a New York, non vedevo l'ora di dipingere. Ma tutti i miei soldi erano stati spesi per il viaggio e non potevo permettermi l'acquisto di nuove tele. Così tirai fuori alcuni dipinti che si potevano facilmente sovradipingere e cominciai a prepararli. Dal momento che dipingo in acrilico, le superfici erano dure e strutturate, e non volevo che apparisse una vecchia immagine fantasma sulla nuova. Presi una levigatrice elettrica per lisciare la superficie e con mio grande stupore quello che ne uscì furono le tele e gli strati di polvere e colore che avevo visto a Istanbul! Era l'effetto che volevo, ma non sapevo come realizzarlo. Ho scoperto che molti strati di colore producono interessanti combinazioni e interazioni che normalmente non avrei trovato neanche cercandole.

Ho cominciato a miscelare additivi nel colore quale ad esempio la polvere di marmo, per renderlo più carteggiabile, il che ha reso la mia pittura composta da pigmenti secchi e minerali con una varietà di additivi. Ora progetto i miei dipinti applicando le mie tecniche, compresa la levigatura.

Il viaggio in Turchia è stato un importante punto di svolta e un altro evento liminale nello sviluppo della mia immagine e al mio approccio all'arte. È stato questo il momento in cui il processo è diventato la fonte predominante dei miei quadri. In questo frangente, il lavoro è diventato l'oggetto stesso, piuttosto che la raffigurazione di un soggetto o di una dinamica. Le opere sembrano subire una metamorfosi grazie a forze e condizioni che nulla hanno a che fare con la mano dell'artista. Il mio ruolo è diventato più simile a quello di un facilitatore anziché di un direttore.

In quello stesso anno di transizione, fui invitato a tenere una mostra personale di venti opere a Francoforte, in Germania. Ho accettato in preda al panico, niente affatto sicuro di come avrei fatto a produrre tutto questo lavoro in pochi mesi. Ecco ancora un altro strato liminale. Ho imparato a lavorare su diversi pezzi alla volta. Quando arrivavo a un vicolo cieco con uno, passavo ad un altro. Questo ha portato più coesione al lavoro, e il beneficio della soluzione del problema è arrivato inaspettato. Spesso un problema nato nel dipinto precedente veniva risolto nel seguente.

Questa mostra ebbe successo, e altre tre seguirono, così come una in Giappone nel 1991. Viaggiando in questi e in altri luoghi del mondo come Marocco e Cipro, la mia attrazione per il mondo antico è diventata evidente nei miei quadri. Mi piace sperimentare un luogo con tutte le informazioni sensoriali che mi dà. Anche se prendo foto delle cose che mi ispirano, ho anche imparato a fidarmi del mio inconscio per prendere appunti. Dò il più grande valore a ciò che emerge dall'inconscio attraverso il processo del dipingere. Un buon esempio è un quadro chiamato *Giroscopio*, dipinto dopo un viaggio a Cipro. Ha i colori e la compattezza di questa isola rocciosa, grintosa, e il titolo deriva dalla forma di giroscopio. Sono rimasto sorpreso un giorno quando, indietreggiando per osservarlo alla fine del lavoro, mi sono reso conto che una delle forme nell'immagine aveva la forma



di Cipro. Come ci si arriva? Non avevo assolutamente intenzione di farlo. Poi mi sono ricordato che mentre un amico guidava l'auto, ho fatto per giorni da navigatore con una mappa sotto agli occhi. Trovo interessante che la forma dell'isola, nel mio dipinto, risulti al contrario.

Questi tipi di rivelazioni mi ricordano che succede molto di più nel nostro inconscio di quanto noi non se ne sia consapevoli. C'è una tale ricchezza di materiale là che, credo, solo un'esperienza liminale ce ne dia accesso. La meditazione è un modo per condizionarci ad essere più disponibili al liminale.

A volte l'esercizio fisico porta a una non focalizzazione che permette alla mente di andare altrove.

Ho fatto dei lavori sul sogno in passato e so che c'è una soglia per passare dalla veglia al sonno. È un posto dove l'inconscio si apre a una raffica di immagini e sensazioni alle quali la mente cosciente fatica a dare un senso.

Da quando l'economia è rallentata e le spedizioni per l'Europa sono diventate problematiche, le mie mostre sono dovute restare nel mio paese. Un certo seguito stava crescendo nel New England, e sono stato in grado di guadagnarci da vivere con pochi lavori commerciali freelance, qua e là, nel settore display. Io mi sono sempre attenuto all'etica nel mio lavoro, ma ciò non ha sempre contribuito a pagare le bollette.

Negli anni '90 ho capito presto che il mio abuso di alcool mi aveva portato fuori controllo e stava interferendo con il mio lavoro. Ho smesso di bere del tutto e ciò ha portato alcuni cambiamenti significativi, compresa la fine di una relazione con un uomo con il quale avevo condiviso la vita per quattordici anni. La mia tavolozza si è riempita di toni cupi per un anno o giù di lì, ma siccome la mia vita stava cambiando in meglio, il lavoro ha ritrovato luce e colore.

Questo è stato un momento di evoluzione quasi continua con numerose fasi liminali troppo personali per parlarne.

In Movimento con la Musa da New York

Dopo l'11 settembre di New York, Soho era diventato un posto diverso. La maggior parte degli artisti l'aveva lasciata per Brooklyn, ed è cominciato l'assalto di boutique e negozi di design di alto profilo che hanno preso il sopravvento. Il mio edificio fu acquistato da una società di mobili per ufficio, e una massiccia ristrutturazione ebbe luogo, molto invadente e di difficile sopportazione.

Ho resistito fino al 2003, quando ho deciso che, pagati i miei debiti con l'attività artistica di New York, era il momento per una vita meno stressante nel Berkshires del Western Massachusetts. Ci ero già stato verso la metà degli anni '80 esponendo in numerose gallerie, e lì avevo un buon numero di amici.

Vivere e lavorare nel Berkshires per oltre un decennio è stato molto gratificante. Non è la vita tranquilla che avevo immaginato. Durante l'inverno sto nel mio studio, facendo tanto più lavoro quanto posso, in modo da poter usufruire

in estate delle numerose attività offerte. L'estate è piena di eventi culturali che attraggono un numero di visitatori e proprietari di seconda casa – molti dei quali visitano il mio studio e acquistano i miei lavori. Qui ho una clientela più numerosa che a New York, e ho più interazione con miei collezionisti rispetto a prima.

Mentre il mio lavoro è in continua evoluzione, l'aspetto liminale ha assunto un ruolo secondario ma, a volte, si fa sentire. Un esempio è una tela che ho dai primi anni '90. È una casa di forma allungata con un tetto spiovente. È stato un grosso impegno di allora che non mi ha mai soddisfatto. L'inverno scorso ho deciso di affrontare di nuovo la tecnica della pittura sovrapposta all'immagine precedente. Qualcosa di totalmente diverso è emerso, come delle roselline di fuoco che salgono verso un cielo tempestoso, fumoso. Mi ha colpito come un riferimento ai dipinti dell'icona ortodossa russa che avevo visto in Estonia. L'ho chiamato *l'Icona mutante*.

A volte un dipinto è come un sogno che fornisce immagini del passato in forma archetipica. Può essere alchemico sia come mezzo che come immagine – letteralmente e a livello di rappresentazione. Io non solo amo molto questo dipinto, ma lo apprezzo per come parla dall'inconscio collettivo. Mi sembra che voglia ricordarmi che quello che sto facendo non è esclusivamente per mia estetica, ma che lo scopo di fondo del mio lavoro è partecipare a una delle attività più antiche degli esseri umani...

Un altro e forse più impressionante esempio della mia esperienza di liminalità, è un dipinto che ho finito proprio prima di completare questa relazione. Negli ultimi tre mesi ho lavorato in una nuova direzione. Prendendo tutti quelli che io ritengo dipinti non ben riusciti, ritaglio le parti buone e le riorganizzo in nuove immagini, facendo un collage su pannelli di legno. Certo, è un sacrificio rischioso, ma ne ricevo un sacco di soddisfazione.

Cercando di finire uno di questi collage l'altra sera, mi sono imbattuto in un problema di composizione degno del mio primo anno da matricola. In sostanza, era un grande cerchio sul lato sinistro di una immagine rettangolare, mentre il lato destro rimaneva antiestetivamente vuoto. Ci ho lavorato per giorni pensando intanto al problema di come trovare una relazione tra il concetto di liminalità e il mio lavoro. La soluzione è arrivata contemporaneamente per entrambi i problemi. Bastava aggiungere un altro cerchio delle stesse dimensioni per riempire il vuoto sulla destra. A tal fine i due cerchi dovevano intersecarsi. Compositivamente, problema risolto. Come ho fatto un passo indietro per valutare quello che avevo fatto, l'intersezione dei cerchi ha catturato la mia attenzione. Mi era familiare come un assioma geometrico di qualche tipo. Con mio grande stupore, Wikipedia ha offerto questa spiegazione:

De Vesica Piscis

La **vesica piscis** o mandorla è una forma che è l'intersezione di due cerchi con lo stesso raggio, intersecantisi in modo tale che il centro di ogni cerchio si trovi sul



perimetro dell'altro. La forma è anche chiamata mandorla [“mandorla” è in Italiano]. La spiegazione matematica termina con: Archimede di Siracusa, che nella sua misurazione del cerchio, utilizza questi rapporti come superiori e i limiti inferiori.

La Vesica Piscis è un simbolo importante nella geometria sacra che rappresenta l'intersezione tra il mondo del divino con il mondo della materia e anche l'inizio della creazione [Questo è preso da symboldictionary.net].

All'interno dello stato liminale, le mie domande hanno avuto risposta con un bonus di sincronia. Devo dire altro?

L'ANTICO SIMBOLISMO SESSUALE CINESE COME UNA VOCE SILENZIOSA: DALLE INCISIONI SULLE BARE AL CIMITERO DI XIAOHE ALLE SCULTURE CONTEMPORANEE DI PAN DAO

Ancient Chinese Sexual Symbolism as an Unspoken Voice: From the Coffin Carvings at the Xiaohe Cemetery to the Contemporary Sculptures of Pan Dao

Mei-Fun Kuang

This study is to analyze the impacts and meanings of some unusually explicit bisexual symbolism from the past that has made the burial ground of some European settlers in Bronze Age China an unspoken voice that continues to resonate in the work of a contemporary Chinese artist born near the original location of the ancient cemetery.

The existence of the ancient Xiaohe (or Little River) Cemetery was first made known to the modern world by the Swedish archeologist Folke Bergman in his monograph *Archaeological Researches in Sinkiang*, especially in the Lop-Nor Region, published in 1939. This site, in the Uyghur Autonomous Region of western China, has since been relocated from Sinkiang and further excavated by Chinese archeologists since 2000. It holds the distinction of having yielded the largest number of mummies of any archeological site in the world. There are more than three hundred tombs in five layers, built an estimated 3,300 to 3,800 years ago. Each of the original coffins was wrapped in oxhide and fashioned in the shape of a boat, consisting of two massive pieces of planks without bottom base. A sexual symbol made of aspen was placed near the top. Along with images of the buriers, bamboo baskets, wooden masks, arches, and arrows, symbols of the opposite sex from that of the buried person accompanied each buried body.

The images of these remarkably intact, European-race mummies and the symbolic apparatus associated with them, replete with many kinds of sexual significance, have created a powerful unspoken voice that insists upon the existence, nearly 4000 years ago, of an “in between” world of both homo- and hetero- sexuality for both the living and the dead. Other “betweens” are spiritual and physical worlds; Chinese, inner Asian, and European cultures; desert and river spaces. The vivid symbols on the coffins and the accompanying wooden sculptures and reliefs express, in an unusually clear way, the close relationship between sexuality



and spirituality within Xiaohe culture. It shares symbolism in common with the petroglyphs found in Hutubi in Xinjiang and other archeological sites in China that reveal a strong emphasis in the Bronze Age on homosexual bonding, especially among members of minority cultures. This art “voice” linking sexuality with spiritual consolidation is quite different from the more traditionally polarized male/female yin/yang symbolism that has dominated mainstream imagery during later periods of Chinese art history.

In our own time, Pan Dao, an artist born in Beijing who grew up in Xinjiang, has been inspired by these images from the Xiaohe Cemetery to create a series of oil paintings and sculptures that further amplify these images. All his works bear as their title the traditional symbol for Yi “一” (which is used to designate the number “One” in Chinese). As rendered by Pan, this symbol looks like a head of dog or human being without clear mouth and ears but a strong foot. This “One” is clearly undertaking a journey of transformation. As Pan Dao, wrote in the front of a book reproducing many of his works: “Who are you? Where are you from? Where are you going? To this he adds the nonrational equation, “ $1=2\neq 1$.” Thus for Pan Dao, the “One” glyph represents at once the beginning, birth, and chaos. The “Two” glyph Er “二” (which means “Two” in Chinese) is many ways the opposite of the “One”; it signifies the present, the process, and the end. One and Two, Pan intuitively, always exist together and make a Whole; they are the different sides of that Whole; their intimate, sexual connection is what connects, changes, and unites the opposites. This means that “Two”, even though it signifies the process, phenomenon and substance, is not in itself the whole. This symbolic union of the One and the Two is for Pan what combines the physical and spiritual world. In a four meter sculpture he has placed near the Bronze Age burial site, he has depicts this energy as floating, standing, and otherwise being beside his works as well as pervading the carvings of the Xiaohe Cemetery.

Pan shows that the living symbols of sexuality in the Xiaohe Cemetery connect us both in an introverted intuitive way to a fresh perception of the energies associated with both same sex and opposite sex couples in ancient art, as well as expressing a surprisingly contemporary extraverted sensation openness to both homo- and heterosexuality as concrete ways of living the spirit. This was certainly true in both life and death for these ancient Eurasian people who once lived in Western China at the crossroad of cultures. Their unspoken voices lend amplitude to the outspoken work of Pan Dao, which is continuing a very old tradition of presenting bold images of embodied wholeness to the world.

L'ANTICO SIMBOLISMO SESSUALE CINESE COME UNA VOCE SILENZIOSA: DALLE INCISIONI SULLE BARE AL CIMITERO DI XIAOHE ALLE SCULTURE CONTEMPORANEE DI PAN DAO

Mei-Fun Kuang

Questo studio analizza l'impatto e i significati, inusualmente espliciti, dell'antico simbolismo bisessuale del passato che ha reso il luogo di sepoltura di alcuni colonizzatori Europei, dell'Età del Bronzo in Cina, una voce silenziosa che continua a risuonare nel lavoro di un artista cinese contemporaneo nato vicino al luogo originario dell'antico cimitero.

L'esistenza dell'antico cimitero di Xiaohe (o Piccolo Fiume) fu rivelata al mondo moderno per la prima volta dall'archeologo svedese Folke Bergman nella sua monografia *Ricerche Archeologiche del Sinkiang. In particolare nella regione di Lop Nor, pubblicato nel 1939.*

Questo sito, nella regione autonoma della Cina dell'ovest di Uyghur, è stato da allora spostato dallo Sinkiang e ulteriormente scavato dagli archeologi cinesi a partire dal 2000. Mantiene la caratteristica di aver restituito il più gran numero di mummie di qualsiasi altro sito archeologico del mondo. Ci sono più di trecento tombe su cinque livelli, costruite in un tempo stimato tra 3300-3800 anni fa. Ogni bara è stata ricoperta in cuoio di bue e modellata a forma di barca, consistente in due massicci pezzi di tavole senza base: un simbolo sessuale costituito da un pioppo veniva posto vicino al coperchio. Assieme alle immagini di seppellitori accompagnavano ogni corpo sepolto, cesti di bamboo, maschere di legno e frecce, simboli del sesso opposto a quello della persona seppellita.

Le immagini di queste mummie straordinariamente conservate, di razza europea e l'apparato simbolico associato ad esse, piene di ogni genere di significato sessuale, hanno creato una potente voce silenziosa che insiste sull'esistenza, quasi quattromila anni fa, di un mondo "di mezzo" di sessualità sia omo che etero, sia per i vivi che per i morti. Altri mondi di mezzo sono lo spirituale e il fisico; le culture Cinesi dell'Asia interna, Europea; gli spazi di deserti e fiumi. I vividi simboli sulle bare, le sculture di legno e i rilievi che le accompagnano esprimono, in una maniera inusualmente chiara, la stretta relazione tra sessualità e spiritualità dentro la cultura di Xiaohe. Essa condivide il simbolismo con i geroglifici trovati a Hutubu nello Xinjiang e in altri siti archeologici in Cina che rivelano una forte enfasi sul legame omosessuale nell'Età del Bronzo, soprattutto tra i membri delle culture minori. Questa voce dell'arte che collega sessualità e consolidamento



spirituale è molto diversa dal simbolismo tradizionale polarizzato maschio/femmina, yin/yang che ha dominato l'immaginario nei periodi più recenti della storia dell'arte Cinese.

Pan Dao, un artista dei nostri giorni nato a Pechino e cresciuto nello Xinjiang, è stato ispirato da queste immagini del cimitero di Xiaohe per creare una serie di pitture a olio e sculture che amplificano ulteriormente queste immagini. Tutti i suoi lavori hanno come titolo il simbolo tradizionale di Yi “ — ” (che è designato per indicare il numero “Uno” in Cinese). Come tradotto da Pan, questo simbolo somiglia alla testa di un cane o di un essere umano senza bocca definita e orecchie, ma con un piede robusto. Questo “Uno” sta chiaramente intraprendendo un viaggio di trasformazione. Così Pan Dao, ha scritto sul frontespizio di un libro che riproduce molti dei suoi lavori: “Chi sei tu? Da dove vieni? Dove vai? A ciò egli aggiunge l'equazione non razionale, $1=2\neq 1$ ”. Così per Pan Dao il glifo “Uno” rappresenta subito l'inizio, la nascita e il caos. Il glifo Er “Due” “ = ” (che significa due in Cinese) è per molti versi l'opposto di “Uno”; esso significa il presente, il processo e la fine. Uno e Due, Pan intuisce, esistono sempre insieme e compongono un Tutto; essi sono i diversi settori di quel Tutto; la loro intima, sessuale connessione è ciò che connette, cambia, e unisce gli opposti. Questo vuol dire quel “Due”, anche se significa il processo, fenomeno e sostanza, non è di per sé il tutto: l'unione simbolica dell'Uno e del Due è per Pan chò che cambia il mondo fisico e spirituale. In una scultura lunga quattro metri che ha sistemato vicino al sito di sepoltura dell'Età del Bronzo, ha rappresentato l'energia come galleggiante, ritta, in rapporto ai suoi lavori eppure come se pervadesse le sculture del Cimitero di Xiaohe.

Pan mostra come i simboli sessuali viventi nel cimitero di Xiaohe ci connettono in modo intuitivo introverso in una percezione fresca delle energie associate a coppie dello stesso sesso e del sesso opposto nell'arte antica, ciò esprime una sorprendente contemporanea sensazione estroversa di apertura sia all'omo che all'eterosessualità come modo concreto di vivere lo spirito. Ciò era di certo vero nella vita e nella morte per queste persone euroasiatiche che vivevano un tempo nella Cina dell'Ovest, incrocio di culture. Le loro voci silenziose danno ampiezza al silenzioso lavoro di Pan Dao, che continua la tradizione molto antica di presentare immagini audaci che esprimano il tutto del mondo.

LO SCUDO DI ACHILLE

Andreas Jung

Summary

Homer: Shield of Achilles

An elaborate description of art?

Homer gave us the two first pieces of fine literature in the western world, “Iliad” and “Odyssey”. Still famous is Odysseus, less known however Achilles, the unfortunate hero of the Trojan War, who loses his best friend Patroclus and with him his own armor. Hephaestus, blacksmith of the gods, makes a new suit of weapon and hereof a shield of tremendous beauty and untold mystery. “The Shield of Achilles” is a little narrative on its own right in the middle of the “Iliad”, but does not really seem to fit into the rushing flow of the warlike epic.

Achilles’ Shield with its mostly peaceful sceneries is quite different from others. The shield of Agamemnon, commander of the Greek forces, shows “a Gorgon’s head, fierce and grim” – whoever beholds it is said to be turned to stone! A contemporary poet describes in a small epic “The Shield of Heracles” decorated with a terrible Gorgon and symbols of horror.

Ephraim Lessing writes 1750 a famous essay on “Laocoon; Or The Limits of Poetry and Painting”, where he sounds the differences between the two genres of art. He states, that Homer undermined with his “Shield” all those limits! Since that keen-wetted essay Homer’s “Shield of Achilles” is presumed to be the embodiment of the “Ekphrasis”, an elaborate description of a work of art.

The description of the Shield is at the same time ingenious and inconsistent. It does not read like a myth or a fable, since there is no story and no moral. And also it does not appear like a parable or allegory, since all kinds of elements are mixed, deities, humans, animals and facts, and nothing will fit together. Why, for instance, are two of the depicted cities unnamed, if the third bears the name of an existing city, Knossos? Now, are they allegories or real cities?

I had the impression that the Shield wanted to relate a certain message. I started to seek out parallels between Achilles’ Shield and other parts of Homer’s Iliad. And I made a find! In the first city a council is judging a man having killed a citizen. There are four parallels in the Iliad, and to my surprise, they all refer to one place, with Achilles’ birthplace Phthia! And furthermore: in the same city manifold wedding celebrations take place. I found three references in the Iliad, and all three are linked with Phthia, without exception!

The correlation with Achilles’ destiny is striking: “My mother told me my twofold fate: If I stay to fight, my return will be lost, but my fame will last forever; If I return, my fame will be lost, but my life will last much longer.”¹ Achilles finds himself between two worlds, between his homeland Phthia and the battlefield of Troy! Herewith we find the first indication, that the description of the Shield is closely linked with the plot of the Iliad.

Now I went through the entire contents of the Shield, comparing every single detail with the text of Homer’s epics, the Iliad and the Odyssey! Over time I noticed, that for reliable results I had to go back to the original text. The Greek language has a large vocabulary with a wide range of expressions. Homer uses the refinements of his language in an accurate way. This enables us to trace specific words and in that way to follow Homer’s train of thoughts.

1 *Iliad*, IX/410 [summarized].

The nine pictures of Achilles' Shield

Working on the text of the Shield, I found different layers of meaning. In particular, I noticed that the impression of bright serenity is deceptive, in that the view over housing and farming represents only the outer aspect, a nicely arranged cover. Under the cover I found all the hardship of a warrior's life. In the **First Picture** Hephaestus forms the whole universe: "He made the Earth and ... the Sky, and the Sea".² This of course strikingly evokes the Genesis of our Bible: "In the beginning, God created the Heavens and the Earth." Hephaestus is seen here as the Creator of the world – whereas on a small scale!

In the **Second Picture** Hephaestus forms two cities, one living in peace, the other at war:

– In one City brides are prepared for weddings; women are glancing and boys are dancing. In the market wise old men are judging a refugee who has killed a citizen. – As mentioned before, this city represents Achilles' hometown, Phthia, his far away place of desire.

– The other City in wartime reminds us of course of Troy. Two armies lie outside the gates; children and old men observe from the walls. This scenery has a close parallel in the Iliad, when Greeks and Trojans try to decide the outcome of the war through a duel – but the attempt fails; the resulting battle with all its atrocity fills one whole book of the Iliad!

In the **Third picture** we see men ploughing a field three times, and the earth turns to black. – We find a reference in the Iliad: "Three times they drove their chariots round the body ... and the sand grew wet with tears."³ The ploughs are compared to the war chariots of the Greeks. The peaceful scenery turns out to be the calm of a grave; the earth blackens due to the blood of the victims...

In the **Fourth Picture** appears an estate with reapers; the grain falls in rows. – In the Iliad we find: "Like reapers slashing down the reaping rows, ... so Greeks and Trojans slashed into each other".⁴ Homer compares the fighters with reapers cutting grain. Also the fourth picture turns out to be a metaphor of war and fighting.

The **Fifth Picture** shows a vineyard, strangely enough with wall and trench, and young people carrying dark grapes. – The Iliad states: "The Greeks threw up towering walls for ships and troops, outside the wall they dug an enormous trench to guard".⁵ And close by: "Greeks lie dead, their dark blood spoiled ... so gather up".⁶ The vineyard represents the fortified ship camp of the Greeks and the collecting of the fallen soldiers.

In the **Sixth Picture** two lions attack a bull in a herd of cattle; four herdsmen and nine dogs can't help. Following the Iliad Hector "like a murderous lion"⁷ and his fellow "with the pride of a lion"⁸ attack and kill Patroclus. Thereafter warriors tear the dead body like "a huge bull, for stretching the beast's skin".⁹

In the Iliad Zeus is not willing to "permit a single god to save the Greeks".¹⁰ so four gods are desperate to abandon Patroclus¹¹; nine Greek fighters instead try to defend his body.¹² The gods appear as herdsmen, the fighters as dogs.

The **Seventh Picture** shows a flock of sheep near their stable. We understand that the Trojans are

2 *Iliad*, XVIII/483.

3 *Iliad*, XXIII/13.

4 *Iliad*, XI/67.

5 *Iliad*, VII/436.

6 *Iliad*, VII/328.

7 *Iliad*, XV/630.

8 *Iliad*, XVII/20.

9 *Iliad*, XVII/389.

10 *Iliad*, XV/72.

11 *Iliad*, XX/33.

12 *Iliad*, XVI/856 – XVII/377.

portrayed as sheep and Troy as stable. The picture illustrates the end of the Iliad with the “funeral for Hector in the house of Priam”.¹³

To be seen in the **Eighth Picture** is a circle, like Daidalos made once for Ariadne on Knossos, with young people dancing around. For the first time specific names appear. Accurate references are now to be found in the Odyssey: “There is ... the city of Knossos, where Minos reigned”.¹⁴ King Minos is the father of Ariadne; Minotauros, a dreadful monster, part man-part bull, dwells in a labyrinth, built by Daidalos. Ariadne helps a young man to kill the monster and together with their friends they dance in a circle. This picture contrasts with all the previous ones; it leads to the future and seems to be the key to an understanding of the whole Shield.

In the **Ninth Picture** Hephaestus forges finally the Ocean running round the rim. In the Odyssey again we find: “Once you have crossed the Ocean, ... go down to the dark house of Hades”.¹⁵ Beyond the ocean – and beyond the edge of the Shield – danger and death are waiting!

A Mirror of the Soul

On the Shield Hephaestus shows us the universe as seen from Mount Olympos. We overlook the entire world with countries and towns, with humans and animals. This is to be understood by everybody. But there is also a hidden message, to be understood only by Achilles. The hero, being desperately stuck, finds here new rules of conduct. As in a mirror Achilles may find on the Shield the traces of his own life and also a way to overcome all his troubles.

Achilles' Shield is not intended as a piece of art, but as a mirror of the soul!

Il plot dell'Iliade

“Cantami, o Diva, del Pelide Achille l'ira funesta”¹⁶

Se tornassimo indietro di circa duemila anni, al mio posto, nel bel mezzo del Teatro, si troverebbe un poeta. Voi sareste seduti sui gradini tutt'intorno, vestiti da antichi Greci, e ascoltereste questo personaggio appena arrivato che canterebbe il suo migliore poema: l'*Iliade* di Omero! Canterebbe dell'esercito greco venuto a Troia per conquistare la città e per riprendersi Elena, la donna più bella del mondo. Canterebbe l'ira di Achille, il grande eroe greco.

Achille è giovane e bello, è il miglior guerriero. È figlio di un mortale e di una dea. Ma la sua vita sarà breve. È stato posto di fronte a una scelta: morire giovane come eroe famoso oppure rimanere a casa, vivendo a lungo come una persona qualunque. Nonostante abbia scelto la vita breve, Achille ora si rifiuta di combattere, perché è stato offeso dal capo dei Greci. Permette dunque a Patroclo, il suo amico più stretto, di indossare la sua armatura e di partecipare ai combattimenti. Accade però che Ettore, il fiero Troiano, credendo di trovarsi davanti Achille, uccide Patroclo e prende l'armatura.

L'ira di Achille si trasforma allora in collera: il suo unico obiettivo è uccidere

¹³ *Iliad*, XXIV/802.

¹⁴ *Odyssey*, XIX/172.

¹⁵ *Odyssey*, X/508.

¹⁶ *Iliade* 1. Dalla traduzione dell'*Iliade* di Vincenzo Monti.



Ettore per vendicare il suo caro amico. Ma come potrebbe combattere? Non ha più la sua armatura. Egli va dunque sulla riva del mare e si sfoga in un pianto; ben presto giunge sua madre, la dea marina Tetide. In seguito essa sale sull'Olimpo da Efesto, abile fabbro degli dèi. Tetide gli chiede di forgiare delle nuove armi per Achille. Efesto prende dunque stagno, bronzo, argento e oro e crea una nuova armatura. La parte più bella è un ampio scudo decorato con magnifiche rappresentazioni.

Achille, così armato, torna in battaglia e stravince. I Troiani si ritirano e chiudono le porte della città; rimane fuori solo Ettore. Achille, furioso, lo rincorre compiendo vari giri attorno alle mura. Una volta raggiuntolo, lo uccide senza pietà. In seguito commette il peggior sacrilegio: per tre volte trascina il corpo di Ettore attorno alla tomba di Patroclo – lasciandolo poi lì, in preda agli uccelli e ai cani.

Gli dèi, vedendo questa profanazione, si adirano e ordinano di terminare l'oltraggio. Mandano un messaggero da Priamo, padre di Ettore e re di Troia, che lo aiuta ad attraversare gli accampamenti dei Greci di notte, fino a raggiungere la tenda di Achille. Priamo scongiura l'eroe greco, riesce a impietosirlo e riacquista così il corpo dell'amato figlio. Una volta riportato a Troia, Ettore viene sepolto con tutti gli onori dovuti.

Così il poeta ha cantato l'ira di Achille!

Lo scudo come opera d'arte

E canta del tremendo scudo di Achille...

Efesto fabbrica lo scudo e lo decora con varie immagini. Si vede come prendono vita: le piccole figure, sia umane che animali, iniziano a muoversi, a lottare. Efesto crea nove scenari, ognuno con un significato diverso: per primo viene rappresentato il mondo, poi due città, dopodiché vi sono tre immagini agricole, seguite da due di bestiame. Gli ultimi due scenari mostrano rispettivamente la danza e l'oceano.

L'interpretazione di queste rappresentazioni non è un compito semplice. Già nel 1760 il drammaturgo tedesco Gotthold Ephraim Lessing disse che con questa descrizione dello scudo, Omero avrebbe confuso i limiti tra poesia e pittura.¹⁷ Da quando questo saggio di Lessing è stato recepito, si ritiene che il racconto dello scudo sia la descrizione dell'arte per eccellenza. Gli studiosi che hanno studiato i contenuti singolari di queste immagini sono tanti, ma quasi nessuno è riuscito a cogliervi un significato.

Oggi chiediamo a Google, o meglio: a Wikipedia. Un articolo ben fatto recita:

*Lo scudo di Achille può venir interpretato in [...] vari modi:
– come una semplice [riduzione] fisica del mondo intero*

17 Gootthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.

– come la “quiete prima di [un pericolo imminente]”, *atta a [sottolineare] la brutalità della guerra*

– semplicemente per ricordare [...] cosa andrà perso con la caduta di Troia.¹⁸

E prosegue: “Il passaggio che descrive lo scudo è uno dei primi esempi di ècfrasi mai visti”.¹⁹ Un esempio di cosa? Di nuovo chiediamo a Wikipedia: “l'ècfrasi [...] [è] una descrizione spesso drammatica di un'opera d'arte visiva”.²⁰

Eccoci giunti alla conclusione: lo scudo non sembra essere altro che un'opera d'arte.

La Gorgone mancante

Per vendicare l'amato amico, Achille necessita di una nuova armatura, la migliore in assoluto.

Il suo rivale, il capo dei Greci, possiede quella più prestigiosa. Sul suo scudo è rappresentato “il tetro viso della Gorgone, dagli occhi ardenti”²¹: la testa sanguinante della Medusa che ha serpenti al posto dei capelli. Anche sullo scudo di Ercole, l'eroe divino, era rappresentata “la testa di un mostro tremendo, la Gorgone”.²²

In generale lo scudo serve a proteggere. Dovrebbe difendere dai colpi chi lo porta, o meglio ancora tenere lontani gli attacchi attraverso un deterrente: i simboli terrificanti hanno la funzione di intimorire il nemico. Per questo vengono rappresentati leoni, tori, scorpioni, serpenti, aquile ma anche, ripetutamente, la Gorgone.

Sul nuovo scudo di Achille non compare nulla di tutto ciò. Vi scorgiamo il cielo, varie città e campi, ma niente di cui spaventarci. Che funzione hanno allora queste strane rappresentazioni?

Non dimentichiamo che Omero viene chiamato il maestro della parabola e dell'allegoria.

Leggere lo scudo

La descrizione dello scudo è ingegnosa e discontinua. Non può venir letta come un mito o una favola, poiché non vi è una trama o una morale. Non sembra neanche essere una parabola o un'allegoria, poiché vi si trovano molti elementi diversi: esseri umani, animali, paesaggi, cerimonie... Non vi è nulla che tenga assieme il tutto. Vi sono anzi parecchie questioni irrisolte: perché, ad esempio,

18 Wikipedia, *Shield of Achilles*.

19 *Ibidem*.

20 Wikipedia, *Ecfrasi*.

21 *Iliade*, XI/32.

22 (in precedenza Esiodo), *Lo Scudo di Eracle*, vv. 139/230.



non viene dato un nome alle prime due città, mentre alla terza viene attribuito quello di un luogo esistente, Cnosso? Si tratta di allegorie o di città reali? E il vigneto circondato da un muro e da un fossato cosa rappresenta? A che servono quattro pastori e nove cani per un solo gregge?

Ho sempre avuto l'impressione che questo scudo contenesse un messaggio. Dunque mi sono dato alla ricerca per trovare paralleli tra lo Scudo di Achille e altre parti dell'Iliade di Omero. Nella prima città un Consiglio sta giudicando un uomo che ha ucciso un cittadino. Ho trovato quattro paralleli tra questa descrizione e altri passaggi dell'Iliade: sono tutti legati ad un solo luogo: Ftia, terra natale di Achille! Nella prima città, inoltre, hanno luogo varie nozze. Ho trovato tre riferimenti a riguardo nell'Iliade e... non ci crederete, ma sono tutti legati a Ftia!

Se mettiamo tutto questo a confronto col destino di Achille noteremo una correlazione impressionante:

*Mia madre mi disse del mio doppio destino:
se rimango a lottare, non tornerò ma la mia fama durerà in eterno
Se ritorno la mia fama sarà persa, ma la mia vita durerà più a lungo.*²³

Achille si trova tra due mondi: Ftia, la sua città natale, e Troia, il luogo dei combattimenti. Se si mettono in relazione con le rappresentazioni sullo scudo, tutto torna: la prima città, quella pacifica, ricca di festeggiamenti, corrisponde a Ftia, mentre la seconda, circondata da truppe nemiche, è Troia. Questo è il primo indizio che ci porta alla seguente ipotesi: la descrizione dello scudo di Achille è intrinsecamente legata alla trama dell'Iliade.

Mi sono dunque messo a studiare le immagini dello scudo, confrontando ogni singolo dettaglio con il testo dell'Iliade e dell'Odissea. Man mano che procedevo mi sono reso conto che per ottenere risultati attendibili dovevo ricorrere al testo originale: il greco antico ha un lessico molto ampio con una grande quantità di espressioni diverse. Omero utilizza le finezze della sua lingua in maniera molto precisa; questo ci permette di rintracciare determinati termini e di ricostruire così il filo di pensiero del poeta.

Le prime sette immagini sullo scudo

Studiando il passaggio che descrive lo scudo, ho trovato vari strati di significato. Mi sono accorto che il primo impatto di serenità è un'illusione, che la rappresentazione di case, coltivazioni e allevamenti è una 'copertura' ben allestita. Sotto di essa si scorgono tutte le privazioni della vita da guerriero. Diamo ora un'occhiata a tutte e nove le immagini che si trovano sullo scudo.

²³ Iliade, IX/410 (riassunta).

La prima immagine: il cielo e la terra

Nella prima immagine, Efesto rappresenta l'intero universo: “[...] Egli fece la Terra e [...] il Cielo, e il Mare”.²⁴ Questo evoca in modo eclatante la genesi della Bibbia: “In principio Dio creò il cielo e la terra”. Efesto viene dunque presentato come il Creatore – seppur su scala ridotta: dunque sta per seguire qualcosa di importante.

Efesto crea anche alcune costellazioni molto conosciute, come “le Pleiadi, [...] e l’Orsa che gli uomini chiamo anche il Carro”.²⁵ Vi è un passaggio identico nell’*Odissea* in cui Ulisse naviga nella notte e guarda le stelle.²⁶ Questo implica che l’*Iliade* e l’*Odissea* sono intrinsecamente legate, ma dimostra soprattutto che è stato Efesto a creare una delle costellazioni più importanti, un punto di riferimento fondamentale per la navigazione. Viene dunque sottolineato che lo scudo funge da sorta di bussola.

La seconda immagine: due belle città

Nella seconda immagine Efesto crea due città: una in stato di pace e l’altra in guerra.

Nella **prima città** si scorge la preparazione delle spose; le donne guardano, i giovinetti ballano. Vi è inoltre un mercato in cui una serie di vecchi saggi giudicano un pellegrino che ha ucciso uno del posto. Ora, come dicevamo prima, questa prima immagine rappresenta Ftia, la città natale di Achille – dunque un luogo carico di nostalgia. Le nozze rappresentate non avranno probabilmente mai luogo, poiché i giovani uomini difficilmente torneranno in patria.

L’**altra città**, quella in stato di guerra, chiaramente richiama Troia. Vi si scorgono vecchi e bambini che guardano fuori dalle mura, dove sono schierati due eserciti. Anche questa scena ha un parallelo nell’*Iliade*: il passaggio in cui Greci e Troiani tentano di risolvere il conflitto con un duello fuori dalle mura – ma senza successo. Sullo scudo si vedono dei cittadini che corrono ai campi e uccidono due pastori. Gli aggressori poi giungono ai campi e fanno finire il tutto in un tremendo massacro. Questo ci ricorda l’uccisione di Patroclo e il ritorno in campo di Achille: l’atroce battaglia che ne consegue costituisce un intero libro dell’*Iliade*.

La terza immagine: l’aratura

Nell’immagine successiva vediamo degli uomini che arano un campo per tre volte, poi la terra diventa nera. Esiodo, che era contemporaneo di Omero, disse: “Demetra, splendente dea, si unì in dolce amore con l’eroe in un campo arato

²⁴ *Iliade*, XVIII/483.

²⁵ *Iliade*, XVIII/486.

²⁶ *Odissea*, V/269.



tre volte”.²⁷ Demetra è la dea della fertilità, sua figlia Persefone è la regina degli Inferi. Anche questa interpretazione torna, come vedremo in seguito.

Troviamo un riferimento a riguardo nell'*Iliade*: “Per tre volte essi guidarono i loro carri intorno al corpo”.²⁸ Sono i Greci che girano attorno al corpo di Patroclo sul campo di battaglia. I guerrieri caduti hanno raggiunto la loro “sorte nera” e giacciono a terra. Dunque la ‘pace’ di questo scenario è in realtà la calma della tomba: la terra diventa nera a causa del sangue delle vittime...

Quarta immagine: la raccolta del grano

Nella quarta immagine si vede una tenuta con dei mietitori che tagliano il grano in file. Ricordiamo che Esiodo raccomanda: “Volgi la prece a Giove terrestre [...], perché sian gravi, quando maturano, i chicchi del grano”.²⁹ Zeus della terra, *Zeus Chthonios*, non è altri che Ade, il re degli Inferi.

Nell'*Iliade* troviamo un passaggio che ci aiuta a capire quest'immagine: “come mietitori che falciano la mietitura, [...] così [Greci] e Troiani si falciarono l'un l'altro”.³⁰ Omero confronta i guerrieri con i mietitori. Ancora oggi la personificazione della morte porta con sé una grande falce. Dunque anche la quarta immagine si rivela essere una metafora di guerra e combattimento.

Quinta immagine: la raccolta dell'uva

Nella quinta immagine si scorge un vigneto (che stranamente è circondato da un muro e un fossato) e dei giovani che portano grappoli scuri. Esiodo raccomanda: “tagliate tutti i grappoli [...] e versate nelle coppe i doni del gioioso Dioniso”.³¹ Dioniso è il dio del vino, ma anche degli Inferi.

Ecco il riferimento nell'*Iliade*: “[I Greci] giacevano tutt'intorno, il loro sangue scuro sciupato. [...] Così li raccogliemmo [...] e vicino alla nave bruciammo i loro corpi”.³² E più avanti: “I Greci lanciati oltre le mura per le navi e le truppe, [...] fuori le mura scavarono una enorme fossa [...] a guardia”.³³ Il vigneto rappresenta dunque l'accampamento fortificato di navi greche e la ‘raccolta’ dei soldati caduti.

Sesta immagine: il gregge e i due leoni

Nella sesta immagine si scorgono due leoni che attaccano un toro al centro di un gregge di mucche. Vi sono ben quattro pastori e nove cani, ma nessuno di loro riesce a soccorrere il toro.

L'*Iliade* ci dà dei riferimenti interessanti a riguardo: gli eroi vincenti vengono

27 Esiodo, *Teogonia*, 969. Cfr. *Odissea*, V/125.

28 *Iliade*, XXIII/13.

29 Esiodo, *Le opere e i giorni*, 464.

30 *Iliade*, XI/67.

31 Esiodo, *Le opere e i giorni*, 610.

32 *Iliade*, VII/328.

33 *Iliade*, VII/436.

spesso descritti come leoni e le loro vittime come bestiame. Ettore “come un leone assassino”³⁴ e il suo compagno “con l’orgoglio di un leone”³⁵ attaccano Patroclo e lo uccidono. In seguito ha inizio una truce battaglia in cui i Greci tirano il suo corpo da una parte e i Troiani dall’altra come “un enorme toro, per tendere la pelle della bestia”.³⁶ L’immagine dello scudo mostra dunque Patroclo come toro al centro del ‘gregge di Greci’, che viene attaccato da due leoni troiani.

Come si spiega, però, la presenza di quattro pastori e nove cani che sorvegliano il gregge? Se il bestiame rappresenta i Greci, i pastori devono essere gli dèi. Ed è proprio così: Zeus, il re dei cieli, non vuole “permettere a un singolo dio immortale di salvare i Greci”,³⁷ dunque i quattro dèi che vorrebbero soccorrere i Greci (Era, Atene, Poseidone ed Ermes), non possono salvare il corpo di Patroclo.³⁸ I cani che abbaiano rappresentano invece i nove guerrieri Greci che tentano di difendere il suo corpo.³⁹

Settima immagine: il gregge di pecore

La breve descrizione della settima immagine ci parla di un gregge di pecore vicino alla stalla.

Omero utilizza le vacche per rappresentare i Greci, mentre i Troiani sono “un gregge di pecore nella sicura stalla dell’allevatore”.⁴⁰ Il contesto ci rivela che il ricco allevatore non è altri che Priamo, il re di Troia. *L’Iliade* termina con “la splendida festa di funerale per Ettore nella casa di Priamo”.⁴¹

Le ultime due immagini dello scudo

Ottava immagine: La danza di Arianna

L’ottava immagine è la prima in cui vengano fatti dei nomi. Vi è una danza simile a quella che Dedalo fece per Arianna a Cnosso: si vedono giovani che ballano in cerchio, al centro si trovano un bardo e due acrobati. Quest’immagine, con la sua gioia e vitalità, è in forte contrasto con quelle precedenti.

I passaggi di riferimento questa volta si trovano nell’*Odissea*: “C’è un’isola chiamata Creta, con la città di Cnosso, dove regnava Minosse”.⁴² Il re Minosse è il padre di Arianna e il patrigno del Minotauro, un mostro terribile: metà uomo e metà toro. Egli vive in un labirinto (costruito da Dedalo) e viene nutrito con carne di giovani umani. L’eroe Teseo riesce ad uccidere il Minotauro e s’innamora

34 *Iliade*, XV/630.

35 *Iliade*, XVII/20.

36 *Iliade*, XVII/389.

37 *Iliade*, XV/72.

38 *Iliade*, XX/33.

39 *Iliade*, XVI/856 – XVII/377.

40 *Iliade*, IV/433.

41 *Iliade*, XXIV/802.

42 *Odissea*, XIX/172.



poi di Arianna. Il cerchio danzante dei due amanti è la celebrazione della morte del mostro.

Nell'*Odissea* si legge “Amata Arianna, figlia di Minosse; Teseo cercò di portarla a casa [...] ma lei fu uccisa [...] ad un cenno di Dioniso”.⁴³

Esiodo ce ne spiega il motivo: “Dioniso fece di Arianna la sua bella moglie”.⁴⁴ Dunque Teseo deve rinunciare all'amata in favore del dio degli Inferi.

Vi è però anche un altro passaggio dell'*Odissea* che potrebbe corrispondere a quest'immagine: “Il *figlio* di Ulisse venne al festino di nozze per Ermione, bella come Afrodite! Elena l'aveva partorita; ella fu data al *figlio* di Achille”.⁴⁵ Questo a mio parere è il punto cruciale di tutta la rappresentazione: il figlio di Ulisse incontra quello di Achille che sposerà la figlia di Elena. La prole dei protagonisti dell'*Iliade* aprirà dunque un nuovo percorso. “Essi festeggiavano nel grande salone, tra loro un menestrello cantava [...] e un paio di acrobati saltavano, [...] guidando le danze”.⁴⁶

Nona immagine: l'oceano

Nella nona immagine Efesto crea infine l'oceano che scorre lungo il bordo dello scudo.

Nell'*Odissea* si legge: “Una volta che avrai attraversato la corrente dell'Oceano, lascia la tua barca [...] e scendi nella oscura casa dell'Ade”.⁴⁷ Esiodo aggiunge: “le Gorgoni abitano oltre l'Oceano, nella terra verso la Notte”.⁴⁸ Oltre l'Oceano, dunque oltre il bordo dello scudo, attende la morte!

Lo scudo come specchio

Sullo scudo di Achille, Efesto rappresenta l'universo visto dall'Olimpo. Vi si scorge l'intero mondo con città e campagne, uomini e animali. Questo significato è accessibile a tutti. Lo scudo contiene però anche un messaggio nascosto, comprensibile solo ad Achille. L'eroe, precedentemente bloccato, vi trova degli indizi per le nuove vie.

Facciamo qualche passo indietro: nell'ottava immagine Teseo vince il mostro, ma non riesce a conquistare l'amore durevole di Arianna, poiché essa scende agli Inferi. Vi sono inoltre rappresentati dei guerrieri che prendono per mano delle giovani donne e ballano in cerchio, come in un mandala. Al centro si trova un bardo che canta, e due acrobati che si esibiscono: rappresentano rispettivamente la saggezza della vecchiaia e il vigore della gioventù.

Lo scudo serve a proteggere l'eroe: non solo calmando il rivale, ma soprattutto

43 *Odissea*, XI/321.

44 Esiodo, *Teogonia* 942.

45 *Odissea*, IV/2.

46 *Odissea*, IV/20.

47 *Odissea*, X/508.

48 Esiodo, *Teogonia*, 274.

‘riflettendo’ il destino di Achille. Come in uno specchio, egli vi può trovare le tracce della propria vita, e dunque un modo per superarne le difficoltà. Come sappiamo, egli infatti riuscirà [...] a restituire il corpo di Ettore al padre. La vera apoteosi avverrà però in una nuova era: quando il figlio di Achille sposerà la figlia della bella Elena – che era stata la causa della guerra di Troia.



INTUIZIONE ARTISTICA E IMMAGINAZIONE PSICOIDE: UN PONTE TRA REALTÀ SIMBOLICHE E ECOLOGICHE

Joe Cambray

Summary

Artistic Intuition and the Psychoid Imagination

In this paper, I will explore a range of imagery produced by artists and artisans which inherently capture descriptions of natural phenomena well in advance of the capacity of science of their day to accurately describe these events. The subsequent discovery and articulation of scientific understanding of these same phenomena, often long after the death of the artists, tends to generate bemused curiosity about the prescient renditions of the artists, but without psychological formulation. As step towards addressing this lacuna I will attempt to discuss select examples of such artistic imagery in terms of imaginations attuned to the psychoid background of our world along with the correlative scientific validation of these images. Examples are drawn from the work of medieval Islamic tileists, M. C. Escher, and Jackson Pollock. While access to the psychoid level of reality is neither direct nor immediate, for gifted individuals it does seem to be partially accessible through a form of intuition operating at the boundaries of mind and matter. Further, since the psychoid enfolds the archetypal but is not constrained by it, the non-symbolic aspects of this realm deserve more careful attention. Jungian psychology has tended to favor archetypal-symbolic understandings of our world, but artistic productions which express the psychoid often cannot be wholly contained by this approach. I suggest the addition of ecological perspectives that include the manifest complexity of the psychoid is a necessary initial step towards appreciating the artistic intuition of nature. Thus, I will endeavor to bring forward recent developments in ecological thinking together with concrete examples, which offer a valuable complement to the Jungian symbolic approach.

Nel 2007 il New York Times pubblicò un articolo nella sua sezione scientifica “Nell’Architettura Medievale, Segni di Matematica Avanzata” che riscosse notevoli polemiche. Citando la fondamentale letteratura scientifica¹ lo scrittore John Noble Wilford commentava come i disegnatori islamici avessero compiuto passi in avanti concettuali nelle figure geometriche usate sulle piastrelle applicate nelle moschee verso l’inizio del XIII secolo. Piuttosto che una semplice formazione di figure con compasso e righello, venivano utilizzati secondo gli scienziati (Lu e Steinhardt) strumenti e concetti più raffinati come la tassellazione. A chiarimento, la tassellazione è definita come “quando una forma viene ripetuta più e più volte coprendo un piano senza alcun vuoto o sovrapposizione” ciò a cui ci si

¹ Peter J. Lou e Paul J. Steinhardt, “Decagonal and Quasi-Crystalline Tilings in Medieval Islamic-Architecture”, in *Science* 23 Febbraio 2007: vol. 315, n. 5815, pp. 1106-1110: DOI: 0.1126/science.1135491.

riferisce comunemente come piastrella (<http://mathforum.org/sum95/suzanne/whattes.html>) – **Slide 2** (semplice, regolare). Ci possono anche essere tassellazioni semiregolari (semi-regular) costituite da più di un tipo di poligono, **Slide 3**; quindi con l'aumentare in complessità della forma verso un disegno irregolare (demi-regular), **Slide 4**, che non è facilmente definibile, alcuni matematici la descrivono come composizione ordinata di un misto di tre tassellazioni regolari e otto semiregolari. Dal XIII al XV secolo questo approccio più complesso al generare disegni fu raffinato nel mondo Islamico sino al punto in cui divenne possibile creare figure che in linea di principio si estendono all'infinito senza mai ripetersi, superando i confini della tassellazione come era stata ordinariamente intesa, eppure rimanendo all'interno di una struttura geometrica fortemente ordinata che ha il senso di qualcosa di simmetrico sebbene la simmetria non sia afferrabile nel mondo finito.

Esaminando le tassellazioni del santuario del XV secolo di Darb-i Iman ad Isafan Iman oggi in Iran, Lu e Steinhardt trovarono evidenza di “... figure pressoché perfette dei quasi-cristalli di Penrose, cinque secoli prima della loro scoperta in Occidente” – **Slide 5**; inoltre questi sono disegni altamente complessi che sono ordinati ma non-ripetentisi (aperiodici) nel senso che un'unità di base non può esser fatta scivolare e posata (tassellazione fluida) per espandere il disegno, anche se essi possono essere estesi indefinitamente – **Slide 6** (può essere espansa radialmente).

Per dare contesto, il matematico e cosmologo Roger Penrose sviluppò negli anni Settanta una comprensione della forma delle piastrelle che porta il suo nome e (che) aiutò a spiegare le proprietà dei quasi-cristalli (che riempiono spazio con “unità cellulari” in un modo che mantiene un ordine a lungo raggio ma senza periodicità, tale che essi mancano di simmetria nella traslazione, la forma più semplice di tassellazione, ma tendono ad avere “auto-similarità” seguendo regole matematiche associate con lo “strumento d'oro” e producono ai raggi X un disegno apprezzabilmente discreto di diffrazione). Daniel Shechtman ha vinto nel 2011 il Premio Nobel per la Chimica per il suo lavoro sui quasi-cristalli del 1982, sebbene fosse stato inizialmente deriso e insultato riguardo la stessa idea (Linus Pauling protestò nel corso di una conferenza scientifica davanti ad un grande pubblico, “Danny Shechtman dice cose senza senso, non esistono quasi-cristalli, solo quasi-scienziati” [intervista a Shechtman del Guardian, <http://www.theguardian.com/science/2013/jan/06/dan-shechtman-nobel-prize-chemistry-interview>]). È anche possibile trovare qualcosa di numinoso in relazione all'immaginazione geometrica, tralasciando spiegazioni basate sullo sconforto dello scienziato, che è addirittura cieco a questa realtà. Tuttavia, alcuni usi pratici dei quasi-cristalli sono diventati commerciali, come l'acciaio resistente, le superfici anti-aderenti per isolamento e cottura, con interessanti innovative applicazioni che si sta sviluppando rapidamente.



Per quelli che sono interessati alle intuizioni degli scienziati tedeschi Romantici, Ernst Haeckel – i cui quadri sulla natura, come ho mostrato², hanno influenzato qualcosa dell'arte del *Red Book* di Jung, – ha scritto un testo di stampo vitalistico basato sui “cristalli liquidi” (quasi-cristalli) recentemente scoperti. Lo scienziato Stephen Hyde commenta:

I cristalli liquidi furono osservati per la prima volta in una classe di molecole organiche basate sul colesterolo estratte da piante dal chimico tedesco Reinitzer nel decennio del 1880. Con l'aiuto del fisico Lehmann, egli aveva scoperto i cristalli liquidi colesterolici. Così drammatiche e verosimili erano le immagini che si contorcevano nel microscopio ottico durante il processo di miscela, che l'eminente scienziato Ernst Haeckel scrisse un libro intitolato *Anime di Cristallo – Studi sulla vita Inorganica...* Haeckel, come Newton prima di lui, guidato dalle proprie mistiche visioni (e a quel tempo largamente datate), era convinto che questi cristalli liquidi contenessero l'essenza in sé della vita, la forza vitale.³

Anche Hyde riproduce la copertina dal testo di Haeckel (**Slide 7**). Parte della grande fascinazione di Haeckel stava esplorando l'interfaccia tra il mondo biologico (vivente) e l'inorganico, ciò a cui Jung successivamente si sarebbe riferito come il regno psicoide. Torneremo al problema del vitalismo e dello psicoide più tardi. Lasciateci per il momento concludere la storia della moschea.

Per i disegnatori islamici medievali le forme geometriche offrivano un collegamento con il divino. Questi disegni irregolari erano ad un tempo unitari, unici anche se fortemente ordinati, così come capaci di indurre un'intuizione dell'infinito. Le superfici piastrellate erano potentemente esperienziali, specialmente come manifestazione di principi dottrinali – mentre non farò uno studio tipologico, sembra che queste concrete espressioni di forme complesse, sensazioni estroverse, possano generare profonde risposte estetiche (sentimento) e intellettuali (pensiero) che sono capaci di aprire la mente alle più lontane mete dell'intuizione introversa, la percezione dell'infinito (nel processo che tocca entrambi i poli dello psicoide, v.i.).

C'erano naturalmente paralleli in Occidente, tornando indietro almeno agli antichi Egiziani, ma specialmente ai Greci, per i quali un *temenos*, uno spazio sacro, poteva essere istituito tramite l'uso dell'ordinamento geometrico. La matematica, particolarmente la geometria, occupava un posto speciale nella filosofia antica e nella religione, considerate per esempio gli scritti di Euclide e il padre della geometria, Pitagora (con la musica delle sfere celesti), Platone, ad esempio nel *Timeo*, dove le forme fondamentali dell'universo sono immaginate nei termini dei solidi geometrici;

2 Cambray, J. 2014. “*The Red Book: Entrances and Exits*”, *The Red Book: Reflections on C. G. Jung's Liber Novus*, ed. T. Kirsch and G. Hogenson, New York & London: Routledge.

3 Hyde, S.T., 2015 “Crystals: animal, vegetable or mineral?” *Interface Focus* 5: 20150027, p. 8; <http://rsfs.royalsocietypublishing.org/content/5/4/20150027>.

si ritiene inoltre che egli abbia anche osservato che “Gli Dei geometrizzano continuamente”. Quindi come parte della recente rivoluzione scientifica Giovanni Keplero con le sue intuizioni sui movimenti celesti che si verificano all’interno dei solidi Platonici. – **Slide 8**. In linea con questa tradizione va ricordato anche che Wolfgang Pauli quando fu co-autore de *L’Interpretazione della Natura e della Psiche* con Jung, scrisse un saggio su “L’Influenza delle Idee Archetipiche nelle Teorie Scientifiche di Keplero”, facendo ampio riferimento alla sua comprensione degli argomenti utilizzati da Keplero in *Mysterium Cosmographicum* nel suo dibattito con Robert Flood. Con più tempo a disposizione potremmo considerare queste idee negli scritti più tardi di Jung, e di varie generazioni di junghiani, a partire da Von Franz, specialmente il suo *Numero e Tempo*, per discutere in dettaglio delle idee condivise con matematica, fisica e psicologia dell’inconscio. Per il momento, posso solo fermarmi a pochi selezionati esempi per continuare la presentazione di oggi.

Per finire questa sezione, guardiamo brevemente il forse più famoso esempio artistico di immaginario della tassellazione: quello trovato nel lavoro di M.C. Escher. Egli non usa poligoni regolari ma le sue forme intrecciate intelligentemente disegnate spesso sono astratte da forme naturalistiche. **Slide 9 e 10** – la seconda di queste indica secondo me uno dei suoi obiettivi, liberare la mente dalla rigidità delle forme altamente ordinate, permettendo così il loro animarsi, un emergere dell’anima? In “Liberation” vediamo una graduale trasformazione nella sua visione artistica dal mondo altamente ordinato delle forme della pura geometria “inorganica” che si sottopongono a una riduzione nella simmetria, una necessaria ma non sufficiente condizione per la crescente complessità, verso un rilascio delle forme “organiche” – implicanti un processo emergente, neo-vitalista all’opera nelle visioni di Escher. A un livello simbolico, le forme “liberate” come uccelli che volano verso l’alto, evocano lo spirito forse con toni gnostici, scintille divine liberate attraverso una profonda contemplazione delle figure geometriche. Da questo punto di vista si dovrebbe notare che Escher era fortemente influenzato dai disegni delle piastrelle islamiche, includendo due visite che egli fece all’Alhambra (un edificio Moresco del XIV secolo sulle colline vicine a Granada nel Sud della Spagna) nel 1922 (all’età di ventiquattro anni) e ancora nel 1936. Come i suoi precursori islamici, Escher sentiva il senso di qualcosa di più del solo ornamento, ma quei disegni intricati erano alla ricerca intrinseca di una verità più profonda:

Da M.C. Escher, *Riempimento Dello Spazio Periodico*, Utrecht, 1958:

“...i disegni periodici non sono meramente un tic nervoso, un’abitudine o uno svago. *Essi non sono soggettivi, sono oggettivi.* E non posso accettare, con la migliore volontà al mondo, che qualcosa di così ovvio e pronto da maneggiare come la consegna di forme riconoscibili, significato, funzione, e proposito a figure che si completano l’una con l’altra, possa mai essere giunta al pensiero di tutti gli uomini tranne me. Una volta che uno ha attraversato la soglia dei primi passi,



questa attività vale più la pena di ogni altra forma di arte decorativa.

Molto prima di scoprire una relazione con la divisione dello spazio regolare attraverso gli artisti Moreschi di Alhambra, l'avevo già riconosciuta in me... più tardi il disegno di nuovi motivi giunse gradualmente con molto meno sforzo che nei giorni dell'inizio”.

Citato in – *The Magic Mirror of M.C. Escher Bruno Ernst*, Taschen (2007); p. 45.⁴

“Chi si meraviglia scopre che ciò in se stesso è meraviglia”. E “Solo quelli che tentano l'assurdo raggiungeranno l'impossibile. Penso che sia nel mio seminterrato ... lasciatemi salire al piano di sopra e controllare”.

(http://www.brainyquote.com/quotes/authors/m/m_c_escher.html#ujRbLIMMXojDtxZE.99)

Escher sembra riconoscere il potere della sua intuizione artistica per decifrare un aspetto della realtà indipendente da ogni scoperta precedente; comunque, non si scappa facilmente dall'ansia per la suggestione di prendere in prestito da Harold Bloom. Credo anche che egli esageri un po' nell'accettare la dicotomia di soggettivo e oggettivo, sebbene ciò avrebbe potuto essere congruente con le culture in cui egli stava lavorando. Anche se egli potrebbe non essere stato nell'attuale Alhambra prima di concepire il riempimento dello spazio o l'immaginario delle piastrelle, noi non sappiamo ciò a cui potrebbe essere stato esposto. Tuttavia, egli getta luce sul potere dell'immaginazione di ottenere conoscenza della realtà esterna – simile al riconoscimento di Jung della realtà oggettiva della psiche. Anche l'osservazione di Escher riguardo l'assurdo sembra portare un implicito parallelo alla nozione di Jung dell'archetipo che ha un infra-rosso (il polo somatico, “nel seminterrato”) ma che accede alla realtà archetipica attraverso l'ultra-violetto (l'immagine/polo spirituale, il “piano di sopra” nella metafora casa/psiche).

Secondo David Lister, che è stato il maggiore esperto al mondo sulla storia e cultura dell'origami fino alla morte (<http://www.britishorigami.info/academic/lister/alhambra.php>):

“Nel giugno del 1937 Escher mostrò i suoi disegni di tassellazioni al suo fratellastro Beer G. Escher, che era professore di geologia all'Università di Leiden. Beer riconobbe che i disegni somigliavano alle figure del cristallo, che somigliavano a tassellazioni tri-dimensionali. Egli scrisse più tardi a Escher con alcuni riferimenti ad articoli scientifici sul soggetto. Escher seguì i riferimenti e scoprì il mondo matematico delle tassellazioni. Tra gli articoli c'erano “Divisioni Regolari del Piano e Sistemi di Punti” di F. Haag (1923) e “Zeitschrift fur Kristallographie” curato dall'Ungherese George Polya (1924), che era professore a Zurigo. Alcuni

4 Da: Artist C.T. Rasmuss: <http://ctrasmuss.blogspot.com/2012/12/m-c-escher-moorish-artists-of-alhambra.html>.

dei disegni mostrati da Polyà erano copie di quelli islamici ben noti. Gli schizzi di Escher di quel periodo mostrano il suo considerevole interesse per le figure mostrate da Haag e Polyà, e come egli si stesse sforzando di svilupparle ulteriormente. Era l'introduzione di Escher alla geometria delle tassellazioni e era l'inizio del suo interesse creativo per esse...”

Porto all'attenzione la scoperta di Escher degli aspetti scientifici della tassellazione dopo aver considerato il suo impegno artistico per alcune ragioni. Primo, Escher arrivò come i disegnatori islamici alle sue idee visuali attraverso una intuizione artistica piuttosto che un metodo scientifico, anche se si sarebbe interessato più tardi a entrambi gli approcci. Questo rinforza l'idea che qualcosa inerente alla sua intuizione artistica parlava alla realtà oggettiva delle forme prima nella psiche poi nella natura, suggerendo in maniera definitiva che i due regni possono entrambi essere riuniti o in profondità o a un equivalente livello di profondità; la tesi proposta dalla presentazione odierna. Secondo, il riferimento alla ricerca cristallografica che ha luogo all'ETH di Zurigo (Polyà è stato professore di matematica dal 1914 al 1940 all'ETH di Zurigo). Come ho discusso in una pubblicazione precedente (2011)⁵, Jung era coinvolto nella vita intellettuale dell'ETH dai suoi giorni al Burghölzli. Nella seconda decade del XX secolo ciò includeva un lavoro pionieristico nella cristallografia a raggi-X di Polyà e altri colleghi.

A cominciare dal 1929, Jung stava uscendo dal suo periodo del *Red Book* e tornando al mondo della scienza, egli impiegò una similitudine cristallografica alla maniera Platonica per paragonare le idee con concrete espressioni; in “Il Significato della Costituzione e Eredità in Psicologia”, egli scrive:

[...] specie ideali, naturalmente, non occorrono mai nella realtà nella loro pura forma, ma solo come variazioni individuali del principio sottostante, così come i cristalli sono usualmente variazioni individuali dello stesso sistema isometrico (1929; tradotto in inglese nel 1960/1969, CW 8, par. 221).

Nel corso delle successive decadi egli continuò a elaborare concetti chiave in termini di aspetti geometrici della cristallografia. Ad esempio, l'archetipo in se stesso si presentava più intellegibile attraverso l'analogia con il processo di cristallizzazione, come nel suo saggio *Aspetti Psicologici dell'Archetipo della Madre* (1939):

La sua forma [dell'archetipo], comunque, come ho spiegato da qualche altra parte, potrebbe forse essere paragonata al sistema assiale di un cristallo, che, per così dire, esegue la struttura cristallina nel liquido madre, sebbene esso non abbia una esistenza materiale propria. Ciò per prima cosa appare secondo la specifica maniera nella quale gli ioni e le molecole si aggregano. L'archetipo in sé è vuoto e puramente formale,

⁵ Cambray J., “Jung, science and his legacy”, *International Journal of Jungian Studies*, Volume 3, Numero 2, 2011.



niente altro che una *facultas praeformandi*, una possibilità di rappresentazione che è data a priori. Le rappresentazioni stesse non sono ereditate, solo le forme, e in quel rispetto esse corrispondono in ogni maniera agli istinti, che anche sono determinati solo nella forma... Riguardo alla definitezza della forma, il nostro paragone con il cristallo è illuminante poiché il sistema assiale determina solo la struttura stereometrica ma non la concreta forma del cristallo individuale. Questo può essere o largo o piccolo, e può variare infinitamente senza fine per la ragione della diversa misura dei suoi piani o attraverso il crescere insieme di due cristalli. L'unica cosa che rimane costante è il sistema assiale, o piuttosto, le invariabili proporzioni geometriche sottostanti esso. La stessa cosa è vera dell'archetipo. In linea di principio, esso può essere nominato e ha un invariabile nucleo di significato – ma solo in linea di principio, mai riguardo le sue concrete manifestazioni. Nello stesso modo, l'aspetto specifico dell'immagine-madre a ogni tempo dato non può essere dedotta solo dall'archetipo della madre, ma dipende da innumerevoli altri fattori (1959/1969, CW 9i par. 155).

Qui, l'analogia sembra ottenere bidirezionalità tra scienza e psicologia o presumibilmente tra i regni oggettivo e soggettivo. Non solo è l'archetipico a disegnare a essere unito con il discorso scientifico centrato sulla cristallografia con le sue forme geometriche per fornire una immagine fondante, ma è anche la natura del pensiero scientifico in maniera più coperta a essere archetipizzata; Jung non renderà questo ultimo punto più esplicito finché non assumerà il livello psicoide dell'archetipo nella decade successiva, ma esso è già nascente nel suo pensiero.

Un altro ben conosciuto cristallografo all'ETH fu Paul Niggli (1888-1953). Nel 1919 Niggli portò idee matematiche sui gruppi simmetrici di riempimento dello spazio e introdusse il concetto del reticolo complesso (sistema assiale) per indicare una serie di atomi cristallograficamente equivalenti in poliedri di cristallo (Lima-de-Faria 1990, 12 & 51). Il legame tetraedrico di assi di atomi di Carbono come nel diamante sarebbe stato un importante esempio di questo principio. Sebbene io non abbia conoscenza di alcuna evidenza documentaria di alcuna comunicazione tra essi, Jung sapeva chiaramente delle importanti conclusioni del lavoro del suo contemporaneo. La quadrupla simmetria associata con il Carbonio elementare divenne una idea che avrebbe fondato per Jung varie nozioni psicologiche:

Ora è – posso difficilmente astenermi dall'osservarlo – un curioso “sport della natura” che il principale costituente chimico dell'organismo fisico sia il carbonio, che è caratterizzato da quattro valenze; si sa anche bene che il diamante è un cristallo di carbonio. Il carbone è nero – carbone, grafite – ma il diamante è “la più pura acqua”. Trarre una analogia così sarebbe una cosa di cattivo gusto intellettuale se fossero i fenomeni del quattro meramente una idea poetica a carico della mente conscia e non un prodotto spontaneo della psiche oggettiva (1953/1968, CW 12, par. 327; originalmente parte di *Eranos Jahrbuch* 1935). **Slide 11**

Natura e psiche sembrano essere tratte dalla stessa fonte; se accurata, la conoscenza delle basi del nostro mondo può essere ricercata da molti punti d'inizio – in termini cosmologici questa è una posizione antropica. La prospettiva generale antropica tiene fermo che l'universo in cui viviamo deve essere al suo più profondo livello compatibile con la vita saggia, oppure non saremmo qui! Se certe costanti universali fossero leggermente diverse e avessero variato anche per quote molto piccole alla vigilia del “Big Bang”, allora la possibilità per l'emergere della vita come la conosciamo non sarebbe stata concepibile. Una forma più impegnativa del principio antropico va oltre, a partire dal fatto che date le nostre condizioni di inizio la vita saggia è una necessità del nostro universo, forse per osservarlo (sebbene il proposito rimane necessariamente speculativo); ciò, naturalmente, giunge piuttosto vicino all'idea di Jung dell'uomo che necessita di Dio. Rimango agnostico su questa posizione poiché non sono sicuro che finora ci siano strumenti adeguati per fare affermazioni di questo genere.

Come affermato, non sto suggerendo che qualche contatto diretto o influenza lineare prenda posto tra Jung e Niggli, sebbene sia possibile, ma invece che il milieu intellettuale nel quale Jung stava formulando le sue idee era profondamente influenzato dalle scoperte scientifiche contemporanee di una varietà di campi, che spesso accadevano molto vicino a casa sua. La mia proposta è che in vari modi egli sperava di inserire in discorsi collegiali le sue idee psicologiche assumendole come rilevanti per la scienza moderna, anche se non sempre in maniera chiara né di successo, dal punto di vista delle prospettive degli scienziati sia riguardo ai loro campi di interesse o di se stessi. La collaborazione continuativa con Wolfgang Pauli fu uno dei suoi grandi risultati da questo punto di vista. Questo rimane un problema generale per l'eredità del pensiero di Jung che sta riscuotendo maggiore attenzione negli ultimi anni.

Combinando le idee cristallografiche con i suoi studi sull'alchimia, Jung era attratto verso la capacità organizzativa implicita nelle forme dei reticoli del cristallo con le loro regolari caratteristiche geometriche, esse servivano come immagini del lapis, quindi come simboli del sé a un livello “minerale”. Ad esempio, in *Aion* egli scrive:

Dal motivo del cerchio e della quaternità è derivato il simbolo del cristallo geometricamente formato e della pietra taumaturgica. Da qui la formazione dell'analogia conduce alla città, al castello, la chiesa, la casa e il vaso. Un'altra variante è la ruota (rota) (1951/1959, CW 9ii, par. 352).

Qui Jung sembra trovare il valore finale nascosto nel background della ricerca scientifica, sebbene per fare così, egli la trasferisca nelle sue proprie radici, il simbolismo alchemico, quindi implicitamente avvolgendo l'impresa scientifica all'interno della nozione di individuazione (anche se non pienamente consapevole



in coloro che la praticano). E adesso dedichiamoci a un concetto tardo, formulato in discussione con Pauli, lo strato psicoide della psiche.

L'Immaginazione Psicoide

L'intreccio dello psichico e del fisico negli scritti di Jung fu più pienamente elaborato a partire dal suo concetto del 1946 dello "psicoide" e della natura psicoide dell'archetipo nel suo saggio *Sulla Natura della Psiche* (1047/1954/1969, *CW* 8, par. 419) e ancora nel suo saggio *Sincronicità: Un Acausale Principio di Connessione* (1952). Lo sviluppo concettuale della nozione dello psicoide può essere tracciata nella sua corrispondenza con Pauli (*Atomo e Archetipo*). Non ho tempo oggi per tracciare questo in dettaglio⁶, ma fornirò dimostrazioni che chiarifichino il mio uso del concetto per approcciare un livello psicoide che si può manifestare nell'intuizione artistica – dovrò contentarmi di questo e precedere ad una più completa esplorazione dell'intuizione. Considero invece questa come la facoltà psichica per individuare l'emergente, specialmente nelle sue forme nascenti, che suggerisco essere semplicemente una variante moderna della nozione di Jung di intuizione come "percezione attraverso l'inconscio" (*CW* 6, par. 951). Per una più completa esplorazione di questa vitale topica vedete il nuovo libro di Nathalie Pilard *Jung e l'Intuizione: Sulla Centralità e Varietà delle Forme dell'Intuizione in Jung e nei Post-Junghiani* (Karnac 2015).

Quando discutono lo psicoide, gli Junghiani spesso si concentrano sul fenomeno che sta a margine della psiche-soma, muovendo verso gli aspetti "inorganici" o non-animati del problema. Mentre ciò conduce alla conclusione che il regno psicoide non è né interamente psichico (capace di rappresentazione) né materia inerte, tale formulazione è realmente solo la metà della prospettiva. Anche nella sua prima formulazione Jung sollevò la possibilità della psiche di essere estesa dai "processi dello psicoide a entrambe le estremità della scala psichica" (si riferisce al somatico e allo spirituale come ad estremità opposte), *CW* 8, par. 367.

Nel paragrafo successivo (368) egli prosegue fornendo la storia del termine traendolo per primo dalla nozione vitalista di Hans Driesch di "Das Psychoïd", che egli vede come "più filosofica che scientifica". Quindi egli discute l'adattamento di Bleuler collegato ma in una maniera più evolutiva, basato sul somatico, del concetto "Die Psychoïde" (Addison commenta sulle differenze di genere tra Driesch e Bleuler). Il termine di Bleuler sta per "processi subcorticali" comprendenti una unità fuori dal "corpo-psiche dell'individuo e la filo-psiche insieme"; egli si riferiva

⁶ Vedi Addison (2009, *JAP*) per una discussione di questi concetti nella tradizione del vitalismo; da notare anche che l'ultimo libro di Ernst Haeckel si intitolava "Crystal Souls" (1917) (*v.s.*) a causa della sua fascinazione verso gli allora recentemente scoperti cristalli liquidi con le loro proprietà autonome, nelle quali scoprì un regno di spiegazione verosimile. In ogni caso, lo psicoide al suo livello più profondo, nella prospettiva di Jung implica il disegnare frantumante – la – simmetria che è postulato come ciò che permette al nostro universo di giungere all'essere; questo è anche il disegnare che conduce alla psiche e, in ultima analisi, alla conclusione che questi regni sono inseparabili, una ipotesi veramente radicale (per ulteriore discussione vedi Cambray 2009).

ad esso anche come all'“anima corticale” basata su un parallelismo psico-fisico. Jung si differenzia da queste precedenti nozioni nel rivendicare che il suo uso di psicoide è “un aggettivo, non un nome” (quindi come una qualità dei fenomeni piuttosto che una struttura separata); e anche che esso non ha “una qualità psichica nel senso proprio della parola [...] ma solo una (qualità) ‘quasi-psichica’ tale quale i processi-reflex posseggono [...] e [...] è intesa a distinguere una categoria di eventi dai fenomeni meramente vitalistici da una parte e dall'altra dai processi specificamente psichici” (ibid, par. 368).

Giusto dodici paragrafi dopo Jung ritorna ancora agli aspetti “bi-polari” dello psicoide: “Proprio come, nelle sue funzioni inferiori, la psiche si perde nel substrato organico-materiale, così nelle sue funzioni superiori essa si risolve in una forma “spirituale” sulla quale sappiamo tanto poco quanto poco sappiamo delle basi funzionali dell'istinto. Ciò che chiamerei psiche propria si estende a tutte le funzioni che possono essere riportate all'influenza di una volontà”. Per Jung è il regno psicoide dietro l'estremità superiore della psiche che serve come sorgente dell'esperienza archetipica e religiosa: “L'archetipo in quanto tale è un fattore psicoide che appartiene, per così dire, all'invisibile, l'estremità ultravioletta dello spettro psichico. Esso non appare, in se stesso, essere capace di raggiungere la coscienza” (par. 417). Allora lo spirituale è il contro-polo psicoide del materiale e forma il collegamento tra scienza e religione. Come allora opera l'emergenza dell'immaginario e delle intuizioni in relazione a questi poli dello psicoide?

Nei CW 13, par. 350, Jung piazza lo psicoide alla base di tutte le immagini archetipiche: “La forma psicoide sottostante ogni immagine trattiene il suo carattere a tutti gli stadi dello sviluppo, sebbene empiricamente sia capace di variazioni infinite”. Per essere chiari, la ricchezza e complessità dell'immagine è elaborata all'interno della psiche propria con i suoi molti livelli storici e culturali, così come anche l'esperienza personale, ma la radice più profonda è psicoide, essa è il terreno fondamentale dell'inconscio collettivo.

Discutendo quattro livelli di significato sostenuti dal concetto dell'archetipo come psicoide, identificato per la prima volta da Robert Aziz nel suo libro sulla sincronicità, Roderick Main richiama l'attenzione sull'impoverimento che accadrebbe se abbracciassimo il recente scetticismo tra alcuni junghiani al riguardo del quarto, per esempio, il livello oggettivo “come l'espressione del significato archetipico che è trascendente rispetto la coscienza umana” (Atmanspacher e Fuchs 2014, p. 224).⁷ In allineamento con l'approvazione di Main di questo quarto livello, farei un passo successivo e suggerirei che è la capacità di esplorare indirettamente questo livello “oggettivo”, vicino alla base monistica, ontologica della realtà, l'*unus mundus*, che può darci le più grandi percezioni dei momenti di convergenza per arte e scienza, così come per scienza e religione.

7 Il conflitto cui si riferisce Main è il recente dibattito tra Wolfgang Giegerich and Warren Colman in JAP, dove entrambi esprimono scetticismo su questo livello di sincronicità sottolineando i processi psicoidei (pp. 222; 224; 231).

Jung fornisce pochi suggerimenti in questa direzione, per esempio, discutendo gli esperimenti ESP di J.B. Rhine, commenta: “la risposta del soggetto non è il risultato del suo osservare le possibilità fisiche, è un prodotto di **pura immaginazione**, di idee “chance” che rivelano la struttura di ciò che le produce, cioè l’inconscio [...] [I] fattori decisivi nella psiche inconscia, gli archetipi [...] costituiscono la struttura dell’inconscio collettivo [...] una psiche che è identica in tutti gli individui. Essa non può essere direttamente percepita o “rappresentata” [...] sul conto della sua natura “irrappresentabile” [che] io ho chiamato [...] *psicoide*” (CW 8, par. 840). La notevole, perfino sorprendente nozione è per me che il collegamento sincronico che opera qui è definito da Jung come un prodotto di “pura immaginazione”. Considero questo come simile all’*imaginatio vera* dell’alchimista, come distinta dall’ordinaria *imaginatio fantastica*. In questa maniera l’accurata apprensione sincronistica, sia pienamente conscia o no, è un atto non solo della creazione nel tempo⁸, ma anche il reale telos della facoltà immaginativa. Il mio suggerimento è che questa pura immaginazione emergente dalla sfera psicoide, sia sopra che sotto la psiche, tende a inserire la coscienza nella facoltà intuitiva, specialmente in quella con una vasta capacità e abituata a essere aperta, giocosa e curiosa sull’inaspettato, impreveduto e casuale. Mi riferirò a questo tipo di esperienza tramite la nozione dell’“immaginazione psicoide”. Parte della maniera di accertare la veridicità di questa immaginazione giunge dal riconoscimento che l’archetipo psicoide conduce ai fenomeni che portano testimonianza dal “fatto che la matrice fisica e psichica è identica” (Jung lett. a Pauli #64 del 24 Ottobre 1953, p. 126). L’equivalenza di fenomeni interni e esterni punta a (una) realtà unitaria, con la “verità” che è arrivata da una delle due o da entrambe le direzioni indipendentemente.

In accordo con Jung, io credo, la più chiara sfera per l’immaginazione psicoide è il regno dei numeri naturali. Jung scrisse a Pauli sulle sue proprie esperienze di ciò:

I miei sogni e le mie intuizioni mi hanno riportato ai numeri naturali. Questi sembrano essere i più semplici e più elementari di tutti gli archetipi. Che essi siano archetipi emerge dal fatto psicologico che semplici numeri interi, data la possibilità, si amplificano immediatamente e liberamente attraverso espressioni mitologiche... (ibid., p. 127).

Egli procede a dare queste espressioni per i numeri da 1 a 4, e conclude con una osservazione preveggenza che conclude in una prospettiva che ha molta diffusione nella matematica contemporanea:

⁸ Jung ha chiamato sincronicità “un atto di creazione nel tempo”(CW 8, par. 965); (CW 8, par. 965); ma addirittura Pauli suggerisce che questo livello di esperienza genera tempo: “in quanto giacché gli eventi “sincronistici” formano ciò che avete chiamato uno stadio iniziale psicoide di coscienza, è comprensibile se (non sempre ma in molti casi) essi condividono questa caratteristica standard di simultaneità. Questo ci suggerisce anche che **la connessione-significato, come agente primario, produce il tempo come agente secondario...** (*Atom and Archetype. Pauli let 37 del 28 June p. 39*).

I numeri interi posseggono quella caratteristica dell'archetipo psicoide nella forma classica – cioè, che essi sono tanto all'interno come all'esterno. Così, non si può mai capire se essi sono stati ideati o scoperti; come numeri essi sono dentro e come quantità essi sono fuori.

Conseguentemente, può essere predicata la possibilità che quelle equazioni possano essere scoperte da prerequisiti puramente matematici e che successivamente risulteranno essere formulazioni di processi fisici.

Il riconoscimento che ciò che sembra pura matematica, senza che alcuna applicazione conosciuta possa in ultima analisi essere mostrata come riferentesi agli aspetti nascosti della realtà è diventato oggi un luogo comune. Così tanto, che la questione sollevata, non solo dagli psicologi ma dagli stessi matematici, è se una qualche mente in un universo antropico può concepire qualcosa fuori da quell'universo. Se questa costrizione è valida, allora l'immaginazione psicoide potrebbe essere considerata la base di tutta la conoscenza che può essere scoperta nel nostro universo.

Mentre sento che l'abbraccio di Jung dei “numeri interi” può essere una inclinazione occidentale/culturale, sono d'accordo che i numeri naturali sembrano offrire un approccio ovvio all'immaginazione psicoide. Le piastrelle geometriche dei disegnatori islamici che hanno dato inizio a questa chiacchierata, sarebbero prova che giunge dalla opposta direzione, dalla intuizione artistica arrivando alle verità psicoidi precedenti alla scoperta matematica. Una questione che potrebbe essere sollevata a questo punto è l'importanza dell'attitudine religiosa dei disegnatori nel fare le loro scoperte. Di certo per i piastrellatori la dimensione spirituale dell'archetipo psicoide era un fattore determinante. Comunque, non penso che essa richieda un'attitudine strettamente religiosa come alcuni più moderni esempi mostrano.

Jackson Pollock e l'Immaginazione Psicoide

Revisionando dieci anni di ricerca scientifica sulle attitudini umane per i disegni (dei) frattali, Richard Taylor e colleghi convalidano le loro conclusioni sui dipinti sgocciolati di Jackson Pollock⁹ considerandoli con una fondamentale logica frattale, anni prima che i frattali fossero chiaramente articolati da Benoit Mandelbrot. Essi descrivono l'immagine in termini di dimensione frattale “D” dove una semplice linea darebbe $D=1$, e una forma planare compilata (figure euclidee) darebbe $D=2$. Quando la sottile struttura è aggiunta in una figura planare in maniera che la forma di base si ripete in scale multiple, il valore di D aumenta da 1 a 2; i valori intermedi così sono tra una e due dimensioni. Così ad esempio le coste quando vengono studiate a livelli sempre più dettagliati, tali livelli hanno dimensioni frattali

⁹ Taylor, R. P., Spehar, B., Van Donkelaar, P., & Hagerhall, C. M. (2011). Perceptual and Physiological Responses to Jackson Pollock's Fractals. *Frontiers in Human Neuroscience*, 5, 60. doi:10.3389/fnhum.2011.00060.

D da 1.05 a 1.52; le piante legnose e gli alberi hanno D da 1.28 a 1.90; i fiocchi di neve hanno D di circa 1.7 e così via. Nella **slide 12** la crescente intuizione di “D” di Pollock può essere vista confrontando un precoce dipinto sgocciolato, del 1945, con uno del 1950 quando egli era al suo apice, e ognuno di questi con un paragonabile D trovato in natura. Usando frammenti di film di Pollock al lavoro, Taylor era in grado di analizzare il processo di pittura nel quale egli osserva: “Egli [Pollock] cominciava dipingendo isole localizzate di traiettorie distribuite sulla tela, seguite da più lunghe traiettorie estese che si univano alle isole, gradualmente sommergendole in una densa trama frattale di vernice. Questo processo era molto rapido con la dimensione frattale che si alzava precisamente a un valore di range medio di $D=1.5$ a 20 s. Egli allora si fermava e tornava più tardi al dipinto nel giro di alcuni giorni, depositando strati extra sopra questo iniziale strato ‘ancora’” (*ibid.*, p. 3). La qualità intrinseca di rete per la trama è qualcosa sulla quale torneremo a breve, ma per il presente possiamo vedere come la velocità alla quale la pittura avviene potrebbe superare un processo cognitivo, da qui l’intuizione per i dipinti sgocciolati. Come Taylor ha mostrato prima, la tessitura generava figure che conservano dimensioni frattali – in parte questo era compiuto attraverso strati diversi, ognuno di un colore separato. Come aumenta la sovrapposizione, così fa la dimensione frattale D. La graduale ottimizzazione di Pollock della sua tecnica per il massimo impatto visivo è mostrata nella **slide 13**. Il dipinto del 1952 con $D=1.89$ fu sbrigativamente riconosciuto da Pollock come “troppo complesso” e ridimensionato, alla ricerca del suo optimum di circa $D=1.7$. Mentre questa figura deriva da analisi dettagliate, Pollock non si impegnava durante la pittura in alcuna considerazione matematica ma usava il suo acume visivo combinato con la sua intuizione artistica per regolare bene le immagini.

Taylor e colleghi proseguirono a usare la tecnologia del tracciamento oculare per misurare come gli spettatori si impegnassero con l’astratta arte espressionista di Pollock. Nella **slide 14** possiamo vedere il tracciamento oculare delle figure frattali (linee rosse); le condizioni sperimentali erano:

L’osservatore veniva istruito a memorizzare il dipinto osservato in ordine a indurre l’attività di ricerca. Il periodo di osservazione durava 60 s. I valori D delle pitture monocrome mostrate da sinistra a destra erano 1.11, 1.66, e 1.89. La quarta immagine (destra) è un dipinto di Pollock composto di quattro figure frattali a incastro differentemente colorate, ognuna con un valore D di 1.6. (Ibid, p. 5).

I valori D raggiungevano un “optimum” fissato a 1.5^{10} ; Taylor et al. spiegano ciò parzialmente in termini di storia evolutiva per animali che cercano l’ambiente per il cibo, una traiettoria frattale di movimenti dell’occhio con $D=1.5$ è più efficiente

10 I risultati confermano che le saccadi tracciano uno schema di ricerca inerente settato a $D=1.5$, senza riguardo ai valori di D del disegno frattale che viene osservato (Fairbanks and Taylor, 2011).

che una ricerca puramente casuale; oltre un $D=1.3$ è comune in tutta la natura. La loro ricerca ha mostrato che un range D (1.3-1.5) include questi valori, essendo il range di alto appeal estetico per la maggior parte degli osservatori umani.

In aggiunta all'uso di Pollock dei frattali, Taylor e colleghi hanno raccolto una impressionante lista di opere d'arte che sono state analizzate, mostrando queste figure come una parte del loro potere estetico. Qualche altro degli esempi che essi danno include "... il Giardino di Pietre di Ryoanji in Giappone (XVsecolo), (Van Tonder et al., 2002) – su di cui torneremo dopo; lo schizzo di Leonardo da Vinci *Il Diluvio* (1500) (Mandelbrot, 1982), la stampa dell'incisione di Katsushika Hokusai *La Grande Onda* (1846) (Mandelbrot, 1982), le cattedrali Gotiche (Goldberger, 1996), la torre di Gustav Eiffel a Parigi (1889) (Schroeder, 1991), la Palmer House in Michigan di Frank Lloyd Wright (1950) (Eaton, 1998), il *Circle Limit III and IV* di M.C.Escher (1960) (Taylor, 2009) e l'architettura proposta da Frank Gehry per il Guggenheim Museum a New York (2001) (Taylor, 2001)". Mentre ci sono controversie e detrattori del punto di vista di Taylor, recentemente più matematici si stanno esprimendo in supporto della solidità della sua analisi. Ad esempio Marcus du Sautoy ha fatto un breve video su You Tube con Taylor: <https://www.youtube.com/watch?v=sDXMRN2IZq4>.

Realtà Ecologiche

Il classico approccio junghiano alla comprensione delle immagini archetipiche, dai sogni, dall'iconografia religiosa, o dalle produzioni artistiche è la via attraverso la quale il simbolismo è visto come inerente nel background. Comunque, se dobbiamo spingerci ai margini dell'immagine che emerge dal regno psicoide, potremmo avere bisogno di altre descrizioni che aiutino ad accedere ai fenomeni. Pollock, ad esempio, tende a dare numeri come o con i titoli delle sue pitture sgocciate, spesso combinati con riferimenti alla natura, e.g., *Autumn Rhythm (Number 30)* – **slide 15**. Un approccio simbolico può offrire qualche intuizione ma non apre propriamente all'esperienza estetica di un'immagine così, mentre vedere la sua relazione con la natura può produrre una profonda intuizione del background psicoide della realtà. Incidentalmente il titolo suggerisce anche una intuizione di Pollock che le qualità dei frattali in natura si possono manifestare nel tempo così come nello spazio, una idea che è stata studiata e verificata in numerose discipline, tra cui la musica¹¹. Altri espressionisti astratti come Mark Rothko nei suoi dipinti a bande di colore/barre spesso lasciano le loro opere senza titolo poiché esse non si prestano prontamente a interpretazioni simboliche. Tuttavia gli osservatori spesso

11 Le fluttuazioni $1/f$ si trovano molto spesso in natura. Durante gli 80 anni trascorsi dalla prima osservazione di Johnson (1925), i processi di lunga memoria con correlazioni a lungo termine e comportamento di spettro di potere a bassa frequenza sono stati osservati in fisica, tecnologia, biologia, astrofisica, biofisica, economia, psicologia, lingue e persino musica (v. reviews da Press 1978, Hooge et al. 1981, Dutta e Horn 1981, Kogan 1985, Weissman 1988, West e Shlesinger 1990, Van Vliet 1991, Zhigalskii 1997, Milotti 2002, and Wong 2003. http://www.scholarpedia.org/article/1/f_noise



riportano esperienze religiose o spirituali in loro presenza e c'è anche una Rothko Chapel a Houston, Texas – **slide 16**. Ho sperimentato personalmente una qualche sinestesia di fronte a questi dipinti (note di organo di diverso tono dipendenti dai colori e dalla larghezza delle barre) che è stata di shock iniziale e poi intensamente commovente.

Riunendo natura e sacro, i due poli dell'immaginazione psicoide, credo che stiamo entrando in un regno che può essere descritto meglio al presente in termini di modelli di reti ecologiche. Queste reti sono state mostrate come sistemi complessi con capacità auto-organizzative, e proprietà emergenti. Come tali, elementi semplici nel mondo “naturale” possono essere combinati per creare forme emergenti completamente inaspettate – questi sono valori neutrali e possono essere di grande bellezza o profondo pericolo. Inoltre, essi puntano a un livello di interconnessione e radicamento raramente riconosciuti e al momento in contrasto con le letture simboliche. Ad esempio, considerate una “cascata trofica” come quando grandi predatori sono rimossi da una catena alimentare e la rete al di sotto subisce alterazioni, spesso di proporzioni maggiori. La reintroduzione di lupi grigi al Yellowstone National Park negli Stati Uniti, dopo che erano stati cacciati dalla locale popolazione per settanta anni, è un caso ben conosciuto. La reintroduzione dei lupi nel 1995 ha avuto un profondo, benefico effetto sull'ambiente:

Da quando i lupi selvaggi sono tornati a Yellowstone, gli alci e i cervi sono più forti, i pioppi e i salici sono più sani e le erbe più alte. Per esempio, quando i lupi inseguono gli alci durante la caccia, i cervi sono costretti a correre più veloci e più lontano. Come gli alci corrono, i loro zoccoli aerano il suolo, permettendo a più erbe di crescere. Poiché gli alci non possono rimanere stazionari troppo a lungo, i pioppi e i salici in una area non sono troppo attaccati, e quindi possono recuperare pienamente tra le migrazioni. Come nel resto del paese, la popolazione di coyote era quasi fuori controllo allo Yellowstone prima che tornassero i lupi. Ora, i coyote sono stati essenzialmente ridotti dell'80 per cento nelle aree occupate dai lupi. I coyote che rimangono sono più ombrosi e cauti. Con meno coyote a cacciare piccoli roditori, rapaci come le aquile e i falchi hanno più prede e stanno tornando. Gli orsi grizzly in via di estinzione rubano spesso le prede dei lupi, avendo così più cibo per nutrire i loro cuccioli. Essenzialmente, abbiamo imparato che con l'iniziare il recupero al vertice con predatori come i lupi, l'intero sistema ne beneficia. Una popolazione di lupi selvaggi realmente favorisce un più forte, più sano e più bilanciato ecosistema. Dalle piante, agli insetti, alla gente... sosteniamo tutti la causa dei lupi. (<http://www.missionwolf.org/page/trophic-cascade/>).

Anche i castori sono tornati al parco, e con la loro costruzione di dighe hanno aumentato le zone umide che a loro volta hanno riportato molte specie associate con queste zone, come gli uccellini – **slide 17**. La prospettiva degli studi ecologici

sta così in forte contraddizione alle più usuali, storiche amplificazioni del lupo che principalmente mettono a fuoco le qualità diaboliche, demoniache basate sul terrore che essi incutevano nelle popolazioni pre-moderne che dovevano confrontarsi con loro nella natura selvaggia. L'approccio simbolico ci aiuta a individuare le immagini delle nostre paure di aggressione (con attributi numinosi che spesso appaiono in forme animali/teriomorfe) ma che possono trascurare i benefici aspetti delle caratteristiche aggressive nell'appropriato contesto ambientale – individui leggermente psicopatici, come gli Amministratori Delegati.

Ci sono anche altre reti ecologiche che prestano supporto alle nostre comprensioni simboliche, sottolineando alcuni aspetti psicoidei che sono rimasti nascosti nei miti. Un esempio è il comportamento degli alberi verso le loro piantine nelle foreste. Recenti studi botanici di Douglas Fir in British Columbia hanno rivelato un notevole meccanismo di nutrimento: gli alberi adulti producono piantine che crescono in prossimità dell'albero genitore; per conto loro queste piantine non sono capaci di nutrirsi attraverso fotosintesi perché la luce ambientale a livello della foresta è inadeguata. Così, come sono capaci di raggiungere alla fine il tetto della foresta? I ricercatori hanno racchiuso un ramo di albero da un albero genitore in una borsa di plastica ermetica, quindi hanno introdotto diossido di carbonio contenente Carbone 14 (un isotopo di carbone radioattivo) e hanno osservato il percorso del CO₂ etichettato attraverso l'albero come se fosse assorbito e convertito in zuccheri tramite fotosintesi. Nel giro di alcuni giorni gli zuccheri con l'etichetta del C-14 hanno iniziato a apparire nelle piantine, essendo stati trasportati attraverso i sistemi delle radici a incastro. L'albero genitore nutre la sua prole (ci sono anche probabilmente meccanismi protettivi, come fitormoni per respingere malattia e insetti predatori, passati lungo canali simili). Il simbolismo archetipico della Grande Madre nella forma dell'albero, così ha una base psicoide, così come sovrapposizioni culturali e simboliche che si sono accumulate attraverso la storia umana.

E questi studi sono solo l'inizio di una prospettiva vastamente espansa della profondità dell'interconnessione che è stata trovata in tutta la natura che è stata invisibile per noi sebbene noi siamo profondamente connessi con essa. Considerate per un momento il concetto emergente del microbioma: (il 90% del materiale genetico in e con il nostro corpo è fatto di DNA non-umano; gli umani hanno circa 23000 geni nel nostro "blueprint", ma il materiale genetico della persona comune conta circa 8M di geni! I mondi microbico e virale che noi portiamo hanno molti benigni aspetti positivi e sono essenziali per la nostra vita, e (hanno) anche aspetti della nostra psicologia. Essi non sono prevalentemente patologici, sebbene alcuni di certo possono esserlo, come la moderna medicina ci ha insegnato. Psicologicamente la nostra "germofobia" può condurci verso la sterilità; "germi" e "virus" bugs, etc. sono stati riempiti di proiezioni d'ombra che necessitano di essere completamente riconsiderati.



Conclusioni

La mia tesi oggi è stata che lo strato psicoide dell'inconscio, mentre non direttamente accessibile alla coscienza, può essere approcciato attraverso esplorazioni immaginative che cercano di coinvolgere i prodotti di questo regno non appena emergono alla coscienza. Le esperienze associate con questo regno sembrano includere dimensioni soggettive e oggettive, con l'implicita ipotesi di un'unità sottostante (sia essa incorniciata come monismo di due aspetti, o l'*unus mundus*). Si può accedere alla "verità" sulla natura della realtà attraverso l'uso dell'immaginazione al margine del livello psicoide. L'esplorazione scientifica può essere un valido strumento a questo riguardo, specialmente quando essa è riconosciuta come una forma di attività psicologica, mai fuori dalla psiche che la utilizza. Ma l'intuizione di numerosi artisti sembra fornire evidenza di un altro sentiero dentro a questo regno – ci sono molti più esempi dei due che ho considerato qui, e.g., la maniera in cui Vincent Van Gogh cattura l'energia vorticoso della "turbolenza" nei suoi dipinti tardi. Anche certi approcci spirituali e religiosi sembrano intrinsecamente capaci di sintonizzarsi con questa realtà. Per esempio, ho scritto molto recentemente sui giardini di pietre buddhisti, in particolare quello al tempio Ryoanji a Kyoto, che contiene un sistema rizomatico nascosto incorporato in un campo di energia che indica più di una espressione simbolica, e genera somiglianze impressionanti con gli studi contemporanei sull'energia oscura in cosmologia. Ancora una confluenza di arte e spiritualità che, quando incontrata in stati non-egoici, sembra offrire una notevole visione nei più profondi processi dell'universo.

Lo strato psicoide non è una parte dell'inconscio dinamico, i.e., non è represso o dissociato, sebbene i nostri pregiudizi possano inibire la nostra capacità di riconoscerlo. Le esplorazioni immaginative che approcciano questo regno non producono semplicemente informazioni personali, sebbene incontri possano essere utili o addirittura curativi per una persona, ma indicano uno strato trans-soggettivo/oggettivo non-locale di realtà a cui io credo dovrebbe essere data la nostra più completa attenzione. Spero che voi siate d'accordo.

“PERSO” E “RITROVATO”: ARCHEOLOGIA E SIGNIFICATO

Ann Norton

Summary

Sicily is a remarkable example of archaeological monuments ‘found’. But why are these amazing works in this location? Who was responsible for creating them, and what were the original functions of these ‘finds’?

Such questions linger in any place where archaeological works have been left, whether they were built, buried, or left for questionable reasons for future generations to unravel their significance, reviving at least in part their original vitality and meaning. ‘Active imagination’ may in some ways help their energy to be renewed. Scholarly research can bring insights. To bring a meaning to present-day observers beyond a simple ‘tourist’ level it is important to enliven people of long ago who made and used these works. We must take into account that a large amphitheater, built by many artisans for a large number of people, was paid for by a past group of leaders for important reasons. To bring such a monument alive, we must imagine the echoes of crowds. And even so, in Sicily, we must add another layer – that many of these echoes are from the foreign land of colonizing Greece! This process of migration and colonization goes far back, and there are many other stories and examples of ‘lost’ and ‘found’ monuments and artifacts. One far-reaching example is the complex history of nomadic ‘Aryans’ who spread out from the ‘Steppes’ as early as the Bronze Age. Elements of their culture can be found in Scandinavia, Europe, the Mediterranean, near and middle-East, and even India. It is well-known that they introduced the horse, sun-worship, and early Indo-European language as they moved. Along the way they incorporated certain aspects of cultures they met, developing the horse-drawn chariot of the sun-god.

By 5th century C.E. Buddhism and Sun-worship were both active as far East as Afghanistan. Archaeological finds of both religions have been located in and around Bamiyan, not far from present-day Kabul. Because of recent political upheavals, many of these important artifacts have been lost. The Bamiyan monument and the sun-god fresco over the smaller Buddha’s head have been destroyed. The Khair Khaneh marble sun-god image, showing the divinity in a horse-drawn chariot, vanished from the Kabul Museum, is probably another victim of the Taliban.

But ‘loss’ in these cases is not necessarily forgotten. Recently an anonymous Afghan weaver, knowing the local history and guided by a Kabul Museum catalogue, created a carpet showing not only the Bamiyan cliffs with the empty Buddha-niches, but also the KhairKhaneh sun-god. Thus, in a way, she has ‘found’ again that which had been ‘lost’.

Other ‘finds’ reflecting Aryan nomadic culture include the Trundholm Chariot from Denmark and the recently recovered Nebra Disk from Germany, both of the Bronze Age. These artifacts again remind us of how Archaeology can enliven past meaning. And if we listen carefully, we may hear chanted echoes from devotees, priests, monks or shamans!

‘Perso’ e ‘Ritrovato’: Archeologia e significato

La Sicilia è un notevole esempio di monumenti archeologici ‘ritrovati’. Ma perché queste opere sono incredibili in questa posizione? Chi fu responsabile della loro creazione, e quali sono state le funzioni originarie di questi ‘reperiti’?



Queste domande sorgono in qualsiasi luogo in cui sono state lasciate opere archeologiche, siano esse state costruite, sepolte, o lasciate per ragioni discutibili alle future generazioni allo scopo di svelare il loro significato, facendo rivivere, almeno in parte, la loro vitalità originaria e significato. L’ “Immaginazione attiva” può in qualche modo aiutare a rinnovare la loro energia. La ricerca scientifica può portare delle intuizioni.

Per portare un significato agli osservatori odierni, al di là del semplice livello da ‘turista’, è importante animare le persone di un tempo che hanno fatto e utilizzato queste opere. Dobbiamo tener conto che un grande anfiteatro, costruito da molti artigiani per un gran numero di persone, è stato pagato da un gruppo di leader del passato per motivi importanti. Per portare un tale monumento a vivere, dobbiamo immaginare gli echi della folla. E anche così, in Sicilia, bisogna aggiungere un altro strato - che molti di questi echi provengono dalla terra straniera dei colonizzatori greci!

Questo processo di migrazione e colonizzazione va molto indietro nel tempo, e ci sono molte altre storie ed esempi di monumenti e manufatti ‘trovati’ e ‘perduti’. Un esempio di vasta portata è la complessa storia dei nomadi “ariani” che è disceso dalle ‘steppe’ già a partire dall’età del bronzo.

Elementi della loro cultura si possono trovare in Scandinavia, Europa, Mediterraneo, Medio e vicino Oriente, e anche in India. È ben noto che hanno introdotto il cavallo, il culto del sole, e la recente lingua indoeuropea con i loro spostamenti. Lungo la strada hanno inglobato alcuni aspetti delle culture che hanno incontrato, sviluppando il carro trainato da cavalli del dio-sole.

Con il 5° secolo il buddismo C.E. e il culto del sole erano entrambi attivi sia nel lontano Oriente che in Afghanistan. Reperti archeologici di entrambe le religioni sono stati localizzati in ed intorno a Bamiyan, non lontano dalla Kabul di oggi. A causa dei recenti sconvolgimenti politici, molti di questi reperti importanti sono andati perduti. Il monumento Bamiyan e l’affresco del dio-sole sopra la testa più piccola del Buddha sono stati distrutti. L’immagine in marmo del dio-sole Khair Khaneh, che mostra la divinità in un carro trainato da cavalli, scomparve dal Museo di Kabul, ed è probabilmente un’altra vittima dei Talebani.

Ma la ‘perdita’ in questi casi non è necessariamente dimenticare. Recentemente un tessitore afgano anonimo, conoscendo la storia locale e guidato da un catalogo del museo di Kabul, ha creato un tappeto che mostra non solo le scogliere di Bamiyan con le nicchie vuote di Buddha, ma anche il dio del sole KhairKhaneh. Così, in un certo senso, ha ‘trovato’ ancora una volta quello che era stato ‘perso’.

Altri ‘reperti’ che riflettono la cultura nomade ariana includono il Trundholm, il Carro dalla Danimarca e, recuperato recentemente, il Nebra Disk dalla Germania, entrambi dell’età del bronzo. Questi manufatti di nuovo ci ricordano come l’Archeologia può animare di significato il passato. E se ascoltiamo con attenzione, possiamo sentire echi cantati dai devoti, preti, monaci o sciamani!

UNA SCINTILLA DALL'INCUDINE DI EFESTO: L'ARTISTA GUARITORE FERITO

Janice Shapiro

Summary

A Spark off the Anvil of Hephaestus: The Wounded Artist Healer

When I read the call for papers for the Art and Psyche in Sicily conference, I realized that the conference site at Syracuse was only a hundred miles from Mt. Etna, where Hephaestus set up his workshop inside the volcano and enlisted the volcanic fire for his metal work.

The presence of Kairos was unmistakable – Kairos, the god who personifies the optimal moment of opportunity. I recognized my chance for a renewed meeting with Hephaestus, a figure who has fascinated me for many years. He was the only god who was ugly, suffering from physical deformity as well as a deep emotional wound. He was also the only god who worked. The nature of his alchemical labor was creative and transformative. Hephaestus embodies the figure of the wounded artist healer – an image of profound personal and professional meaning for me.

I chose five parts of his life story as my basic structure, selecting and emphasizing those chapters that suit my purpose, as we all tend to do with our own life stories.

Part 1

Thrown off Mt. Olympus by Mother: The Abandoned Child

Hephaestus was hurled off Mount Olympus as a newborn baby by his mother, Hera. She was repelled by his ugly club feet. So he suffered not only from his physical deformity but also from the pain of total rejection by his mother. He fell into the sea and was further crippled by his fall.

Part 2

Nine years in an underwater cave: Healing Incubation

Two water goddesses rescued him and took him to live with them hidden in their deep sea grotto for 9 years.

This time was a healing incubation, a second chance, a rebirth

and it awakened the creative energies in the boy Hephaestus who started to make jewelery from corals and metals he found on the seabed.

Part 3

Becoming a fine craftsman of metals beneath Mt. Etna:

Using the raging volcanic fire for creative alchemical work

When Hephaestus grew up he set up a blacksmith's forge under Mt. Etna

enlisting its raging volcanic flames for his welding of metals. He compensated for his partial paralysis by building two golden robots to help him move around, crafted magnificent weapons and other finely designed equipment for the gods, including golden thrones and bronze chariots.

Part 4

The burning lust for revenge: driven by the destructive fire

Hephaestus was a talented trickster. He drew on his creative strengths to find ways to take revenge on his



mother – as well as on others by whom he felt betrayed. Later we will see how he found a way to get his own back on his mother. He had neither forgotten nor forgiven her rejection of him.

Part 5

Back home to Mount Olympus: closing a circle

Here we will see how his trick succeeded and resulted in the return of Hephaestus to the mountain of the gods. He became reconciled with his mother and was welcome to live in the place of his birth.

With this myth as the starting point I approached each chapter by exploring how the archetypal motif of its theme is expressed and played out in the experiences of particular individuals, within therapy and without – a kind of amplification in reverse.

Many of my examples are drawn from the art therapy studio in the adolescent inpatient therapy community in a psychiatric hospital near Jerusalem, where I have worked as an art therapist for the past thirty years. I show vignettes from within our studio, looking at the images and listening to the stories that are given form by the young people there, who express the emotions and experiences undergone in a time of severe trauma.

All the motifs in the life story of Hephaestus appear in the studio: The pain and shame of being abandoned as misfits, the setting that enables the incubation required to work creatively with the trauma, the transformative quality of the healing work itself, the rage and fantasies of revenge that need to be recognized and given their place in this work, the longing to feel more whole, to reach acceptance of one's dark sides and a sense of belonging, having a home within oneself and within the world. The art works play an important role in the healing processes of the patients who create them, while at the same time healing those wounded aspects within us art therapists that drew us to choose this profession.

We also look at the work of artists who used their pain as the raw material for their creative endeavors. Through this they healed not only their own selves but also those who are drawn to look at their work and to allow it to touch their souls.

In the part about the work and its setting, I relate to my own experience of the work place and work table as numinous. I show a series of mini installations I constructed from mixed materials, depicting figures occupied with tools and materials. For most of my life the work table and the work place have been of central importance to me, whether in concrete reality or as an image. The work surface holds, literally and figuratively, the transformative process. The numinosity that this image holds for me magnetically connects my core self to Hephaestus.

In conclusion I show art works in which the imagery integrates the dark and the light sides, emphasizing that a symbolic resolution is essential in dealing with profound pain and extreme rage. We know all too well the dangers of enlisting a warped creativity for purposes of revenge. It is clearly crucial to direct the revenge drive into a positive channel. This means giving the pain and fury symbolic expression, thus refusing to act out the enraged victim role, rather turning the tables on it through initiating creative healing - a challenge of no small relevance to our world of today.

(1) Questo lavoro si basa sulla presentazione da me fatta alla conferenza Art & Psyche in Sicily nel Settembre 2015.

(2) Alcuni mesi prima, quando lessi il call for papers, mi resi conto che la conferenza si sarebbe svolta a Siracusa non molto lontana dal monte Etna. Nel momento in cui mi resi conto di ciò, la scintilla si riaccese. La scintilla che fu originariamente

scoccata molto tempo fa da Efesto, quando usò il suo martello per colpire l'incudine all'interno del Monte Etna, un vulcano attivo. È proprio lì che aveva creato la sua officina e lì aveva assoggettato il fuoco del vulcano al suo lavoro di fabbro.

(3) Per molti anni sono stata affascinata dalla figura del dio greco Efesto, Ἡφαιστος, o Vulcano, nella sua personificazione Romana, maestro artigiano e dio del fuoco e della fucina. Era l'unico dio con brutte fattezze, affetto da deformità fisica e con una profonda ferita emotiva. Era anche l'unico dio lavoratore e usava metallo e fuoco, un lavoro alchemico. Anche solo questi pochi aspetti risuonavano potentemente con l'immagine dell'artista guaritore-ferito – un'immagine con un significato personale e professionale molto profondo per me.

(4) Pensando a una Conferenza su Arte e Psicologia alle falde dell'Etna, l'officina di Efesto, la presenza di Kairòs era certa. Kairòs, il dio che impersona il momento ottimale dell'opportunità, che deve essere preso al volo per il ciuffo nel momento esatto in cui ci passa accanto, o lo mancheremo per sempre perché la sua nuca è calva e non ci si può aggrappare ad altro! Così io ho riconosciuto la mia possibilità di rinnovare il mio incontro con Efesto e il suo lavoro alchemico e la sua natura creativa e trasformativa. Rapidamente gli ho afferrato il ciuffo e l'ho tenuto stretto: e lui mi ha portato a questa presentazione.

Struttura

(5) La mia struttura si basa sulle cinque parti della storia della sua vita. Come per tutte le storie, ne esistono varie versioni. Ho scelto quella che mi dice di più, come tutti noi tendiamo a fare con le nostre stesse storie di vita. E così come tendiamo a fare con le nostre storie, ho scelto e enfatizzato quelle parti della storia che più si adattano al mio scopo. Questi sono i cinque capitoli:

(6) 1. **Gettato giù dall'Olimpo da sua Madre: il bambino abbandonato**

Neonato, Efesto venne scagliato giù dal Monte Olimpo da sua madre, Era, disgustata dal suo piede caprino. Egli soffrì dunque non solo per la sua deformità fisica, ma anche per il dolore del rifiuto totale di sua madre. Cadde in mare e si ferì ulteriormente.

(7) 2. **Nove anni in una caverna in fondo al mare: l'incubazione che cura.**

Due dee dell'acqua lo salvarono e lo portarono a vivere per nove anni, nascosto nella loro grotta in fondo al mare. Questo periodo di incubazione curativa, rappresentò una seconda possibilità, una rinascita. Risvegliò in Efesto ragazzo le energie creative che lo portarono alla creazione di gioielli dai coralli e dai metalli trovati in fondo al mare.

(8) 3. Divenire un abile artigiano nell'uso dei metalli al di sotto del Monte Etna: Usando l'impetuoso fuoco vulcanico per un lavoro alchemico creativo.

Quando Efesto crebbe, organizzò una fornace da fabbro sotto al Monte Etna, usando le rabbiose fiamme vulcaniche per modellare gioielli. Compensò la sua parziale paralisi costruendo due robot dorati per aiutarsi nei movimenti, creò sfarzose armi ed altri artistici equipaggiamenti per gli dèi, compresi troni dorati e carri bronzei.

(9) 4. L'ardente brama di vendetta alimentata dal fuoco distruttivo

Efesto fu un ingegnoso briccone. Coltivò la sua forza creativa per trovare il modo di vendicarsi di sua madre, così come di tutti coloro che lo avevano tradito. Più avanti vedremo come egli riuscì a vendicarsi di sua madre. Non aveva dimenticato, e tanto meno perdonato, il suo rifiuto.

(10) 5. Ritorno a casa sul Monte Olimpo: il cerchio si chiude

Qui si vedrà come i suoi stratagemmi ebbero successo e portarono al ritorno di Efesto sulla montagna degli dèi. Dopo molti anni di esilio, divenne un rispettato residente del Monte Olimpo, il suo luogo di origine.

(11) Amplificando al contrario

Nella nostra professione di terapeuti, quando un nostro paziente condivide con noi i suoi problemi, le difficoltà e i desideri, dovremmo suggerirgli una connessione tra la sua vicenda individuale e una figura o un racconto mitologico. Facciamo questo come amplificazione, per chiarire gli aspetti archetipici del problema personale che si sta trattando. In questo contesto faremo una sorta di amplificazione alla rovescia. Con il mito come punto di partenza, studieremo l'immaginario che si crea quando questi argomenti archetipici vengono espressi e si esplicano nelle esperienze di determinati individui, all'interno o al di fuori di una terapia. Ritorneremo quindi su ogni stadio e lo esploreremo da questo punto di vista.

(12) 1. Gettato giù dall'Olimpo da sua Madre: il bambino abbandonato

Cominceremo dal rifiuto di Efesto neonato da parte della madre. James Hillman scrive nel suo libro *Fuochi Blu* nel capitolo "Patologizzare: la ferita e l'occhio", del pianto che dà voce alla ferita incurabile del bambino abbandonato che c'è in tutti noi, come necessità archetipica. Egli sottolinea come il contenuto di questo pianto possa variare. Hillman allarga lo stato di essere abbandonato includendo tutte le situazioni nelle quali un profondo, basilare bisogno non è soddisfatto, qualsiasi sia questo bisogno. Cosa potrebbe aver significato il pianto di Efesto?

"Amami, anche se sono brutto".

"Non è colpa mia, per favore portami a casa".

(13) Nel contesto dell'arte terapia, il pianto può essere testimoniato, udito e visto. Nel suo lavoro Efesto creava bellissime forme, in contrasto con il suo corpo deforme. Questa scultura di creta è stata fatta da una ragazza adolescente nello studio di arte terapia dell'Unità Adolescenti dell'ospedale psichiatrico dove ho lavorato per 30 anni. Mentre la creta era ancora umida e malleabile fondeva la testa della madre e quella del bambino, dando espressione al suo ideale stare insieme, in contrasto con la sua esperienza reale... Quando le chiesi se volesse dirmi qualcosa circa il suo lavoro creativo, mi fissò arrabbiata: "Questo è il punto! Lei dovrebbe capire senza che io dica nulla..."

(14) Inutile dirlo, il tema dell'abbandono appare spesso nell'atelier del nostro ospedale. A volte nell'arte terapia i pazienti scelgono di "copiare" una immagine già esistente. Spesso l'immagine scelta esprime un inascoltato grido di bisogno di appartenenza, mentre la "copia" mostra la realtà di uno stato di abbandono. Una teenager abbandonata alla nascita, che ha vissuto tutta la sua vita nelle istituzioni, sceglie di "copiare" il quadro *Madre con bambino* di Picasso. Possiamo vedere il suo desiderio di appartenenza nella sua scelta, il suo grido fondamentale potrebbe essere:

"Per favore, tienimi, guardami negli occhi e vedimi". Nella "copia" che ha fatto, esprime la sua realtà di non essere né accolta né vista.

(15) 2. Nove anni in una caverna in fondo al mare: l'incubazione che cura

Nella barca terapeutica ciò che è stato abbandonato può essere contenuto, curato, invitato ad esprimersi e ad essere trasformato. Durante la sua infanzia Efesto venne nascosto e curato dalle ninfe del mare nella loro caverna sottomarina. In quel luogo egli creò regali per le ninfe forgiando gioielli dal corallo, dalle pietre e dai metalli che trovava sul fondo del mare.

(20) Con lo stesso spirito l'atelier di arte terapia dell'ospedale offre uno spazio sicuro dove l'energia creativa può emergere e risanare.

(21) Qui possiamo osservare un lavoro artistico che mostra il bisogno di un luogo di incubazione "lontano dal mondo". A questo è stato dato il titolo "Ospedale delle anime". Trovare un'immagine e un nome alternativi a: "ospedale psichiatrico" o "ospedale per malattie mentali" o il dispregiativo "manicomio" ha aiutato questo giovane ad accettare la temporanea necessità di essere ospedalizzato.

(22) Nel corso del tempo le altre immagini di incubazione che sono comparse nel nostro atelier includono un contenitore per bambini rotti che necessitano di supporto vitale,

(23) una figura sotto una coperta in una scatola,

(24) una donna nelle profondità del mare.

(25) Durante un periodo della mia vita in una città straniera dove ho passato un sacco di tempo in un seminterrato adibito a studio-caverna, ho disegnato una serie di immagini sul tema di costruire una casa nel ventre di una balena.

(26) 3. Divenire un abile artigiano nell'uso dei metalli al di sotto del Monte Etna: usare l'impetuoso fuoco vulcanico per un lavoro alchemico creativo.

Il tema dell'incubazione che risana ci porta al tema del lavoro creativo. Benché Efesto fosse molto amato e ben curato dalle sue madri adottive, le ninfe, nel profondo della sua anima ardeva la fiamma nata dal rifiuto materno. Le fiamme esterne del Monte Etna risuonavano con il rabbioso fuoco interiore potenzialmente pericoloso e distruttivo oltre che imprevedibile. Nel costruire la sua fucina all'interno del vulcano, Efesto trasformò la sua energia distruttiva in un fuoco creativo con il quale lavorò.

(27) Efesto lavorava col fuoco vero ma nessun lavoro creativo può svilupparsi senza il fuoco, non importa quale mezzo si usa. È il fuoco interiore dell'energia creativa, il fuoco alchemico attivo nel miscelare i materiali sia interiori che esteriori, trasformandoli gradualmente.

(28) Il fuoco alchemico ha bisogno di essere attentamente regolato. Il processo richiede la nostra presenza in tutte le sue fasi.

(29) Nel contesto dell'immaginazione che descrive il processo creativo, vi mostrerò alcuni miei lavori artistici. Per la maggior parte della mia vita il tavolo e il luogo di lavoro sono stati di grande importanza per me, sia come realtà concreta che come immagine. La mia esperienza del tavolo da lavoro come numinoso, mi connette magicamente ad Efesto. La superficie di lavoro sostiene, letteralmente e figurativamente, il processo trasformativo. Nel corso del tempo ho costruito una serie di piccole installazioni che dipingono gli spazi e le superfici di lavoro. All'inizio erano al buio.

(30) Come si vede dall'immagine, col tempo divennero più leggere. Questo ha un piccolo angolo per dormire sopra.

(31) In questa immagine possiamo vedere che c'è anche un luogo per riflettere e scrivere del lavoro fatto.

(32) Nell'immagine, il luogo di lavoro ha una stanza magazzino con degli scaffali.

(33) E il titolo di questo lavoro è “ossa bianche”.

(34) A questo punto nella scrittura del testo, mi sembra di sentire qualcuno che mi bisbiglia in un orecchio. Nel mio orecchio mentale Efesto mi sta ricordando che ho promesso di dire ai miei ascoltatori dei suoi stratagemmi vendicativi. Lo sento protestare indignato che lavorare col fuoco per fare begli oggetti va bene, ma per la vendetta? È indignato che sua madre che lo ha trattato così male e che lo ha ferito così tanto, ha continuato la sua vita come se nulla fosse successo. Ha tramato e pianificato come farle pagare quello che ha fatto.

(35) 4. L'ardente brama di vendetta: alimentata dal fuoco distruttivo

Efesto insiste sulla parte della vendetta ed evoca immagini di furia e castigo violento, spesso componente essenziale del processo di guarigione. Benché di grande successo e ammirato per il suo lavoro raffinato, Efesto non era soddisfatto o in pace con se stesso. Covava sotto la cenere una brama di vendetta nei confronti di sua madre che lo aveva buttato via. Utilizzando il suo lato di creativo imbrogliatore, costruì un magnifico trono e lo inviò all'Olimpo come regalo, certo che sua madre, con il suo grande amore e bisogno di bellezza, vi si sarebbe seduta sopra. Installò un invisibile meccanismo e preparò delle catene che automaticamente l'avrebbero intrappolata al suo sedersi, rendendola così dipendente da lui per essere liberata.

(36) Nell'atelier all'ospedale molto spesso si presentano immagini di occhi piangenti – lacrime a volte nero inchiostro, a volte fatte di malleabile creta che gradualmente si secca. E insieme alla tristezza c'è una bruciante rabbia.

(37) Assisto all'emergere di immagini di fantasie di vendetta per genitori noncuranti, o figure abusanti accompagnate da parole come: “Merita di essere lessata viva”,

(38) “che possa bere coaguli di sangue”,

(39) “Prendi questo! E questo!!!”,

(40) “ti lego e non riuscirai a sfuggire al dolore”.

(41) Queste immagini come potete vedere connettono allo stratagemma di Efesto, come potete vedere il serpente suona il flauto mentre la donna esce dal cesto, il contrario del serpente incantatore. La ragazza dice: “Quando io ero piccola e indifesa lei non c'era. Adesso vorrei farla danzare al suono della mia musica. Prima la incanto e poi sarà in mio potere...Stiamo a vedere come ci si sente”.



(42) 5. Ritorno a casa sul Monte Olimpo: il cerchio si chiude

Il trucco di Efesto ebbe successo ed Era venne intrappolata e legata al trono studiato come “dono” da suo figlio. Dapprima egli rifiutò di salire all'Olimpo per liberare sua madre, godendo della sua vendetta. Ricorrendo a un espediente, Dioniso venne inviato per fare ubriacare Efesto che fu così riportato sull'Olimpo su un somaro. Alla fine egli sciolse le catene ponendo delle condizioni. Dopo un esilio durato molti anni, Efesto divenne un rispettato residente del Monte Olimpo, suo originale luogo di nascita.

(43) Guardiamo ora due immagini di adolescenti, parti della fase conclusiva di una terapia a lungo termine. Questo lavoro è stato dipinto da David, proprio prima della sua uscita dopo quindici mesi in ospedale. Disse: “Io ho un angelo buono e un angelo cattivo”. E quando gli ho chiesto cosa gli sussurravano gli angeli, ha risposto: “Beh, l'angelo buono mi dice che io sarò OK quando me ne andrò da qui e quello cattivo dice che la mia vita è incasinata per sempre”. Potremmo dire che riuscire a contenere questi opposti in una singola immagine mostra la consapevolezza e l'accettazione di due opposte forze: speranza e disperazione.

(44) E questo è l'ultimo lavoro artistico prodotto da una ragazza al termine di due anni di trattamento. Non mi ha detto niente riguardo a questo dipinto, ma io penso che parli da solo.

Per raggiungere l'integrazione dei lati oscuri con quelli chiari, è indispensabile una soluzione simbolica.

Riflessioni

(45) Riflettendo sulle immagini e sulle storie contenute in queste cinque sezioni, credo che l'aspetto più importante riguardi la ferita della perdita, il desiderio e la rabbia che sono state lavorate in modo creativo. Hillman evidenzia che ferite così profonde non possono mai essere curate. Ciò che può essere cambiato è la nostra relazione con le stesse. Un modo in cui questo dolore può essere trattato, anche se non può essere “risanato”, è dandogli una forma simbolica attraverso un lavoro artistico.

(46) Quando scopriamo e diamo una forma esterna alla nostra immaginazione interiore, rispondiamo attivamente e direttamente al bisogno della nostra anima, così come ho fatto qui con questa bambina dal vestito rosso che esplora luoghi oscuri.

(47) Inoltre la nostra psiche risponde ed è molto influenzata anche dalle immagini prodotte da altri, immagini che risuonano con la nostra esperienza del sentire.

Gli altri potrebbero essere artisti completamente sconosciuti per noi se non attraverso il loro lavoro artistico. Altri possono essere i nostri pazienti che a volte creano lavori simbolici per i loro terapeuti oltre che per loro stessi.

(48) È stato detto che i Miti sono la teoria psicologica degli antichi, definente la loro comprensione della dinamica umana interiore ed esteriore. Possiamo osservare come, attraverso le generazioni, il mito ha avuto e ancora ha una qualità di risanamento. Ci offre una serie di immagini contenenti processi complessi che evocano emozioni intense e potenti che possono, a volte, essere travolgenti. Ciò è sicuramente vero anche per la versione individuale a questa particolare versione del mito collettivo, come espresso nell'integrazione dell'immaginazione personale ed archetipica.

Conclusioni

Tutti i temi compresi nella storia di vita di Efesto che si sono presentati nel nostro atelier in ospedale, sono stati sperimentati da ogni giovane in un modo individuale: il dolore, la vergogna di essere abbandonati come disadattati. Il setting favorisce l'incubazione richiesta per lavorare creativamente con il trauma, la qualità trasformativa del lavoro riparativo in se stesso, la rabbia e le fantasie di vendetta che devono essere riconosciute e collocate all'interno del lavoro, il bisogno di sentirsi più interi, per raggiungere l'accettazione dei propri lati oscuri e il senso di appartenenza, aver una casa in se stesso e nel mondo. Il lavoro artistico gioca un ruolo importante nei processi di risanamento dei pazienti che li creano, mentre allo stesso tempo risana gli aspetti feriti che hanno spinto noi arte terapeuti a scegliere questa professione.

(50) Noi tutti conosciamo fin troppo bene i pericoli dell'iniziare una complicata creatività con propositi di vendetta. Chiaramente è cruciale indirizzare la vendetta in un canale positivo. Ciò significa dare al dolore e alla furia una espressione simbolica, rifiutando quindi di rappresentare il ruolo di vittima, ma piuttosto cambiando le carte in tavola attraverso l'avvio di una cura creativa,

(51) una sfida non da poco in questo nostro mondo odierno.

(52) Abbiamo tutti ancora molto lavoro da fare.



ROVINE E SCARTI COME PREZIOSE RELIQUIE TRASFORMATE CON CURA IN CAPOLAVORI

Maria Anna Bernasconi

Summary

Ruins and Leftovers as Precious Relics – Carefully Embedded in Works of Art

The idea of the emergence of new life from ancient ruins attracts me since long in my own artistic work and as analyst. We experience very often that something is apparently in ashes and suddenly there arises a little glooming spark that grows and a blazing new fire gives a new twist to life.

We can understand *ruin* as derelict building, and figuratively as a part of the body or something else in a bad condition.

In Christianity the mortal leftovers of the saints were carefully collected and solemnly buried. Above all those of the martyrs who had sacrificed their lives were considered precious stones for the church of Christ. The believers encased the bones in valuable repositories. The rich settings were solely done in order to give the mere precious content a dignified frame. In the Middle Ages people began to show those bones. In the 17th Century, during the Counter-Reformation, the decorations got more sumptuous. The veneration of *relics* is based in deep layers of human devoutness and re-verence, Moments of «tremendum» are evoked, people realize, that they are created by a greater power. The aura of relics is numinous.

Today we cannot understand this enthusiasm anymore. As a result many of the relics were stowed away on the attic or even destroyed.

Yet, one could look at them as a reminder of very old shamanistic beliefs or one can also cherish them for their eccentric aesthetic value.

While architectural *ruins* were not esteemed for centuries, they became meaningful in the 19th Century in the Romantic period in art and culture. With this era the remnants of the Middle Ages came into the focus as leftovers of great historic meaning, they established an emotional tie to an idealized past in front of the industrial revolution, which was experienced as threatening. Since then the interest in ruins in manifold variations hasn't decreased.

Ruins as relics embedded in a work of art

In recent time, for about twenty years, a multiplicity of works of art have been created in which leftovers, wreckage, remainders or simply trash is integrated: I remind at a work of Ai Weiwei's: He made an installation from discarded wooden milking stools.

2. Zhang Huan created two Buddha sculptures which were positioned facing each other: One, a headless metal statue, the other, a crumbling sculpture made from over 20 tonnes of incense ash.

3. Brian Jungen arranged the skeleton of a whale of old cheap plastic chairs.

The foundation for all these artistic actions was laid by the surrealists like Marcel Duchamps. In 1917 he shocked the art world with his work with the title «Fountain», which was simply a urinal.

Leftovers recycled in a modern garden table

Also in design the technique of combining old and new material now entered: A garden is made of several metal remains of an old bicycle. Its chain leads into the middle of nowhere instead of going round a cogwheel, so it's no longer useful for anything.



Old and new in a contemporary work of art

Some months ago I started with a work of art, where I used new material but the technique and the object is considered as old-fashioned: I knitted in an old-fashioned manner baby gloves. I have a special relationship to this work: In my first profession I worked as a handicraft teacher and one of the first things I had to teach young girls, who started to learn knitting, was, how to knit baby gloves. There the learner trains very basic techniques, this was the reason to make these special objects, but in a way it was also an implicit preparation for future motherhood.

Presently I'm making a work of art with these very traditionally produced objects. I used traditional baby wool in traditional colours and I knitted them in a traditional technique, so they are an allusion to experiences of school and motherhood of older Swiss women.

As a Jungian Analyst I'm very interested in the archetypal patterns the baby gloves consist of: a circle, a dome, a star and tube can be seen in it.

So I produced them in a very traditional way, but they will be arranged in a different context: in the form of a cluster, without any hint to little hands or arms.

Every kind of *art* has an impact on the senses and the mind. So art can clarify ideas, thoughts, feelings on a non-rational plain and as a result it can show us new solutions for old problems or start the process of finding them. We can consider art as an extremely effective possibility to dig a tunnel into the mine, where the treasures of the unconscious can be discovered. In every area of life we can learn a lot using the tools of the various arts: playing with colours, shapes, lines, sounds, words, movements and the like: We can always explore the inner and the outer world in a new way. Some artists make really a kind of Active Imagination, not only for their personal growth, but also for the benefit of a greater community.

A work of art where old remainders and new materials are combined can express and evoke an impressive range of emotions and thoughts: irony, honouring, celebration, re-evaluation, more space for something, reconciliation, bewailing, memorial, raising awareness, solutions, further development, provocation, questioning, acting out, channeling off negative energies, evoking laughter, serenity, mourning and rage.

Working as an art therapist combined with Jungian psychotherapy I encourage people sometimes to embed their old leftovers in a new work. But looking at these works I never give an interpretation immediately: An interpretation which comes too early can kill a process or castrate its power. One has to stand the tension of not knowing and a beginner's mind arises. Being able to give shape to a certain content can be extremely helpful: We shape emotions like rage, anger, fear, mourning, joy and the like. This is the first step in order to find new solutions.

Quando sono stata invitata a partecipare alla Conferenza di Arte e Psiche in Sicilia, sono stata subito attratta dall'idea della nascita di nuova vita da antiche rovine. Ho pensato che noi analisti molto spesso sperimentiamo questo nel nostro lavoro: tra le ceneri, improvvisamente, troviamo qualcosa, una debole scintilla che cresce, cresce e infine diviene una fiammata che dà una grande svolta e una nuova vita.

Rovine

Per rovine noi intendiamo edifici distrutti e – figurativamente – un oggetto, una parte del corpo o qualcosa d'altro in cattive condizioni.



Reliquie

Ad un certo punto dell'avvento del Cristianesimo, i resti mortali dei santi venivano accuratamente raccolti e sepolti solennemente. Venivano considerati pietre miliari della Chiesa di Cristo soprattutto i resti dei martiri che avevano sacrificato la loro vita, ma anche altri santi erano tenuti nella stessa considerazione. I credenti iniziarono a deporre le venerate ossa in ricettacoli che avevano un valore materiale corrispondente al valore spirituale delle ossa sacre. Tale ricco giaciglio veniva allestito all'unico scopo di dare una degna cornice al prezioso contenuto. Così ci ha sempre raccontato la storia.

Fu nel medioevo che il popolo iniziò ad esporre nelle chiese le ossa dei suoi santi come preziosi cimeli. Nel XVII secolo, durante la controriforma, le decorazioni divennero più sontuose, e gli artisti cominciarono a decorare le ossa con gioielli ancor più di valore, in oro e argento. Solo i materiali più costosi erano degni di adornare le sacre ossa.

La venerazione delle reliquie si basa sui profondi strati dell'umana devozione e reverenza, influenzata dal numinoso che è in esse. Momenti di "tremendum", il potere sovranaturale del mistero che viene evocato. Si ha l'impressione di essere veramente creature di un potere superiore. L'aura delle reliquie è numinosa. Si usavano diverse ossa, scheletri e teschi, avvolti in tele trasparenti accuratamente decorate con perle, gemme e fili dorati. (v. **Foto 1**: autore Maria Anna Bernasconi, 2002).

Durante la controriforma il business delle reliquie crebbe a dismisura. Il popolo in quel tempo aveva bisogno di più reliquie di quante ce ne fossero. Fu allora che a Roma fu scoperta una enorme catacomba. Coloro che la scoprirono si convinsero che fosse un regalo del cielo e che tutte quelle ossa fossero di martiri romani. A questo punto c'erano reliquie sufficienti per l'intera Europa.

Oggi noi non riusciamo più a comprendere un tale entusiasmo, il mondo moderno non può apprezzare i capolavori di allora. Come risultato molti cimeli sono stati messi in disparte, dimenticati nelle soffitte o addirittura distrutti. Eppure dovremmo considerarli come la testimonianza di antiche credenze sciamaniche o conservarli per il loro eccentrico valore estetico, riconoscendone lo stravagante senso artistico.

Ancora rovine

Sebbene le rovine architettoniche non fossero state considerate degne di nota per secoli, esse divennero importanti per l'arte e la cultura del 19esimo secolo, nel periodo Romantico. Già nel Rinascimento le rovine dell'antichità avevano acquistato interesse: con l'era Romantica i resti del Rinascimento vennero considerati di grande interesse storico stabilendo un legame emozionale con un passato idealizzato a confronto della rivoluzione industriale che veniva sentita come minacciosa. Da allora l'interesse per le rovine nelle loro molte varianti non è mai venuto meno.

Rovine come reliquie trasformate in opere d'arte

In tempi recenti, per circa venti anni, un gran numero di opere d'arte sono state create usando scarti, macerie, ricordi o semplicemente rifiuti.

1. Un contributo tedesco al Padiglione Francese della Biennale di Venezia 2013: l'artista cinese Ai Weiwei ha creato una struttura di antichi sgabelli in legno a tre gambe.
2. Zhang Huan ha creato per la mostra "Sydney Buddha", due sculture di Buddha poste l'una di fronte all'altra. Una statua di metallo senza testa, l'altra una cadente scultura composta da 20 tonnellate di bastoncini d'incenso raccolti in templi buddisti. L'artista disse: "Questo lavoro racchiude memoria collettiva, anima, pensieri, preghiere e collasso del genere umano".
3. Brian Jungen costruì lo scheletro di una balena con vecchie sedie di plastica di basso costo. Jungen ha radici in parte svizzere e in parte americane. Tratta l'argomento dell'identità culturale e l'idea di autenticità.

Tutte queste artistiche espressioni si basavano sulla moderna arte classica, soprattutto sul surrealismo. Iniziò Marcel Duchamps nel 1913 con i suoi ready-made e nel 1917 sbalordì il mondo dell'arte con il suo lavoro intitolato "Fontana", che semplicemente era un orinatoio.

Scarti riciclati in un moderno tavolo da giardino

Non solo nelle Belle Arti, anche il design ha adottato la tecnica di abbinare materiali vecchi e nuovi: questo grazioso tavolo da giardino ne è un esempio. È fatto di scarti di metallo tra cui la catena di una vecchia bicicletta ormai inutilizzabile che, anziché girare attorno ad una ruota dentata, porta nel centro di nessun luogo. (v. **Foto 4**: autore Maria Anna Bernasconi 2015).

Vecchio e nuovo in un lavoro artistico contemporaneo

In un mio lavoro recente (v. **Foto 3**: autore Maria Anna Bernasconi 2014) non ho usato avanzi o scarti, cosa che faccio molto spesso. Al contrario, tutto il materiale usato era nuovo, l'oggetto non è antico, ma la tecnica lo è da molto tempo. Ultimamente è tornato ancora di moda lavorare a maglia capi un po' fuori moda come i guanti per bambini. Io ho un rapporto speciale con questo lavoro: nel mio primo impiego ero insegnante di applicazioni tecniche e come primo compito dovevo insegnare alle giovani allieve che iniziavano a imparare il lavoro a maglia come confezionare dei guanti per bambini. L'insegnante in quel caso doveva dare le prime nozioni di base, ed ecco la ragione per la confezione di questi particolari oggetti ma, in un certo modo, era anche una implicita preparazione per le future mamme. E quanto odiavo tutto questo, tanto quanto le mie allieve!

Come insegnante di applicazioni tecniche dovevo a volte organizzare una mostra dei lavori della classe. E cosa feci con questi quantini? Li fissai molto bene

uno accanto all'altro in forma circolare su un'assicella, vale a dire che ne feci una specie di oggetto ornamentale. Riuscire a creare bellezza da questi brutti soggetti: fu per me l'unico modo per riconciliarmi con questo lavoro. Attualmente sto preparando un lavoro con questi oggetti confezionati in modo molto tradizionale. Ho usato della classica lana per confezioni infantili, nei colori tradizionali e l'ho lavorata con una tecnica altrettanto tradizionale in modo da alludere all'esperienza ora scolastica e in seguito materno, delle donne svizzere più mature. Qui la qualità estetica del guantino è importante quanto il background ideativo. Ha una forma semplice: una specie di sacchetto con una cima a raggiera che, riempito di cotone, assomiglia a una borsa a forma di palla. La cima a raggiera si fa diminuendo i punti come per una stella che emergerà chiara diminuendo 8 punti in un ferro; il risultato è un mandala a 8 cerchi, una specie di stella a 8 spirali, molto bella. Per me questo modello simbolizza il divino.

Confezionati in modo molto tradizionale, i guantini vengono sistemati in un diverso contesto: a grappolo, senza alcuna allusione a piccole mani o braccia. E sono la parte superiore di una installazione, sopra una immagine di uova disegnate e una silhouette di cime montane.

Arte

Qualsiasi forma d'arte ha un impatto sui nostri sensi e sulla nostra mente e nella maggior parte dei casi non in un unico senso: una poesia non ci evoca soltanto suoni ma anche colori e perfino profumi, in un dipinto si può leggere un'intera storia, la musica spesso ci evoca sensazioni. In questo modo l'arte può chiarire idee, pensieri, sentimenti su un piano irrazionale che come risultato può portarci a nuove soluzioni per vecchi problemi oppure ad iniziare un processo per trovarne. Possiamo considerare l'arte come una ulteriore, estremamente efficace possibilità per scavare un tunnel nella miniera dove si trovano i tesori dell'inconscio. In ogni ambito della vita possiamo imparare molto usando gli strumenti delle varie arti. Giocando con colori, forme, linee, suoni, parole, movimenti e simili, possiamo sempre esplorare il mondo interno ed esterno in un nuovo modo. Potremmo anche dire che alcuni artisti applicano l'immaginazione attiva non solo per una crescita personale ma anche a beneficio di una comunità allargata.

Lavori artistici con combinazione di materiali d'avanzo e nuovi

Una creazione artistica in cui vecchio e nuovo si mescolano può esprimere ed evocare una impressionante gamma di pensieri ed emozioni quali: ironia, rispetto, festeggiamento per un anniversario, rimpianto, commemorazione, rivalutazione, maggior spazio per l'altro, riconciliazione, acquisizione di consapevolezza, soluzioni, sviluppi futuri, provocazione, interrogativi, esternazione, liberazione da energie negative, sollecitazioni al buon umore, serenità, lutto e rabbia.

Arte terapia

Nell'arte terapia, dove tecnica e insight si fondono nella psicoterapia junghiana, la manifestazione di ogni problema psicologico viene facilitato.

Le due fedeli nuziali

Una mia paziente sta creando un lavoro artistico con le sue vecchie fedeli nuziali. Si è già sottoposta a molte ore di analisi che hanno molto cambiato la sua vita. Per un breve periodo è stata sposata e ha avuto una figlia. Pochi anni più tardi la coppia ha divorziato e lei ha cresciuto la figlia da sola. Ora la figlia è adulta e professionalmente formata, e vuole trasferirsi per qualche tempo in Nuova Zelanda, terra di origine del padre. Da un lato la mia paziente è molto felice e orgogliosa del fatto che la figlia sia diventata una tale giovane donna coraggiosa, ma dall'altro è triste al pensiero che la loro lunga convivenza sia giunta alla fine.

Da parte sua essa ha attraversato tutti i differenti stadi della vita quali il matrimonio, la maternità, l'invecchiamento e l'amore per il suo lavoro. In una occasione sua figlia, artisticamente dotata, dovendo affrontare un esame d'ammissione per un corso d'arte doveva presentare un suo lavoro artistico. Si trattava di un cubo in bilico su un angolo (**Foto 4-5-6** scattate dalla mia paziente, 2015). L'idea era della figlia, mentre tutto il materiale era organizzato dalla madre convinta di non avere talento artistico. In verità invece è molto creativa in quanto spesso organizza workshops per i bambini con i quali lavora, ha fatto diversi lavori artistici praticando l'immaginazione attiva, ecc.

Così la figlia le ha consegnato l'installazione che lei ha cambiato in questo modo: un angolo del cubo è ora fissato a un'asta di metallo, racchiuso e come abbracciato da un globo di cartapesta. Al momento il lavoro sul globo è in corso d'opera. Quando sarà completato, verrà ricoperto da carta blu rappresentante l'acqua, poi verranno inserite delle isole che rappresenteranno i diversi periodi della sua vita. In qualche punto, in primo piano, ci saranno le fedeli nuziali del suo breve matrimonio (**Foto 5** scattata dalla paziente). Altre isole saranno: l'isola dell'amicizia, l'isola madre-figlia, un'isola separata a nome della figlia, un'isola della creatività, un'isola della sua infanzia, un'isola dei desideri, un'isola della musica che rappresenta il forte legame con i suoi avi da parte materna, un'isola "giovane": l'isola delle fiabe di Jung (la psicologia junghiana è molto importante per lei) e alcune isole senza nome per lasciare spazio a nuovi eventi futuri (**Foto 6** scattata dalla paziente). Le isole saranno collegate da navi e aerei e tutto il pianeta sarà avvolto in un foglio di plastica trasparente simboleggiante l'atmosfera.

Sia il cubo che il globo verranno completati da ritagli di fotografie – brutte e di dubbio gusto – testimonianti gli stadi dell'avanzamento del tumore di sua madre. La mia paziente aveva fatto un notevole lavoro di riconciliazione con la madre, per poi seguirla e assisterla fino alla fine, e arrivando perfino ad amare le brutte evidenze della malattia come parte di lei.

Come prima interpretazione direi che la mia paziente è riuscita, dopo lungo tempo di interdipendenza al limite di una simbiotica coesistenza, a rendersi indipendente dalla figlia acquistando una salutare distanza. Il cubo all'interno del globo testimonia l'essenza di questa relazione affettiva, che adesso lei può riprendersi. Ciò è dimostrato dal fatto che ora è in grado di lasciare andare la figlia così lontano, sentendo dolore ma senza esserne sopraffatta.

Un commento sulle fedi nuziali: sebbene il matrimonio fosse stato un disastro, aveva prodotto un magnifico risultato: la sua adorabile figlia. L'inserimento delle fedi nuziali nel suo lavoro esprime la sua gratitudine e la riconciliazione con il destino.

Alcune idee sull'arte terapia

Vorrei adesso parlare di uno dei miei principi in arte terapia: ritengo assolutamente cruciale non dare un'immediata interpretazione, né come autore né come psicoterapeuta. Con una interpretazione immediata rischiamo di fermare un processo o castrarne la potenzialità: l'energia potrebbe smettere di fluire, restare impigliata in certi solchi e non poter sviluppare il suo potenziale. Lo stesso avviene nell'interpretazione dei sogni: c'è una sorta di essere vivente che può venire ucciso da una precipitosa interpretazione. Occorre sopportare la tensione e attenersi al pensiero iniziale.

E c'è un altro aspetto che rende l'arte terapia estremamente utile: possiamo dare forma a certi contenuti, emozioni come rabbia, collera, paura, lutto, gioia e simili. Questo è il primo passo per progredire, per trovare nuove soluzioni. E noi lo facciamo in modo attivo, facciamolo dunque!

Quindi, l'uso di vecchi ricordi, rovine o scarti uniti a materiale nuovo può essere una tecnica potente per riportare in vita significati nascosti nel nostro profondo.

IL LABORATORIO DI ARTETERAPIA PRESSO IL CIPA MERIDIONALE: ITINERARI GRAFICI E DEL PROFONDO

Francesca Picone

Summary

The Laboratory of Art Therapy at the CIPA South: itineraries graphics and deep

Through the art the man transforms reality into a symbol of his inner world, with an introspective work. Who create and who keep the art comes in some way connected with the experiences more archaic and deep. They implement and activate relations and communications of non-verbal, expressed through the artistic medium that is, at the same time, perceived as an object outside itself, but full of itself and, therefore, vehicle of deep communication.

The Art, through the creative process, is, therefore, time of transformation, as a result of mediation between the psychic inner world and the outer world, between the inside and the outside.

Creativity comes from the Latin word to create (to generate, to cause) and from the Greek *krainen* (to make). According Matussek, "Creativity is not a feature of a few enlightened, but an attribute of many and, finally, of every individual. It is different and differentiated only the degree of creativity and the field in which it manifests itself" (1976).

Jung writes in *Analytical Psychology and poetry* (1922): "The creative process, as far as we can follow it, consists of an animation unconscious archetype, in its development and in its formation until the realization of the finished work. The shape primordial image is somehow translate it into a language of the present, and it is through translation that anyone can find access to deeper sources of life, which otherwise would be forbidden". The artistic product, for Jung, becomes art when unable to get staff and express something universal.

The images play a very important role in the dialectic between the outer reality and the inner reality, as the psyche itself is made up of images.

"The psyche is, in the broadest sense, a succession of images" (Jung, *Spirit and Life*, 1926).

The images, the form in which we express and structure symbolizing the language of our psyche, are themselves symbols, open new meanings and new perspectives useful for the development of the individual, and express the same tendency of the psyche to develop creatively. Encouraging the creative imagination of his patients, Jung thereby inviting them to get in touch with their inner world, to enable a dialogue between the ego and the unconscious.

The Art is expression and immediate implementation of the inner world, and becomes a "healing art". Jung himself attributed artistic expressiveness a therapeutic function, especially in neurosis and psychosis. Of course, during an analytical path, the evolutionary process goes beyond the creative; it is required intellectual and emotional understanding of representations for integration into consciousness. The art, speaking metaphorically, can be a symbol, instrument, possibility of reunification between the fragmented parts of the same ego, that, through artistic expression, reassembles its symbol and discovers itself.

That's the creative moment, it becomes a moment of transformation, "... it is only in being creative that the individual discovers the self" (Winnicott, *Playing and Reality*, 1971).

Creative expression and art containing elements capable of activating generative processes even in the most severe forms of psychosis and in more institutionalized patients.



The theme of artistic expression in the mental illness makes you think and wonder about the relationship between artistic activity, as an expression of the creative potential of an individual and psychological problems, moving in search of a language that translates adequately the underlying mental condition.

In the training of future analyst, direct experience and concrete of this has a fundamental importance. Purpose of analytic training is to enable the acquisition of the ability to tolerate not know and the acquisition of the ability to reflect on one's mind at work, in constant dialogue with his inner images and of the patient.

From this theoretical basis, within the framework of theoretical and clinical groups "The theaters of the soul", strongly supported by Franco La Rosa, at the CIPA Institute for Southern Italy and Sicily a workshop art therapy held since 2011, co-led by me and by Gabriella Cinà. Its matrix theory and technique of laboratory rooted in Art Therapy Psychodynamic, according the model of Italian Art Therapy. In this space it was intended to provide an opportunity for an experience oriented to analysts and students with art materials; the combination between the approach of Art Therapy Italian, highlighting the importance of the creative process in the therapeutic relationship, considering it in his appearance and evolutionary relationships and Analytical Psychology, as previously exposed, seemed particularly happy and appropriate in an analytical training; the use of art materials, which the specific language of art therapy is paramount to promote and convey the expression and communication and opens up the dimension of creativity, giving space to the inner images, according to Analytical Psychology: the language of the work is the cornerstone of the verbal and nonverbal dialogue that takes place between patient and therapist.

In this process, it is necessary that the user establishing a relationship with the art object type interactive process which is based on the involvement motivational – emotional of the user; on developing a set of visual skills, perceptual, and cognitive (knowledge and skills). Each image is defined through a given shape by the narrow passage and complex, such as splashing of a fountain, in the same way the therapist addition to the image expressed with the patient must read and cross the passage through which mass takes place in the form.

Read an image means, therefore, learn to dialogue with it, understand what happens inside, but especially understand what happens to us when we look at it, get closer to the polarity between the object and us, not looking necessarily what it says, but as it says.

The art workshop, in the training process of the CIPA offers to future analysts the coordinates experiential and emotional to develop trust, in the sense of which we spoke earlier and enter into confidence.

This paper is virtually written with Gabriella Cinà that I want to thank.

Attaverso l'arte l'uomo trasforma la realtà in un simbolo del suo mondo interno, tramite un lavoro introspettivo. Chi crea e chi osserva l'arte entra in qualche modo in contatto con i vissuti più arcaici e profondi, mettendo in atto e attivando relazioni e comunicazioni di tipo non verbale, esprimibili attraverso il mezzo artistico che è, contemporaneamente, un oggetto percepito come fuori di sé, ma intriso del proprio sé e, pertanto, veicolo di comunicazione profonda.

“La creatività è uno dei mezzi principali attraverso i quali l'essere umano si libera dai vincoli non soltanto delle sue risposte condizionate, ma anche delle sue scelte abituali”, afferma Arieti.

L'arte, attraverso il processo creativo, è, pertanto, momento di trasformazione, in quanto risultante della mediazione psichica fra il mondo interno e il mondo esterno, fra il dentro e il fuori.

Creatività risale al termine latino *creare* (generare, causare) e al greco *krainen* (compiere). Secondo Matussek, “la creatività non è una caratteristica di pochi illuminati, ma un attributo di molti e, infine, di ogni individuo. È differente e differenziato solo il grado di creatività ed il campo in cui essa si manifesta”.

“Il processo creativo, per quanto possiamo seguirlo, consiste in un’animazione inconscia dell’archetipo, nel suo sviluppo e nella sua formazione fino alla realizzazione dell’opera compiuta. Il dare forma all’immagine primordiale è in certo modo un tradurla nel linguaggio del presente, ed è per mezzo di questa traduzione che ognuno può ritrovare l’accesso alle fonti più profonde della vita, che altrimenti gli sarebbero interdette”, scrive Jung in *Psicologia analitica e arte poetica* (1922).

Il prodotto artistico, per Jung, diventa arte quando riesce a liberarsi del personale ed esprimere un qualcosa di universale. Le immagini giocano un ruolo molto importante nella dialettica fra la realtà esteriore e la realtà interiore, in quanto la psiche stessa è costituita da immagini. La psiche è, nel senso più lato, una successione di immagini, scrive lo stesso Jung in *Spirito e vita* (1926).

Le immagini, forma in cui si esprime e si struttura il linguaggio simbolizzante della nostra psiche, sono esse stesse simboli, aprono nuovi significati e nuove prospettive utili per lo sviluppo dell’individuo, esprimendo la tendenza della psiche stessa a svilupparsi creativamente. Incoraggiando la fantasia creativa dei suoi pazienti, Jung in tal modo invitava loro a mettersi in contatto con il proprio mondo interno, attivando un dialogo fra l’Io e l’inconscio.

L’arte, essendo un’immediata realizzazione del mondo interno, ne è espressione, diventando in tal modo “arte curativa”, arte che cura. Jung stesso attribuiva all’espressività artistica una funzione terapeutica, soprattutto nelle nevrosi e nelle psicosi. Ovviamente, durante un percorso analitico, il processo evolutivo va al di là dell’espressione creativa, in quanto sono necessarie la comprensione intellettuale ed emotiva delle rappresentazioni ai fini di un’integrazione nella coscienza.

L’arte, pertanto, esprimendosi per metafore, può essere simbolo, mezzo, occasione di ricongiungimento fra le parti frammentate di uno stesso Io che, attraverso l’espressione artistica, ricompono il suo simbolo e ritrova se stesso.

Ecco che il momento creativo diventa un momento di trasformazione, “... è solo nell’essere creativo che l’individuo scopre il sé”, afferma Winnicott in *Gioco e realtà* (1971).

L’espressione creativa e l’arte stessa contengono quegli elementi capaci di attivare processi generativi anche nelle forme psicotiche più gravi e nel più istituzionalizzato dei pazienti.



Il tema dell'espressione artistica nella malattia mentale fa riflettere ed interrogare sul rapporto che intercorre fra l'attività artistica, in quanto espressione del potenziale creativo di un individuo ed il disagio psichico, muovendosi alla ricerca di un linguaggio che traduca in modo adeguato la condizione mentale sottostante.

Nel percorso formativo del futuro analista, fare esperienza diretta e concreta di tutto ciò ha una rilevanza fondamentale, dal momento che scopo della formazione analitica è quello di consentire l'acquisizione della capacità di tollerare il non sapere e della capacità di riflettere sulla propria mente al lavoro, sulla capacità che essa ha di produrre immagini tanto quanto quella del paziente. Competenze queste, che, in accordo con I. Patermo (2016), sono radicate nell'esperienza di essere stati psichicamente tenuti e contenuti nella mente dell'altro, e, a partire dalle quali, si costituisce una sorta di funzione materna, cui chi è in formazione potrà attingere nel tenere e contenere l'altro, il paziente, a sua volta, e così [...] sentire con il paziente e al contempo pensare sul paziente (Bolognini, 2002, p. 193) attraverso le immagini di entrambi.

A partire da queste premesse teoriche, all'interno della cornice dei gruppi teorico-clinici "I teatri dell'anima", fortemente voluta da Franco La Rosa, dal 2011 presso il CIPA Istituto per l'Italia meridionale e la Sicilia si svolge un laboratorio di arte terapia, co-condotto dalla sottoscritta insieme alla dott.ssa Gabriella Cinà; la matrice teorica e tecnica del laboratorio affonda anche le sue radici nell'Arteterapia Psicodinamica, secondo il modello di Art Therapy Italiana. In tale spazio si è inteso fornire l'occasione per un lavoro rivolto ad analisti e ad allievi con i materiali artistici; il connubio tra l'approccio di Art Therapy Italiana, che sottolinea l'importanza del processo creativo nella relazione terapeutica, considerandolo nel suo aspetto evolutivo e relazionale e la Psicologia Analitica, secondo quanto in precedenza esposto, ci è sembrato particolarmente felice e opportuno in un'ottica formativa, in quanto l'uso dei materiali artistici, quale linguaggio specifico dell'Arte Terapia è di primaria importanza per promuovere e veicolare l'espressione e la comunicazione e permette l'apertura alla dimensione della creatività, dando spazio alle immagini interne: il linguaggio dell'opera costituisce l'elemento fondamentale del dialogo verbale e non verbale che avviene tra paziente e terapeuta. Ogni oggetto artistico creato diventa una presenza nel setting terapeutico che influisce su chi l'ha prodotto e su chi ne fruisce.

Nella nostra esperienza, ogni anno sono stati pertanto sviluppati diversi temi, seguendo un calendario annuale che ha previsto degli incontri totalmente esperienziali, pensati come un percorso di immersione.

Il suggerimento fornito agli allievi è stato solo quello di partecipare a tutti gli incontri. Non è mai stata ovviamente richiesta una particolare confidenza con i materiali artistici; per facilitare l'esperienza è stato consigliato un abbigliamento comodo.

Ecco i temi sviluppati:

- 1° anno: 2011/2012. La pittura di paesaggio orientale come espressione della solitudine creativa per il terapeuta. La riflessione da cui parte l'idea del laboratorio nel 2011 è quella sulla solitudine come risorsa e possibilità di passaggio, dal senso d'impotenza alla solitudine evolutiva, attraverso il processo creativo. Il tema del 2011 è stato il dipingere le stagioni in modo indiziale, che nel loro essere "presenti/assenti", rimanda a celare più che a mostrare, concetto che riportato a un *setting* terapeutico potrebbe essere letto come un non rimuovere, o svelare, ma favorire l'intuizione.
- 2° anno: 2012/2013. Il contatto col mondo degli artisti: "Chiaroscuri della bellezza" - Laboratorio sui lati misteriosi e sulla bellezza rivelata.
 - "Di altezze crudeli e di nobili audacie" – Philippe Petit – Laboratorio sul funambolismo e l'avventura della solitudine;
 - "Kings, Heroes and the street" Basquiat – Laboratorio sulle parole come materiale pittorico; L'espressionismo astratto e Rothko – Laboratorio sui poli dialettici dei colori;
 - "Aghi e rocchetti" – Louise Bourgeois – Laboratorio su tessitura e riparazione dei danni.
- 3° anno: 2013/2014. La trasformazione declinata attraverso i materiali artistici.
 - Esperienze di creta: laboratorio sulla simbiosi e differenziazione. La creta per sua natura evoca un contatto con i 4 elementi; acqua e terra di cui è costituita, aria nel processo di asciugatura, fuoco in cottura. Gli oggetti prodotti dunque testimoniano il processo di trasformazione dei partecipanti.
 - La trasformazione naturale: Esperienza artistica di elaborazione all'aperto.
 - Face painting: il corpo come tavolozza e la fotografia come costruzione dinamica di un percorso.
- 4° anno: 2014/2015. "Strati e Soglie": I materiali artistici sotto le mani prendono forme conosciute e sconosciute, spesso provenienti da luoghi ancora inesplorati della psiche del terapeuta.

Riportando Gabriella Cinà, come in un'opera dove sono incorporati materiali, sensi, emozioni, è possibile differenziare forma e materia, forma e significato, ma l'una dipende dall'altro, così nella lettura di un'immagine non si può scindere l'opera dall'artista-paziente, e la comprensione si basa sulla capacità del fruitore-analista e quindi del paziente, di saper trovare le connessioni tra il prodotto materiale, l'opera, e l'immaginazione e l'intenzionalità dell'artista di comunicare ed esprimere i propri sentimenti. In questo processo, è necessario che il fruitore



instauri con l'oggetto artistico un rapporto di tipo interattivo, processo che si basa sul coinvolgimento motivazionale-emozionale del fruitore; sullo sviluppo di un insieme di capacità visive, percettive, e cognitive (conoscenze e competenze). Ogni immagine è definita attraverso una forma data dal passaggio stretto e complesso, come gli spruzzi di una fontana, allo stesso modo il terapeuta oltre all'immagine espressa deve leggere e attraversare col paziente il passaggio attraverso cui avviene la messa in forma. Leggere un'immagine significa, pertanto, imparare a dialogare con essa, capire cosa succede al suo interno, ma soprattutto capire cosa succede a noi quando la guardiamo, avvicinarci alla polarità fra l'oggetto e noi, non cercando necessariamente cosa dice, ma come lo dice. Il laboratorio di arte, nel percorso di formazione del CIPA Istituto meridionale ha cercato ad oggi di rappresentare tutto ciò, offrendo ai futuri analisti le coordinate esperienziali ed emozionali per sviluppare fiducia, nell'accezione di cui si parlava prima ed entrarvi in con-fidenza.

Voglio qui ringraziare per la partecipazione e i loro contributi artistici i colleghi e i giovani allievi:

Manuela Stancampiano, Elisabetta Nappo, Maria Antonietta Rubino, Vanessa Perez, Giada Vattano, Loredana Barrale, Caterina Maniscalco, Rosalinda Rizzo, Chiara Campagna, Rosario Iannello, Igea Paterno. Un ringraziamento speciale per questa meravigliosa esperienza a Gabriella Cinà con la quale questo lavoro è stato scritto.

Bibliografia

- Bion, W. R. (1965). *Transformations*. London: William Heinemann [Reprinted London: Karnac Books 1984].
- Merleau-Ponty M. (1945): *Phenomenology of Perception*. Paris Editions Gallimard, Collection Bibliothèque des Idées.
- Baranger M., Baranger W. (2008): The analytic situation as a dynamic field, the international journal of psychoanalysis 89, 4, 795-826.
- Baranger M. (1993): The mind of the analyst: from listening to interpretation. Int. J Psycho-anal. 74, 15-24.
- Balint M. (1959): *Thrills and Regressions*. Hogarth, London, International Universities.
- Kaës R. (2004): *La Polifonia del sogno. L'esperienza onirica comune e condivisa*, Borla, Roma.
- Ogden Thomas H. (2009): *Riscoprire la psicoanalisi. Pensare e sognare, imparare e dimenticare*. CIS Editore, Milano.
- Ogden Thomas H. (1994): *La identificazione proiettiva e la tecnica psicoterapeutica*. Astrolabio Ubal dini, Roma.
- Ferro A., Civitaresse G. (2015): *Il Campo analitico e le sue trasformazioni*. R. Cortina, Milano.
- Ferro A. (2009): Transformations in dreaming and characters in the psychoanalytic field. Int. J Psychoanal 90:2009-2030.
- Merleau-Ponty M. (1952/1970): *Sur la phénoménologie du langage*, dans H.L. Van Breda (ed.) Paris, Ed. Gallimard.
- Foehl J.C. (2013): Field Theory: Commentary on Paper by Donnel B. Stern. Psych. Dial. Int. J. of Relat. Persp., 23, 5, 502-513.
- Corbin H. (1972): *Mundus imaginalis, or the imaginary and the imaginal*. Spring publications, New York, 1-19. Analytical Psychology Club of NY

- Jung Carl G. (1912): *Simboli della trasformazione*. Opere, Vol. V. Bollati Boringhieri, Torino 1965.
- Cambray, J. (2006): "Towards the Feeling of Emergence," *Journal of Analytical Psyc.*, 51, 1, 1-20.
- Pickering J. (2006): Who's Afraid of the Wolfe Couple: the Interlocking Traumatic Scene. *J. of Analyt. Psyc.*, 51, 2, 251-270.
- Zabriskie, B.(2000): Orpheus and Eurydice: A creative agony. *J. Anal. Psychol.*, 45, 3, 427-447.
- Meares R. (2005): *Intimità e alienazione. Il sé e le memorie traumatiche in psicoterapia*. R. Cortina Editore, Milano.



SULLA MAPPATURA DELLA PSICHE DI JUNG: ORIENTARSI, CONTENERE E GUARIRE LE SCISSIONI DELL'ANIMA

Murray Stein

Summary

On Jung's Mapping the Psyche: For Orientation and Containment and For Healing Splits in the Soul
The creation or perhaps the discovery, and then the depiction, of order in the world is found in cultures of all types and of all times. It is archetypal. Humans are order-creating and order-perceiving creatures. One important way of expressing such created or perceived order is to make a map. A map is a depiction of order in a specified domain – geographical (land masses), astronomical (stars and planets), spiritual (invisible worlds) or mental (psychic objects such as complexes, archetypes, etc.).

A map of the known elements within a given terrain also depicts the relationship of the various objects within that domain to one another. Each individual object is thus contained within a larger structure and has a relationship to all the other objects in that domain. Maps thus provide, in addition to order, two essential elements that assist with conscious functioning: orientation and containment.

From the published record, we can now see that in the early phases of this period a great wave of material flooded into Jung's consciousness in the form of images, dreams, and active imaginations. After that, he went to work on this material – reflecting, interpreting, painting, and putting into order what he had experienced. An early result of this ordering process was the famous *Systema munditotius*, painted in 1916, which he composed in close conjunction to the reception of the *Septem Sermones ad Mortuos*. In this colorful and beautifully balanced mandala, Jung shows us a sort of psychological cosmogram, which I would prefer to call a psychogram. It is an ordered, coherent, carefully constructed depiction of the contents of the "inner world" that Jung had explored in the previous two years through the use of active imagination, and it shows the relation of the parts to one another. It is Jung's map of the deep psyche as he experienced it at this time in his life, a map of archetypal structures and figures.

The *Systema munditotius* of 1916 formed a groundplan for Jung's later thinking and theorizing about the psyche, and also for further mandalas that he would paint in years following the construction of the *Systema*. Jung's map-making did not cease with these mandalas from the Red Book period. In the late 1940's, Jung was again busy with diagrams to describe his conceptualization of the psyche. Ostensibly these were derived from his studies of Gnosticism, as he shows in *Aion*, but we can see clearly that they have strong similarities to his psychographs from the Red Book period. What can we make of all this map-making on Jung's part? The *Systema* and later mandalas and psychographs provided Jung himself with a means to orient himself within a vast array of observations and experiences and to direct his thinking along certain lines. They also played a powerful role in his thinking about psychotherapy, in that the mandala presents a picture of opposites held in tension without splitting, repression, projection, or other defensive operations. Finally, Jung's psychograms can help to orient other contributors to psychotherapy and depth psychological theory by holding up a template that shows all the factors that must be considered and included within a theory of the human psyche as a totality, both for practice and for research.



Introduzione: Mappature

Ritengo che possiamo asserire senza troppa esitazione che la funzione principale ed universale della mente umana è di cercare, trovare un ordine. La creazione, forse la scoperta e conseguentemente la descrizione di ordine nel mondo viene riscontrata in culture di tutti i tipi e di tutti i tempi. È archetipica.

Levi-Strauss sottolinea questo concetto con arguzia ed eleganza: “La necessità di ordine è alla base del pensiero che noi definiamo primitivo, ma solo nella misura in cui esso è alla base di tutto il pensiero”.¹ Eric Neumann collega il “processo vitale” ed il principio creativo, che attraversano la natura e culminano nella mente umana, alla creazione della struttura e dell’ordine su basi cosmologiche e psicologiche, attribuendo al Sé la creazione umana della forma.² Gli esseri umani sono creature che creano ordine e percepiscono ordine.

Un modo fondamentale per esprimere tale ordine, creato o percepito, è di creare una mappa. Una mappa è la rappresentazione ordinata di uno specifico campo – geografico (terra), astronomico (stelle e pianeti), spirituale (mondi invisibili) o mentale (oggetti psichici come complessi, archetipi, etc.). L’ordine di una mappa può essere fedele o meno ai suoi oggetti; le mappe dovranno quindi essere verificate con l’esperienza ed un’ulteriore ricercatezza dei dati, qualora questi dati siano disponibili. Una mappa di elementi noti all’interno di un dato campo, descrive anche la relazione tra i vari oggetti all’interno di quello stesso campo. Ciascun elemento è quindi contenuto all’interno di una struttura più ampia e si rapporta a tutti gli altri oggetti di quel campo. Quindi, in una mappa di una specifica area geografica, “la mia città” viene mostrata in relazione a tutte le altre città della zona ed è delimitata da uno specifico territorio; in una mappa della mente, l’“Io” è mostrato in relazione a complessi, archetipi ed il Sé, e viene quindi a sua volta contenuto dalla mente nel suo insieme. Le mappe mostrano contesti che tengono e contengono specifici elementi. Le mappe, oltre all’ordine, forniscono altri due elementi fondamentali che contribuiscono al funzionamento della coscienza: l’orientamento ed il contenimento.

Cosmogrammi e psicogrammi

I cosmogrammi sono figure geometriche che rappresentano una cosmologia. Sono mappe di tutti gli elementi della realtà conosciuti, percepiti e pensati (cosmologie). Sono presenti nell’arco di tutta la storia e raffigurano la relazione tra la terra, le stelle ed i pianeti, gli uomini e gli dei ed altre entità spirituali, e generalmente mostrano il posto dell’uomo all’interno di una struttura ordinata. Le cosmologie tradizionali sono costituite da una combinazione di astronomia, geografia, antropologia e teologia – tutte ‘logie’ o derivate da ‘logos’, cioè ordine, struttura. Rispecchiano la tendenza strutturante della mente mentre cerca di creare un ordine nel mondo e di localizzare l’elemento umano all’interno di una più ampia visione del mondo.

Lo studioso Daniel Dubusson definisce le cosmologie come “sistemi”, “produzioni”, “creazioni” per designare [...] universi interamente concepiti dall'uomo per inserire la propria presenza ed esistenza e dare quindi loro un senso”.³ Nell'antichità, e per tutto il Medio Evo, il posto assegnato agli esseri umani era più o meno al centro del cosmogramma, tra la schiera degli dèi in alto, e gli animali, le piante ed i minerali in basso. Questa viene definita “la grande catena dell'essere”, e viene ritrovata in molti scritti fino al Rinascimento, come per esempio nelle commedie di Shakespeare. In queste mappe, o cosmologie, l'ordine tra i vari livelli è chiaramente stabilito. È grazie a queste raffigurazioni e mappe che l'individuo riesce a trovare il proprio posto ed il proprio senso di appartenenza. Ed in questo modo può inoltre trovare anche il proprio significato in relazione al tutto ed un giusto atteggiamento verso gli altri, come ad esempio in relazione agli dèi, gli animali, gli uomini, le donne, chi comanda e chi è comandato, etc. Risulta evidente da queste mappe un sistema politico e sociale.

Quando arriviamo ai tempi di Jung, cioè alla fine del diciannovesimo e all'inizio del ventesimo secolo, ci troviamo di fronte ad una concezione completamente nuova del mondo, della storia del mondo, e del posto che l'uomo vi riveste.

La geologia ha trasformato la concezione della storia del nostro pianeta, la biologia e la teoria dell'evoluzione hanno radicalmente cambiato il nostro modo di vedere il posto che occupiamo nella ‘catena dell'essere’; la psicologia e la psicoanalisi hanno ridefinito la mappa del mondo interiore della mente umana.

Nella rimanente parte di questo intervento porrò attenzione alle mappe che Jung ha fatto della mente umana. Possiamo chiamare queste mappe “psicografie”. Come i cosmogrammi esse ci mostrano la relazione tra gli elementi individuali e descrivono un “tutto”, uno spazio, che offre al fruitore della mappa un mezzo ed un contenitore per orientarsi. Tali psicografie riuniscono diverse esperienze del mondo interno, delle sue immagini, delle relazioni dinamiche del mondo interno, e le organizza in un insieme coerente.

Nel processo di creazione di queste mappe osserviamo la mente ordinante al lavoro, nell'atto di creare un sistema ed un significato, mentre organizza le varie esperienze in un sistema coerente. Le varie mappe ci aiutano a pensare in modo più ordinato. Le opere d'arte ci aiutano a capire, pensare, una funzione dell'arte non molto considerata nei corsi di storia dell'arte ai giorni nostri, ma certamente nota nel Medio Evo.

Systema Munditotius

Sappiamo da *Memorie, sogni e riflessioni*, e anche dal *Libro Rosso* che Jung, dopo la rottura con Freud nel 1912-13, precipitò in uno stato di grande confusione interiore. Sappiamo inoltre che poi si tuffò coraggiosamente nel cuore di tale caos e confusione emotiva, e che cercò di uscirne utilizzando le sue capacità introspettive, la sua intelligenza e “l'immaginazione attiva”, strumento che svi-

luppò per l'esplorazione interiore. I risultati furono brillantemente trascritti ed analizzati nel suo *Libro Rosso*; i concetti base che costituiscono la spina dorsale del *Libro Rosso* vennero annotati tra novembre 1913 e giugno 1919.

I quadri vennero inseriti nelle pagine del *Libro Rosso* tra il 1915 ed il 1929. Per tutto questo tempo Jung lavorò su un livello parallelo del testo – le sue riflessioni, interpretazioni e aggiunte al testo principale – trascrivendo il testo in scrittura calligrafica, creando l'opera che conosciamo come *Libro Rosso*.

Dal lavoro pubblicato possiamo vedere che una grande quantità di materiale inondò la coscienza di Jung nelle fasi iniziali, sotto forma di immagini, sogni e immaginazione attiva. Successivamente iniziò ad analizzare questo materiale – riflettendo, interpretando, dipingendo e riordinando le sue esperienze. Un iniziale risultato di questo processo fu il famoso *Systema Mundi totius* dipinto nel gennaio 1916, che compose in stretta concomitanza alla pubblicazione dei *Septem Sermones ad Mortuos*.⁵ In questo variopinto ed equilibrato mandala, Jung ci mostra un tipo di cosmogramma che io chiamerò psicografia. È una descrizione ordinata, coerente e minuziosamente costruita dei contenuti del “mondo interno” che Jung aveva esplorato nei due anni precedenti usando l'immaginazione attiva; esso ci mostra il collegamento tra le varie parti. È la mappatura di Jung della psiche profonda come lui la esperì in quel periodo della sua vita, una mappa di strutture e simboli archetipici. Questo è quanto Jung ci dice qualche anno dopo: “Rappresenta le antinomie del microcosmo all'interno del macrocosmo con le sue antinomie”.⁶

Cosa troviamo nei dettagli di questa psicografia (**Fig. 1**)? Iniziando dall'alto, troviamo un gruppo di quattro figure chiamate: 1) Erikapaios o Phanes (il ragazzo, nell'uovo alato); 2) un candelabro con sette fiamme, con a fianco le parole “fuoco” ed “eros”; 3) *ars*, un serpente alato o un verme; 4) *scientia*, mostrata ironicamente come un topo alato. Riguardo a Phanes, Jung dice (retrospettivamente nel 1955): “Molto in alto, la figura del ragazzo nell'uovo alato, chiamato Erikapaios o Phanes ci rimanda all'immagine spirituale degli dei orfici”.

Nel *Libro Rosso*, dipinge Phanes con colori brillanti [immagine 113]. Questa è una delle figure chiave del *Libro Rosso*, essa lascia presagire la nuova religione di cui Jung parla spesso riferendosi all'era dell'Acquario.

A proposito delle altre tre figure in questa parte del mandala, Jung scrive: “Un albero di luce sotto forma di candelabro a sette braccia chiamato *ignis* (fuoco) *und Eros* (amore). La sua luce è puntata verso il mondo spirituale rappresentato dal bambino divino. Anche Arte e Scienza appartengono a questo ambito spirituale, la prima rappresentata da un serpente alato, l'altra da un topo alato (mentre scava dei buchi!). La figura del candelabro è basata sul principio spirituale del numero tre (doppie tre fiamme con la grande fiamma al centro)”.⁷

Riassumendo, questa sezione del mandala comprende aspetti della psiche che rappresentano la sua natura spirituale, le nostre più alte aspirazioni e i nostri

sforzi, le nostre funzioni intellettuali e creati significato, le nostre potenzialità di miglioramento. Potremmo chiamarlo “il Sé superiore”. A questo aspetto della mente potrebbe essere attribuita la creazione di arte e delle mappe.

In basso troviamo un gruppo di figure che corrispondono a quelle in alto: una chiamata Abraxas, albero della vita, un mostro (*Ungebeuer*) e una larva (*Engerling*). Su queste figure Jung scrive: “Abraxas è qui definito come la sua scura antitesi, il profondo. Rappresenta il *dominus mundi*, il signore del mondo fisico, ed è un creatore dalla natura ambigua. Da lui nasce l’albero della vita, chiamato *vita* (vita) [...] la parte più in basso del mondo di Abraxas è caratterizzata dal cinque, il numero dell’uomo (i doppi cinque raggi della sua stella). Gli animali del mondo naturale che lo accompagnano sono un mostro diabolico ed una larva. Questi stanno ad indicare la morte e la rinascita”.⁸

Questa è la parte più profonda della psiche, il regno della natura e dell’esistenza materiale, morte e rinascita. Il suo simbolo principale (dio o sovrano) è Abraxas, questa figura è in tensione con la sua controparte in alto, Erikapaios/Phanes. Questo potrebbe essere chiamato il “Sé inferiore”. Non è spirituale, ma materiale, non è rivolto verso il paradiso né tende a sforzarsi verso l’alto, ma è terreno e radicato nel mondo materiale.

L’asse verticale possiede una tensione tra lo spirito in alto e la natura o l’istinto in basso. Troviamo un altro asse, ugualmente gravido di tensione – quello orizzontale. Sulla sinistra notiamo diverse figure organizzate in apparenti orbite: un fallo, un serpente attorcigliato ad esso, la luna, Satana. Su questa Jung dice: “Un’ulteriore dimensione del mandala è orizzontale. A sinistra vediamo un cerchio che indica il corpo o il sangue, e da esso si innalza il serpente che si attorciglia intorno al fallo, come principio generativo. Il serpente è chiaro e scuro, simboleggiando lo scuro regno della terra, la luna ed il vuoto, chiamato perciò Satana”.⁹

Jung indica questa come la parte fallica o mascolina del mandala, che è moralmente ambigua (sia bianca che nera e chiamata “Satana”), creativa, che tende verso il basso e verso il lato scuro del mandala, la parte terrena, corporea, la “carne”. Il “vuoto”. È presente un’affinità tra questa area alla sinistra del Serpente (la parte fallica e quella lunare) e Abraxas, signore degli aspetti materiali ed istintuali della psiche. Il lato sinistro spinge la psiche in basso verso le radici istintuali della vita, verso la sessualità, verso un incontro concreto con il mondo materiale.

Continua ad essere presente la tensione con il lato destro del mandala, dove si possono osservare tendenze opposte nelle immagini della colomba, un calice ed il sole, tutte tendenti verso la “pienezza”. Su questo Jung scrive: “Il leggero regno della ricca pienezza si trova sulla destra, dove dal circolo luminoso *frigus sive amor dei* (il freddo, o l’amore di Dio) la colomba dello Spirito Santo si innalza e la saggezza (Sophia) fuoriesce a destra e a sinistra da un doppio calice. Questa è la sfera femminile del Paradiso”.¹⁰

Il lato destro tende verso l'alto, verso la luce, verso la dimensione spirituale rappresentata da Phanes. Questa è la sessualità femminile contrapposta a quella fallica maschile del lato sinistro, il quale, come Jung apprese da Filemone nel Quinto dei *Septem Sermones*, tende verso il mondo spirituale ed è celestiale, mentre la sessualità maschile è terrena. In questo asse orizzontale quindi troviamo tensione tra due tipi di sessualità, quella maschile e quella femminile. A questo punto Jung sta cercando di organizzare le energie e le tendenze delle svariate immagini che ha incontrato nel suo processo di immaginazione attiva, come ha riportato nel *Libro Rosso* – Elia e Salomè, l'uccello-anima ed il serpente-anima, der Rote e Ammonius, e così via.

Al centro del mandala troviamo una serie di cerchi concentrici che possiamo immaginare mentre tendono ulteriormente verso un punto interno centrale infinitamente piccolo. Riguardo a ciò Jung scrive: “La grande sfera caratterizzata da linee zigzaganti o raggi rappresenta un sole interno; all'interno di questa sfera è ripetuto il macrocosmo, ma aree in alto ed in basso sono invertite come in uno specchio. Queste ripetizioni possono essere concepite come infinite, che vanno a rimpicciolirsi fino a che il punto più interno, verso il macrocosmo, non è raggiunto”.¹¹

L'intero mandala è ancorato a questo punto come per forza di gravità.

Jung usa i termini “macrocosmo” e “microcosmo” per descrivere il rapporto tra le sfere esterne del mandala ed il centro, ma come sappiamo il mandala è la rappresentazione del “mondo interno”, della psiche. Cosa intende Jung quando parla di “macrocosmo”? Forse pensa che le caratteristiche delle parti esterne del mandala appartengano alla “psiche oggettiva”, cioè all'inconscio collettivo, al mondo degli archetipi, come ne parlerà nei suoi scritti successivi. Potrebbero essere immagini del mondo archetipico, e quindi rappresentare anche strutture e dinamiche extra psichiche che si estendono al mondo materiale e spirituale che troviamo al di fuori e al di là della psiche umana, che appartengono all'*anima mundi* o anima del mondo. D'altro canto la caratteristica microcosmica del mandala ha a che fare con la nostra soggettività, così come la esperiamo nella nostra psiche, nelle nostre esperienze vissute, così come nei nostri sogni notturni e nella nostra immaginazione attiva. Il mandala potrebbe essere quindi un tentativo di tracciare i rapporti tra le dimensioni umane e non della realtà ed infine collegare la mente individuale alle strutture fondamentali della realtà, per esempio Dio. Questo è il significato di “come sopra, così sotto”. Si parla dell'anima come *imago Dei*.

La Bozza del Systema

Diamo ora un'occhiata alla bozza che Jung fece mentre stava creando il *Systema*. La troviamo nell'Appendice A. Grazie a questa bozza possiamo approfondire la conoscenza del pensiero di Jung mentre cercava di mettere in ordine i suoi pro-

cessi di immaginazione attiva, annotati nel Libro Rosso e mentre stava cercando di creare uno psicogramma.

Al centro mette l'“Homo” e due ‘A’, che nelle note accluse chiama “A = Anthropos, Uomo” e “a = anima umana”. Dalla Bozza abbiamo un'idea di cosa vuole mettere al centro del mandala, ma poi verrà abbandonata nella versione finale del *Systema*. Perché? Anthropos si riferisce al potenziale archetipico della pienezza umana, il Sé archetipico, un'*imago Dei*; “l'anima umana” è una minore immagine riflessa, una *imago humana*, se volete, che costituisce l'unico e specifico, il personale, contrapposto all'archetipico, più generale caratteristica dell'essere umano.

Sono posti al centro della Bozza, uno sopra l'altro, il più grande quasi a proteggere il più piccolo.

Nella Bozza il centro è solamente umano, con l'uomo messo al centro dell'universo, così come il mondo appariva al centro delle cosmologie da Tolomeo al Medio Evo. Il centro contiene anche l'idea dell'unione di opposti, come possiamo vedere dalle figure del serpente e dell'uccello qui posizionati.

Nella Bozza, le immagini dell'asse orizzontale sinistra-destra sono simili a quelle nel *Systema*. Qui troviamo, come nel *Systema*, la luna, il fallo e Satana (cioè il mascolino), e sulla destra la Madre, il sole e la Pienezza (cioè il femminile). La tensione orizzontale tra mascolino e femminile si ritrova anche nel *Systema*. Le aree superiori ed inferiori sono molto meno sviluppate e definite nella Bozza. Nella Bozza, la parte in alto e quella in basso sono quasi identiche, e presentano Abraxas ed i daimones come le figure dominanti. C'è molta poca tensione o differenza nell'asse verticale della Bozza, mentre nel *Systema* questa tensione è portata ad un livello molto alto ed infatti definisce la coppia fondamentale di opposti dell'intero psicogramma, quella tra lo spirito e la materia/istinto. Nella Bozza la tensione tra opposti risulta evidente sull'asse orizzontale, mentre nel *Systema* è più forte nell'asse centrale, ma condivisa da entrambi gli assi, verticale ed orizzontale. In questo passaggio possiamo vedere all'opera la funzione ordinante, pensante, cartografica – Jung sta cercando una simmetria ed un migliore equilibrio delle tensioni all'interno della psiche. Con la sua idea dei tipi psicologici, Jung inizia con un semplice paio di opposti – pensare e sentire – per poi aggiungerne un secondo – sensazione ed intuizione. Troviamo qui lo stesso processo – creare uno strumento che può portare ordine in una montagna di materiale.

Altri Mandala nel Libro Rosso

Il *Systema Mündototius* del 1916 costituì una base per il futuro pensiero e teorizzazione del concetto di psiche da parte di Jung, oltre a costituire la base per altri mandala che Jung dipingerà negli anni successivi alla creazione del *Systema*.

Nel 1919 aggiunse nel *Libro Rosso* un coloratissimo mandala.

Lo stile pittorico è molto differente da quello del mandala del *Systema*, ma

la struttura di base rimane la stessa. Anche questa è una mappa della psiche. In alto troviamo la figura di un “vecchio saggio” seduto in meditazione. Questa figura corrisponde a Erikapaios/Phanes che troviamo nel *Systema* e rappresenta la dimensione spirituale della psiche. Qui il giovane Phanes è stato sostituito da un personaggio raggrinzito, che forse rappresenta Filemone, che ha un ruolo fondamentale nel “*Prüfungen*” (Scrutini), il terzo capitolo della narrazione del *Libro Rosso*. Nella parte bassa di questo mandala troviamo un personaggio dall’aspetto piuttosto severo, scuro, eretto con i capelli di fuoco, il quale regge un tempio tra le braccia. Questa era la posizione che nel *Systema* occupavano Abraxas e l’albero della vita, il mostro e la larva. Secondo le osservazioni che Jung fece nel 1950, la figura in questo successivo mandala rappresenta “Loki o Hephaistos... il vecchio uomo rappresenta l’archetipo del pensiero, o dello spirito, e lo scuro e catatonico personaggio di fronte al Vecchio saggio rappresenta l’elemento magico e diabolico (talvolta distruttivo).¹² Questa sembra essere un’ulteriore rappresentazione del demiurgo gnostico, forse ancora più negativo e potenzialmente distruttivo del precedente Abraxas.

Sulla sinistra osserviamo una figura femminile, con lunghi capelli, vestita di rosso e con le braccia conserte. Nel *Systema* questa posizione è occupata dal fallo e da Satana. Il maschile è andato perso. Sulla destra c’è un’altra figura femminile con le mani tese in un gesto di accoglienza, con un vestito dal freddo colore blu. Nel *Systema* questa posizione era occupata da figure femminili che tendevano verso l’alto, verso il mondo spirituale. Qui sembra ugualmente tendere verso l’alto. A proposito di queste figure Jung dice: “Le due figure femminili possono essere facilmente riconoscibili come i due aspetti dell’anima”.¹³ Così come nel *Systema*, le similitudini di queste figure con il terreno e l’istintuale sulla sinistra, e lo spirituale sulla destra, sono evidenti e sono riflesse nella scelta dei colori. La tensione tra maschile e femminile viene qui risolta con l’orizzontale contrapposto al verticale, il primo femminile, l’altro maschile.

La differenza più evidente tra il *Systema* ed il mandala del 1919 viene riscontrata nella parte centrale. Al centro di questo mandala si trova una luminosa stella bianca e blu. Questa posizione corrisponde a quella del centro del microcosmo nel *Systema*, che era sua volta occupato da una stella ed un oggetto tondo, ma meno luminoso. Nel mandala del 1919, il centro è fortemente evidenziato e attira l’attenzione su di sé.

Nel Settimo Sermone ai Morti, Filemone conclude le sue lezioni con questo brano sulla stella:

A incommensurabile distanza c’è una singola stella allo zenith.

Questa è il Dio singolo di questo singolo uomo, è il suo mondo, il suo pleroma, la sua divinità.

In questo mondo l’uomo è Abraxas, che genera o ingoia il suo mondo.



*Questa stella è Dio e la meta dell'uomo.
È il suo Dio singolo che lo guida.
In lui l'uomo giunge al riposo, verso di lui procede il lungo viaggio dell'anima
dopo la morte, in lui brilla
come luce tutto ciò che l'uomo riporta dal mondo più grande.
Questo è il solo Dio che l'uomo deve pregare.
La preghiera accresce la luce della stella,
getta un ponte sopra la morte, prepara la vita per il mondo più piccolo,
e lenisce i desideri senza speranza del mondo più grande.
Quando il mondo più grande si raffredda, la stella risplende.
Non c'è nulla tra l'uomo e il suo singolo Dio, per quanto l'uomo possa
distogliere gli occhi dallo spettacolo fiammeggiante di Abraxas.
Qui l'uomo, là il Dio.
Qui debolezza e nullità, là potere eternamente creativo.
Là nient'altro che sole.¹⁴*

Nel mandala del 1919, Jung posiziona sorprendentemente il trascendente (la divinità) al centro. Anthropos o l'anima umana non occupano più il centro, come nella Bozza, ora troviamo la Stella, fonte e dimora dell'anima.

Questa stessa idea è raffigurata in un secondo mandala fatto nel 1919 (**Fig. 3**).

Ancora una volta troviamo un mandala equilibrato, ma questa volta è molto più astratto senza figure o immagini specifiche ad occupare le estremità degli assi verticali ed orizzontali. Al centro troviamo ancora una volta una lucente stella bianca e blu, questa volta con una "punta" più marcata al centro. Jung commenterà ampiamente questa "punta" nella sua successiva opera alchimistica, *Mysterium Coniunctionis*.¹⁵ Ne parla anche come la "punta bindu" del pensiero induista. Essa rappresenta il misterioso trascendentale centro della personalità, del sé, che collega la psiche individuale al divino. In questa "punta" troviamo una caratteristica di penetrazione del temporale e dell'eterno.

Successive mappature della Psiche

I mandala del periodo del *Libro Rosso* non segnarono la fine della creazione di mappe da parte di Jung. Come ho sostenuto nel mio libro *La mappatura dell'anima di C.G. Jung*, l'intera teoria psicologica di Jung, che venne sviluppata e formulata successivamente all'elaborazione delle immagini psicografiche del *Libro Rosso* e dei mandala in esso contenuti, consiste nella espressione astratta della tendenza della sua mente a mettere ordine e a creare mappe. Alla fine degli anni '40, Jung era di nuovo impegnato con diagrammi usati per descrivere la sua teoria della psiche.¹⁶ Questi diagrammi derivavano apparentemente dai suoi studi sullo Gnosticismo, come mostra nell'*Aion*, ma possiamo vedere chiaramente che hanno forti somiglianze alle sue psicografie del periodo del *Libro Rosso*. Ad esempio

nel “Moses Quaternio” (Fig. 4), l’Adamo Superiore all’apice corrisponde a Erika-paios/Phanes del *Systema*; l’Adamo Inferiore corrisponde ad Abraxas nella parte bassa del *Systema*; e negli assi interni della dimensione orizzontale, nel quadrato all’interno dell’esagramma, troviamo la stessa tensione tra maschile e femminile che troviamo nel *Systema*, anche se con un’ulteriore complicazione, ora ci sono quattro figure invece che due, una è la coppia padre-figlia e l’altra è la coppia fratello-sorella.¹⁷

Proseguendo e scendendo verso l’inconscio e poi verso le sotto aree del sé, Jung costruisce altri tre esagrammi, Il Quaternio Ombra¹⁸, Il Quaternio Paradiso¹⁹ ed il Quaternio Lapis²⁰ e li accatasta uno sopra l’altro (Fig. 5).

Se osserviamo i due quaterni al di sopra della linea netta che attraversa il diagramma, vediamo una mappa che somiglia alla Bozza del *Systema*: l’Homo è al centro, in alto c’è il superiore mondo spirituale (qui chiamato Anthropos) ed in basso c’è l’inferiore mondo materiale di Serpens (Abraxas nel *Systema*). I due Quaterni sotto la linea prolungano l’asse verticale verso il basso nella dimensione vegetativa del mondo materiale (terra, acqua, fuoco e aria, nel Quaternio Lapis), finché il diagramma non arriva allo stesso mondo subatomico e si dissolve in energia pura, che è stranamente simile alle aree spirituali nella parte alta del diagramma. Qui troviamo il prolungamento delle psicografie di Jung in aree inesplorate nel periodo del *Libro Rosso*, ma esplorate successivamente nel periodo dei suoi studi sull’alchimia. Da questo punto di vista, lo studio sull’alchimia può essere interpretato come l’esplorazione del mondo di Abraxas, del mondo materiale e del suo spirito governante, chiamato dagli alchimisti Mercurio.

In una lettera a Victor White²¹, Jung fa uno schizzo di questa mappa del Sé, ma con una interessante differenza (Fig. 6).

Nella figura pubblicata nell’*Aion*, l’asse orizzontale mostra Cristo a sinistra ed il Diavolo a destra; nello schizzo è l’inverso, con Cristo sulla destra ed il Diavolo sulla sinistra. Lo schizzo assomiglia molto di più al *Systema*, dove Satana è sulla sinistra e Sophia è sulla destra (ora curiosamente sostituita da Cristo). Suppongo che Jung l’abbia invertito nell’*Aion* in modo da poter ottenere nel diagramma da lui fatto un movimento in senso orario²², che mostra il sopra ed il sotto della struttura costituita da quattro esagoni e tutta la struttura in movimento.

In questo disegno, Jung ha aggiunto alla psicografia un elemento dinamico, energetico, in modo da cogliere il processo di individuazione che si realizza mentre l’essere umano si sviluppa nel tempo su quattro livelli differenti, dallo spirituale e mentale a quello emotivo e istintuale al pienamente fisico.

Una domanda che mi sono posto su questi successivi diagrammi è: cosa è accaduto alla *stella al centro*, così importante nei precedenti mandala del periodo del *Libro Rosso*? La mia conclusione è che c’è, ma è nascosta (non visibile all’occhio) da qualche parte. La mia idea è che sia inserita nel cerchio Anthropos-Rotundum nella parte in alto del ciclo, perché è qui che lo spirito e la materia si incontrano

e si uniscono ed è da qui che ha origine la sincronicità-creazione di significato nel tempo. Quando Jung in tarda età parla di sincronicità sottolinea l'importanza nell'usare la parola "significativa" in questo tipo di coincidenza, e con ciò ha in mente qualcosa di radicalmente trascendente, come la stella. "Sincronicità implica un significato che è a priori in relazione alla consapevolezza umana ed esiste al di là dell'uomo".²³ In un altro brano, Jung usa la straordinaria frase: "atti di creazione nel tempo"²², indicando con ciò un fattore dinamico che genera il "nuovo" ed con esso il "significato", senza riferimento a concatenazioni di eventi legati da causa-effetto. Ciò sarebbe rappresentato dalla stella in movimento mentre dà inizio a nuovi cicli nella parte alta dell'orbita. Riassumendo, l'elemento trascendente, la stella, è nascosto all'interno di questa "punta" superiore del mandala, che ruota e fornisce ai cicli una nuova direzione e significato, e non una semplice ripetizione degli stessi schemi.

Conclusioni

Cosa ne facciamo di tutte queste mappature di Jung? Le mappe hanno scopi pratici – guida, orientamento, contenimento. Quindi per quanto riguarda le psicografie di Jung penso ci siano diversi punti da prendere in considerazione:

1. Il *Systema* [figura 47] ed i successivi mandala e psicografie hanno fornito allo stesso Jung un mezzo per orientarsi all'interno di una vasta gamma di osservazioni ed esperienze e hanno guidato il suo pensiero in una certa direzione. Questo gli è stato molto utile, in particolar modo nel suo 'scontro con l'inconscio' di mezza età, ma anche successivamente nelle sue teorizzazioni psicologiche. Hanno fornito dei modelli per sostenere le sue teorie.
2. Hanno inoltre rivestito un importante ruolo nel suo modo di pensare la psicoterapia, in quanto il mandala offre un'immagine di opposti in tensione senza scissione, rimozione, proiezione o altri meccanismi di difesa. Evidenziano la possibilità di ottenere una consapevole integrità nonostante la spinta interna ed esterna a disfarsi di parti del sé con lo scopo di adattarsi alle pressioni sociali e narcisistiche. Gli psicogrammi rappresentano ed incoraggiano un movimento verso una consapevole interezza ed hanno pertanto un valore terapeutico in sé. Sono anche di aiuto a terapeuti che esercitano la professione nell'orientarsi con il loro pensiero e con il loro modo di lavorare.
3. Le psicografie di Jung possono anche aiutare altri collaboratori ad orientarsi verso la psicoanalisi e la profondità della teoria psicologica grazie alla possibilità che hanno di mostrare loro una bozza con tutti gli elementi che devono essere presi in considerazione, ed usati, all'interno di una teoria della psiche umana vista nel suo insieme, ma possono anche essere utilizzati per scopi sia pratici che di ricerca.
4. Un avvertimento: tuttavia: modelli, mappe e grafici possono trarre in errore e possono indurci a trascurare e minimizzare certi fattori. Possono attirare

la nostra attenzione su certi elementi del paesaggio, ma possono trascurarne altri. Possono fornire una visione distorta e compromettere il nostro modo di pensare. Ad esempio, la dedizione della Chiesa al modello tolemaico ha ritardato il pensiero creativo ed un vivace spirito di osservazione e ha reso molto più difficile la scoperta scientifica. Ci si può innamorare di una cosmografia o di una psicografia e quindi cadere in una spassionata ripetizione di vecchie formule, quando invece i tempi potrebbero essere maturi per un approccio nuovo o per un nuovo originale modo di osservare. Gli analisti junghiani devono essere consapevoli di questo pericolo se vogliono continuare a sviluppare il campo della Psicologia Analitica.

Il punto è che le mappe sono utili se guidano le persone verso e attraverso il campo che indicano di voler descrivere. Quando indirizzano le persone verso la strada sbagliata dovrebbero essere messe da parte a vantaggio di qualcosa di meglio.

Note

- ¹ Claude Levi-Strauss, *La Pensee sauvage*, p. 17, quoted by Dubuisson, p. 19.
- ² Erich Neumann (1989), *The Place of Creation* (Princeton: Princeton University Press), pp. 320-381.
- ³ Daniel Dubuisson (2007), *The Western Construction of Religion*, Baltimore: John Hopkins University Press), p. 216, n. 8.
- ⁴ Jung, C.G. (2009), *The Red Book* (New York: Norton), p. 364 – Appendix A.
- ⁵ Jeromson, B. (2005). *Systema Munditotius and Seven Sermons: Symbolic Collaborators with the Dead*. *Jung History*, Vol. 1:2, pp. 6-10.
- ⁶ Jaffè, A. (Ed.) (1979). *C.G. Jung – Word and Image* (Princeton, N.J.: Princeton University Press), p. 75.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Ibid.
- ¹² Jung, C.G. (1950/68) *Concerning Mandala Symbolism*, CW 9i, (Princeton, N.J.: Princeton University Press). § 682.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Jung, C.G. (2009) *The Red Book, Readers Edition*, (New York: Norton), pp. 534-35.
- ¹⁵ Jung C.G., (1955/1963) *Mysterium Coniunctionis* (Princeton, N.J.: Princeton University) §§ 36-41.
- ¹⁶ Jung, C.G. (1951/1968) *Aion* (Princeton, N.J.: Princeton University Press) §§ 347-421.
- ¹⁷ Ibid., § 359.
- ¹⁸ Ibid., § 367.
- ¹⁹ Ibid., § 374.
- ²⁰ Ibid., § 377.
- ²¹ Lammers, A. (ed.) (2007) *The Jung-White Letters* (London: Routledge), p. 122.
- ²² Op. cit., p. 248.
- ²³ Jung C.G (1952/1969) *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*, CW 8, § 942.
- ²⁴ Ibid., § 965.



L'ANNUNCIAZIONE DI LORENZO LOTTO DEL 1535 UNA PSICOLOGIA DEL CONCEPIMENTO

Irene Cioffi Whitfield

Summary

Apocalypse Now: A Psychology of Conception in Lorenzo Lotto's Annunciation of 1535

Judging from the evidence presented by Lorenzo Lotto's sixteenth-century biographer Giorgio Vasari, the creation of this masterpiece affected its creator. As an artistic personality Lotto was rediscovered by Bernard Berenson (1865-1959), a man of Freud's generation, who called him "the first psychologist" due to his highly idiosyncratic and evocatively moody style, which recalled modern man's angst. Taking Lotto's edgy personality into account, in 1943 Francesco Arcangeli's described the Annunciation: as "One of the most profound and intense inventions in all of Italian painting"; "A masterpiece of trepidation and sadness: inevitable emotions when it comes to Lotto".

By all contemporary accounts Lotto was "restless and a wanderer". An anxious and solitary man who never married or had children of his own, his temperament was characterized as one of "prickly hypersensitivity". Lotto's own description of himself in 1546, seven years before he retired to the religious lay community of the Holy House at Loreto, is poignantly moving: "I am alone, untethered, and very unquiet of mind". Vasari tells us that by the time Lotto had settled in Loreto in August 1552, he had "almost entirely lost his voice", a telling symptom long associated with hysterical phenomena. The artist's final years spent in service to the sacred Madonna at the Holy House calmed his restless spirit and it was there that he found "happiness and full tranquility of soul". According to legend, the Holy House in Loreto was inhabited by the Virgin Mary at the time of the Annunciation in Nazareth and miraculously transported by angels from there to Loreto in 1295. The fact that Lotto ended his days in Mary's house of Annunciation is evocatively symbolic and suggests that the subject he painted so remarkably was psychologically meaningful to him.

Compared with conventional iconography, Lorenzo Lotto's Annunciation of 1535 is uncanny, uncomfortable and strangely at odds with typical representations of this seminal subject. However if "read" like a dream it carries its own insights into an archetypal realm where the son of God is incarnated in a young virgin who becomes a mother. Her son is divine and human. The conception is divine and human. The Annunciation is a paradox that Jung described as a moment of synchronicity when eternal and serial time intersect, and meaning is born. As the Christian myth tells us, this announcement and conception of the divine, which we could also describe psychologically as the manifestation of the Self, can only materialize in the human individual and it carries an enormous potential for imagination and creativity. Along with many others, Lotto's painting tells us that virginity is a vital pre-condition for conception to occur, but uniquely, he relates a sense of emotional tension and conflict, along with a highly enigmatic quality of that feminine virgin state, which is both the vessel of creativity and the medium of its inception into the material world of human consciousness.

Born in Renaissance Italy through the vehicle of Lotto's idiosyncratic artistic imagination and incarnated in oil on canvas by his own hand, the image of Annunciation is still arresting, despite its great age. In this talk I will present intriguing comparative artistic examples underlying Lotto's image, and reflect on the psychological nature of annunciation and its relevance to mankind today.

Giudicata secondo l'iconografia tradizionale, *L'Annunciazione* di Lorenzo Lotto del 1535 è inquietante, scomoda e stranamente in contrasto con le rappresentazioni tipiche di questo soggetto seminale (**Fig. 1**). Tuttavia, se "la leggiamo" come un sogno, possiamo entrare in un regno archetipico in cui il figlio di Dio si incarna in una giovane vergine che diventa madre. Suo figlio è divino e umano. La concezione è divina e umana. L'Annunciazione è un paradosso che Jung ha descritto come un momento di sincronicità – quando il tempo eterno e quello ordinario si intersecano e nasce il significato. Come il mito cristiano ci dice, questo annuncio e concezione del divino, che potremmo descrivere anche psicologicamente come la manifestazione del Sé, può concretizzarsi solo nell'individuo umano, e porta con sé un potenziale enorme per l'immaginazione e la creatività. Insieme a molti altri, il dipinto di Lotto ci dice che la verginità è una pre-condizione essenziale per il verificarsi del concepimento, ma soprattutto racconta un senso di tensione emotiva e di conflitto con una qualità estremamente enigmatica dello stato verginale femminile, che è sia la nave della creatività che il mezzo della sua nascita nel mondo materiale della coscienza umana.

Le radici del verbo annunciare derivano dall'annuntiare latino che unisce due steli: ad nuntiare, segnalare, e Nuntius, il messaggero. Un messaggio che include un messaggero. Insieme a proclamare e far conoscere pubblicamente, il verbo significa anche indicare in anticipo, prevedere. Nella pittura di Lorenzo Lotto, come in tutte le altre dello stesso soggetto, l'annuncio di una concezione divina viene consegnato dall'angelo Gabriele alla giovane Vergine Maria. Concepire è far iniziare, provenire. Altri significati collegano parola e immagine, immaginazione e apprensione. La giovane Vergine del Lotto che è stata scelta per servire come madre di Gesù suggerisce molte cose: paura viscerale, sequestro improvviso, intuito, presentimento, il confine tra la vita e la morte. Tutto ciò è presente al momento dell'incarnazione.

Lotto era una personalità creativa che ha inventato un'immagine che è ancora oggi affascinante. Il dipinto che ha creato rappresenta un paradosso complesso. Da un lato, si tratta di una creazione individuale che è derivata dal prisma dei propri complessi psichici del Lotto (cioè, dimostra la personalità eccentrica del Lotto ed è subito riconoscibile come sua invenzione), dall'altro, si tratta di una creazione archetipica che trascende l'artista stesso.

In termini psicologici moderni Jung ha descritto la creatività come un complesso autonomo, che supera la coscienza del complesso dell'Io:

Ricorderete che ho descritto l'opera nascente nella psiche dell'artista come un complesso autonomo, [...] non è soggetta a controllo cosciente, e non può essere né inibita né riprodotta volontariamente. Qui sta l'autonomia del complesso, ma appare e scompare in conformità con le proprie tendenze intrinseche, indipendentemente dalla volontà cosciente (1922).

La creazione costante di immagini è una funzione della psiche oggettiva. Questa intuizione nella realtà psicologica fu prefigurata nel dodicesimo secolo da Meister Eckhart che ha descritto la creazione come un processo autonomo, spontaneo e sovra-ordinato con l'individuo come suo ospite naturale:

Nel tempo ordinario facciamo festa, perché la nascita eterna che Dio Padre portava e porta incessantemente all'eternità è ora nata nel tempo, nella natura umana. Sant'Agostino dice che questa nascita avviene sempre. Ma se non succede a me, che giova a me? Ciò che conta è che accade in me (1955-56).

Grandi inventori visivi come Lotto sono dotati di una capacità di tradurre le immagini psichiche quasi direttamente dal regno archetipico della psiche oggettiva per essere "annunciate" al resto di noi. La complessa nascita dell'immagine psichica e l'importanza vitale di questo processo per il progresso della coscienza umana è sottolineato da Jung nel suo discorso sul tema "Medicina e Psicologia" consegnato ai medici presso l'Accademia svizzera di Medicina nel maggio 1945:

[...] Senza la coscienza che non sarebbe mai diventato noto che esiste una cosa come un mondo, e senza la psiche non ci sarebbe alcuna possibilità di conoscenza, poiché l'oggetto deve passare attraverso un complicato processo fisiologico e psichico del cambiamento per diventare un'immagine psichica. Questa immagine da sola è l'oggetto immediato della conoscenza. L'esistenza del mondo ha due condizioni: di esistere, e che noi lo sappiamo.

In termini psicologici l'immagine del Lotto si pone come un simbolo autonomo e archetipico di Annunciazione, e in questo senso, è molto più che una narrazione rispettosa della scena biblica a Nazareth raccontata in San Luca 1:27-38. Jung parlava in maniera così commovente di simboli e di arte che è impossibile non citarlo, nel contesto della pittura di Lotto della giovane Madonna incinta:

[...] Abbiamo parlato di arte come un albero che cresce fuori del suolo nutriente, potremmo ugualmente bene averla paragonata a un bambino che cresce nel grembo materno (1922).

[Come] per opere che sono apertamente simboliche [...] il loro linguaggio grido grida a noi che significano più di quello che dicono [...], un simbolo resta una sfida perpetua ai nostri pensieri e sentimenti. Questo probabilmente spiega perché un'opera simbolica è così stimolante, perché ci coglie così intensamente, ma anche perché ci permette di rado un piacere puramente estetico. [...] Per un simbolo è l'intimizzazione di un significato oltre il livello dei nostri poteri attuali di comprensione (ibidem).

Nata nel Rinascimento attraverso il veicolo della idiosincratia immaginazione artistica del Lotto e incarnata in olio su tela di sua mano, l'immagine è ancora sorprendente nonostante la sua età. Guardando attraverso il prisma storico di cinque secoli, si verificano ancora i limiti dei nostri poteri attuali di comprensione. Considerata come un "oggetto immediato della conoscenza", è interessante riflettere su ciò che l'immagine del Lotto ci racconta della natura psicologica di annunciazione e della sua rilevanza oggi.

Leggendo l'immagine

Ci sono cinque elementi importanti nella pittura del Lotto: la Vergine, Dio, l'Angelo Gabriele, il gatto, e la clessidra. Nella pittura di Lotto l'Annunciazione si trova nella camera da letto della Vergine, che viene presentata come un nobile palazzo rinascimentale. La sala imponente porta fuori ad un portico con un soffitto di legno. Al di là un giardino formale organizzato con rose, pini e cipressi. L'organizzazione serena del giardino contrasta con la "confusione divina" che si terrà nella camera da letto e il portico, uno spazio di transizione tra interno ed esterno. Qui la figura dinamica di Dio Padre è mostrata che si getta nella scena con gli occhi penetranti fissi direttamente sulla Vergine.

Uno dei tanti elementi insoliti nell'immagine di Lotto è la rappresentazione dell'istante che si anima. Come uno "Snapshot" preso molto rapidamente e non consapevolmente incorniciato, l'immagine del Lotto viene tagliata in tutti e quattro i lati omettendo parti del letto, il soffitto, il portale, il braccio dell'angelo e l'inginocchiatoio in legno di Maria. Un senso di azione spontanea è inoltre comunicato con l'espressione emotiva della Vergine genuflessa, una giovane ragazza attraente che si distoglie dal suo libro aperto per la sorpresa. Anche il gatto sorpreso con le zampe sollevate e l'angelo giovanile, con i suoi capelli selvaggi e orizzontali sono catturati in un istante strano. Un altro elemento empatico del tempo è indicato dalla inclusione della clessidra impostata sul piccolo sgabello direttamente dietro il gatto, con la sabbia fissata a un momento preciso che segna il crescere e decrescere dell'ora. Lotto giustappone questo momento agitato dell'annunciazione con una camera di puro riposo. Gli elementi domestici statici (candelabro, calamaio, berretto da notte e scialle di preghiera) contrastano con la Vergine che si volge, che è rivestita nelle stesse tonalità rosse e blu come Dio (Fig. 2). Una fascia blu sottile legata stile impero sotto il seno sembra accentuare il ventre leggermente gonfio sotto le ampie pieghe delle semplici vesti. In questo stato già suggestivo di inizio gravidanza, Maria volta le spalle al suo libro di lettura per coinvolgere direttamente lo spettatore – cosa che ci mette direttamente in scena. Questo motivo dà all'immagine una vivace immediatezza che viene rafforzata della sensualità e emotività della giovane vergine

Le mani di Maria mostrano l'antico (Fig. 3) gesto di *allocutio* con cui gli antichi romani salutavano l'imperatore e che i cristiani usavano in figure oranti nella

preghiera. In questo caso, lo stesso gesto, legato con la vergine che si volge e il suo sguardo enigmatico, risuona con shock e disagio. La tensione emotiva è accentuata dalla singolare inclusione di un gatto spaventato che in una posa stranamente simile a quella della Vergine, viene mostrato con le zampe anteriori completamente alzate dal suolo (**Fig. 4**). Spostando il suo corpo rapidamente verso sinistra, la testa del gatto è rivolta all'indietro con gli occhi spaventati fissati direttamente sulla figura accorrente dell'Arcangelo Gabriele.

Come un angelo, Gabriele è specificamente identificato come il precursore della vita e della morte. Qui egli irrompe sulla scena con la posa estatica di un satiro dionisiaco portato da un vento forte (**Fig. 5**). Gabriele con occhi penetranti che fissano la vergine e il braccio alzato verso Dio, mostra ali blu-verde come quelle di Psiche, e getta un'ombra sul pavimento di terracotta. È importante notare che anche il gatto, la Vergine, la panchina che tiene la clessidra e la balaustra nel portico gettano ombre forti, a differenza di Dio, la cui natura è puro spirito. Dio è anche la fonte della luce enfatica che penetra l'intera stanza. Qui i protagonisti eccentrici sono tutti tenuti insieme in una formazione compositiva a zig zag, che aumenta la tensione della scena sacra.

Commozione divina e temperamento artistico

A giudicare dalle prove presentate da Giorgio Vasari, il biografo del Lotto, la creazione di questo capolavoro sembra aver colpito il suo creatore. Lotto come artista è stato riscoperto da Bernard Berenson (1865-1959), un uomo della generazione di Freud, che lo definì "il primo psicologo" a causa del suo stile idiosincratico e malinconico, che ricordava l'angoscia dell'uomo moderno. Parlando della personalità del Lotto nel 1943, Francesco Arcangeli ha descritto l'Annunciazione come: "Una delle invenzioni più profonde e intense di tutta la pittura italiana", "Un capolavoro di trepidazione e tristezza: le emozioni inevitabili quando si tratta di Lotto" (1943).

Secondo tutti i racconti contemporanei Lotto era "inquieto e agitato" (Berenson, 1901). Un uomo ansioso e solitario che non si è mai sposato né ha avuto figli: il suo temperamento è stato considerato di "spinosa ipersensibilità". Una descrizione del Lotto di se stesso nel 1546, sette anni prima di ritirarsi nella comunità laica religiosa della Santa Casa a Loreto, commuove: "Sono solo, senza fiducia nel governo, e molto inquieto nella mente" (1997). Vasari ci dice che da quando Lotto si era stabilito a Loreto nell'agosto 1552, aveva "quasi perso la voce", un sintomo a lungo associato a fenomeni isterici. Sappiamo che gli ultimi anni che l'artista ha trascorso al servizio della Madonna di Loreto avevano calmato il suo spirito irrequieto, ed è stato lì che ha trovato "la felicità e la piena tranquillità dell'anima". Secondo la leggenda, la Santa Casa di Loreto fu abitata dalla Vergine al momento dell'Annunciazione a Nazareth e miracolosamente trasportata dagli angeli da lì a Loreto nel 1295. Il fatto che Lotto finì i suoi giorni nella casa

dell'Annunciazione è fortemente simbolico e indica che il soggetto che dipinse così straordinariamente era psicologicamente significativo per lui. È commovente sapere che lo stato psicologico ansioso e ingiustificato di Lotto si trasformava quando riposava entro i confini di un vaso sacro femminile, un simbolo personificato in questo caso, presso la Santa Casa di Loreto dove l'artista finalmente si risolse. Come il mito medievale dell'unicorno domato sul grembo di una vergine, l'immagine simbolica dell'annunciazione che nasce dalla vivida immaginazione di Lotto suggerisce che uno spirito maschile intensamente spiritualizzato e animato possa essere "catturato" solo su un terreno ricettivo, passivo e femminile, e quando lo è, l'effetto è trasformante. Questa cosa sembra essere accaduta a Lotto. Dalla sua personalità isterica, felina e intuitiva, possiamo immaginare che una energia profonda, dinamica e archetipica fosse scoppiata nella fragile egocoscienza dell'artista per creare questa immagine unica.

La discesa dello Spirito ardente

Vitalmente legata al "complesso di creatività" autonomo che Jung descrive e che Lotto viveva è la concezione vergine del salvatore, che Jung ha inteso come metafora per la natura rigenerativa della psiche oggettiva e la costellazione del Sé. Essenziale per questa formulazione è uno spirito maschile supremo che genera il bambino divino:

[...] Il rinato è la sua genitrice. Abbastanza in linea con questo è la straordinaria affermazione della concezione vergine. [...] Psicologicamente essa ci dice che il contenuto dell'inconscio ('bambino') è venuto alla luce senza l'aiuto naturale del padre umano (es. Coscienza). Essa ci dice, al contrario, che un dio ha generato il figlio e, inoltre, che il figlio è identico al padre, che nel linguaggio psicologico significa che un archetipo centrale, il Dio-immagine, si è rinnovato ("rinato") ed è divenuto 'incarnato' in un modo percettibile alla coscienza. La 'madre' corrisponde all' 'anima vergine', che non è rivolta verso il mondo esterno e di conseguenza non è corrotta da esso. Essa è volta verso il 'sole interiore', l'archetipo della totalità trascendente: il Sé (1936).

Mentre è raro mostrare Dio, la personificazione della psiche oggettiva, nelle scene dell'Annunciazione, Lotto lo raffigura in modo univoco come il Dio della Rivelazione: "Il suo capo e i suoi capelli erano bianchi come la lana ed i suoi occhi erano una fiamma di fuoco" (Rev.1:14), (**Fig. 6**). L'emozionalità di Dio, insieme con la Vergine reattiva e il suo compagno animale e la controparte, il gatto spaventato, suggeriscono visceralmente la tagliente qualità psicologica dell'esperienza numinosa e la sua potente energia archetipica. La colorazione blu e rossa delle vesti di Dio, che si ripetono in quelle della Vergine, suggerisce i poli dell'archetipo che si estende dallo spirito alla materia, cielo e terra. Attraverso i colori delle

vesti che toccano la sua pelle essa è intimamente associata con Dio e potrebbe essere identificata come ciò che Jung descriveva come “il numen archetipico della divinità femminile” (1955-56).

Qui lo shock della Vergine e la paura del suo gatto non vengono da Dio, che è al di sopra di loro, dietro a loro e totalmente invisibile, ma dal dinamico angelo messaggero che causa sconvolgimento penetrando l'intima camera di Maria. Questo livello di agitazione psicologica all'entrata di Gabriele è unico nella pittura rinascimentale e va ben oltre le implicazioni del racconto biblico di Luca I 27:38. Infatti, non c'è alcun senso di stasi e di pace nella visione di Lotto dell'incarnazione, ma piuttosto un incontro mortale tra il cielo e la terra. Queste due regioni, personificate dalla Vergine e Dio, sono mediate dall'angelo visitatore attivo che si muove tra i due regni su una potente folata di vento – lo pneuma della creazione. Qui Gabriele precipita nella camera del sonno attraverso un ampio portale senza porta, suggerendo che l'inquietante spirito annunciante può entrare liberamente in qualsiasi momento. Questa mediazione psichica che si svolge in una camera da letto è un altro riferimento simbolico per l'abbassamento della coscienza dell'Io necessario per il concepimento creativo dalla psiche oggettiva. La figura di Gabriele, vestita in azzurro con le ali verdi, comunica un vitale raffreddamento del fiammeggiante spirito di Dio, e simboleggia il giungere al suolo del volatile spirito maschile nell'umidità della terra femminile. È psicologicamente vero che quando le idee che ci giungono diventano fatti reali, ciò porta una maggiore stabilità. Se abbiamo un'idea per una sedia robusta e realmente ne facciamo una, possiamo poi sederci su di essa e ci sosterrà.

Nell'immagine del Lotto, lo spirito ineffabile di Dio risplende da un regno fuori dal nostro punto di vista. Come lo splendore del sole, che può danneggiare la retina umana, un contatto diretto sarebbe troppo forte per essere sopportato dalla giovane Vergine sottoposta al suo sguardo penetrante. Come i miti di Semele e Medusa ci dicono, testimoniare la divinità direttamente rimanda all'immolazione e una morte (stony). In un contesto clinico, questo antico tabù fa eco nelle parole di un giovane paziente affetto da schizofrenia, che ha spiegato l'insorgenza della malattia in questo modo: “Io so cosa mi è successo, ho guardato Dio direttamente negli occhi, questo è quello che è successo a me”.

È degno di nota, e psicologicamente importante, che nel dipinto di Lotto gli occhi della Vergine non incontrano mai quelli di Dio o Gabriele che guardano direttamente verso di lei, ma solo quelli dello spettatore umano che condivide la sua natura umana e, di conseguenza, il suo destino. La Vergine dimostra che in presenza del divino, dobbiamo tenere gli occhi fissi direttamente sull'umano oppure essere preda di un'inflazione pericolosa. Da ciò vediamo che l'azione pudica e sottomessa è al centro dell'incarnazione creativa. Un atteggiamento umile e non intellettuale è particolarmente importante quando di fronte a una Annunciazione che implica, come mostra il vis-à-vis con Gabriele, un afflusso di un contenuto di-

namico dalla psiche oggettiva. Il suo movimento veloce verso il basso suggerisce quell'abaissement che è sia fruttuoso che pericoloso per la stabilità della coscienza dell'Io. L'angelo con gli occhi sbarrati vestito di azzurro conosce la posizione esatta dello spirito animatore e viene rappresentato indicare direttamente verso Dio. Psicologicamente, è di fondamentale importanza che l'angelo elettrizzante ha i piedi per terra. Per assorbire la forza delle immagini psichiche autonome si deve avere una costituzione psicologica stabile, sostenuta dall'autorità del Sé.

Gli antichi cabalisti hanno inteso Gabriele come "il supervisore dei sogni", e questa è un'identità che è fortemente sentita nell'immagine del Lotto. Irrompendo nella camera da letto della Vergine come una meteora che colpisce la terra, egli porta l'energia esplosiva di un incubo che ci costringe a svegliarci da un sonno profondo. Quando questo elemento animato entra in gioco, porta tutta la forza di una nuova realtà a noi. Questo è un istante fecondo di calcolo e di ri-conoscenza. Nuove intuizioni della psiche oggettiva potrebbero consentire di vedere noi stessi e gli altri con occhi nuovi.

Nulla nasce nella vita umana senza una lotta fisica infernale nel sanguinoso regno della Madre. L'incarnazione è una transizione e tutte le transizioni, anche quelle banali (come perdere il passaporto in aeroporto), contengono elementi di vulnerabilità e pericolo. Il Gabriele del Lotto ci mostra che uno spirito psichico e sovraordinato, è con noi in tutti i momenti di transizione e che questo è l'istante in cui il potenziale di intuizione creativa e di rinnovamento psichico è al suo punto più produttivo e più pericoloso.

Come la mortale Maria e il suo gatto controparte spaventato, Gabriele getta un'ombra enfatica. In realtà, fonti scritturali implicano che come noi, gli angeli hanno il libero arbitrio che permette loro di ignorare o addirittura disobbedire all'ispirazione divina e subire le conseguenze di quello che potrebbe essere definito "peccato". In questo caso, Gabriele stesso "è rimasto per un po' al di fuori della tenda celeste", per non aver obbedito al comando di Dio "esattamente come dato" (Davidson, 1967). Come metafora psicologica potremmo anche dire che quando l'intuito generato dalla psiche autonoma viene interrotto dall'Io, la potenziale nascita di un atteggiamento consapevole più differenziato è immediatamente persa. La pittura di Lotto, e di ogni altra immagine simbolica dell'Annunciazione racconta una storia diversa, perché non è solo Maria che esercita la libera volontà e accetta la volontà di Dio, Gabriele fa lo stesso. In questo atteggiamento fedele della ricettività cosciente Maria e Gabriele sono uniti e questa unione è *conceptive*.

Presente alla Annunciazione e al Giudizio Universale, Gabriele si identifica con la vita e la morte. Come simbolo, rappresenta l'inizio della prima materia e la fine dell'opus, la vita e la morte che sono presenti nell'istante dell'incarnazione. Come il messaggero di mediazione tra l'inizio e la fine, e lo spirito divino e la materia terrena, Gabriele è più vicino a Mercurio, che è identificato come lo spirito

della coniunctio. Una dualità paradossale composta da caldo e freddo, umido e secco, bene e male, Mercurio è “la forza vivificante come una colla, che tiene il mondo insieme e si trova a metà tra corpo e spirito” (Happelius 1659, citato da Jung, 1943-48). Nel linguaggio Cristiano questo mediatore è lo Spirito Santo, nel linguaggio alchemico il “corpo sottile”, e in termini junghiani, la psiche stessa. Tutto sommato, il dinamico ‘Gabriel’ è animazione creativa, un catalizzatore per il processo psichico di rinnovamento che viene attivato su un bordo sottile che attraversa la razionalità della coscienza dell’Io e la dimensione misteriosa e caotica della psiche oggettiva.

La Vergine e il suo gatto

Nella *Annunciazione* del Lotto un altro elemento di tensione e misterioso è immediatamente comunicato dalla Vergine enigmatica. Mostrata con il suo corpo mascherato in abiti spessi, allontanata dal suo libro in presenza di un gatto agitato, la sua posa e i capi di abbigliamento suggeriscono che l’incarnazione divina e il rinnovamento psicologico sono un processo coperto e invisibile, istintuale e non intellettuale. Qui stiamo nel regno dell’inconscio collettivo e nell’istante in cui la giovane vergine Maria diventa realmente la *Vergine Maria*. Questo non è stato solo un momento preciso nel tempo ordinario, ma anche un momento che è stato predestinato nell’eternità. Catturato il punto cruciale di queste due realtà, sia temporali che eterne, l’immaginazione creativa del Lotto presenta un momento di intenso conflitto, meraviglia, di mistero e di pericolo che non ha precedenti nelle immagini dell’ *Annunciazione*.

Guardando direttamente verso di noi nel momento dell’incarnazione, Maria sembra condividere la sua esperienza misteriosa con noi e anche il suo drammatico destino. (Fig. 4). Le ampie vesti e la pancia gonfia di Maria suggeriscono che anche nell’istante della creazione la sua gravidanza è già a termine. Approfondimenti che emergono dall’inconscio nei sogni, intuizioni e immaginazioni attive sono spesso colte in un sorprendente e energico istante e quando lo fanno, esse giungono a noi completamente formate.

L’immagine del Lotto inoltre dimostra con forza che nel momento decisivo di diventare il suo Sé, la Vergine viene allontanata dal regno intimo, sognante e introspettivo della sua camera personale per essere portata – letteralmente faccia a faccia -- con il mondo esterno. Il gatto scuro, di solito il compagno delle streghe, porta le forze ctonie del femminile e il regno misterioso, protettivo e istintuale di Ecate. I gatti sono sempre stati strettamente identificati con l’occhio e con la divinazione, e Mau, il nome egiziano per il gatto significa “vedere”. “Psicologia”, Jung ha dichiarato, “è l’atto del vedere” (1944), – una realtà impostata al centro della pittura di Lotto. E come sappiamo dal libro della Genesi, quando nasce la coscienza, quando vediamo il mondo vero, il diavolo è sempre lì.

Indubbiamente, l’identificazione simultanea di Maria come una donna nor-

male con reazioni umane e un'ombra personale e come un archetipo primordiale produce una tensione che è il segno distintivo della pittura di Lotto. Accompagnata dal suo gatto agitato, la Vergine è immersa in una miriade di allusioni oscure alle tenebre e al diavolo. Qui la Madre di Dio e il suo gatto rappresentano la Fanciulla, Madre e Strega di Persefone, Demetra e Ecate e personificano l'aspetto femminile della psiche che Jung comprendeva come una complicata, dinamica, e feconda "totalità":

Come la rosa, la figura della madre amata brilla in tutte le sfumature dell'amore celeste e terreno. Lei è la sposa casta e puttana che simboleggia la materia prima, che 'la natura ha lasciato imperfetta'. È chiaro dal materiale che abbiamo citato che questo si riferisce all'anima. Lei è quel pezzo di caos che è ovunque e nascosto, è la nave di contraddizioni e di tanti colori – una totalità in forma di massa confusa, ma una sostanza dotata di tutte le qualità in cui lo splendore della divinità nascosta può essere rivelato (1955-56).

Nelle mani di Lotto il misterioso regno femminile di ricettività psichica e di incubazione creativa non comunica alcun senso di perfezione fredda e sterilizzata, ma il caos caldo fertile della massa confusa. Non c'è calma, solo agitazione emotiva. Nonostante il suo disagio e sconvolgimento, la ricettività di Maria di fronte a questa confusione divina è assoluta: "Ecco la serva del Signore, avvenga di me secondo la tua parola" (Lc 27-38). Come Persefone, la Vergine viene violentata e penetrata da uno spirito divino. Accettando questa fecondazione ha inoltre accolto con favore sia la vita che la morte nel suo mondo inesorabilmente cambiato. Possiamo vedere dal modo in cui guarda verso l'esterno, che non si aspetta di meno da noi, gli spettatori della incarnazione divina. Ma siamo all'altezza?

L'individuazione, che Jung ha descritto come il vero scopo della vita umana, richiede un atteggiamento che non è solo ricettivo, ma anche umile e sempre attento. Quando la Vergine del Lotto accetta lo spirito divino maschile dall'alto, lei si abbassa, come gravata da un peso. Lo sguardo negli occhi di Maria riflette un profondo riconoscimento del suo compito. Perché lei non solo deve sopportare la nascita del suo bambino divino, ma deve tendere a lui, come noi dobbiamo coltivare la coscienza. Quindi, dobbiamo guardare dopo il Sé e i Suoi interessi con applicazione costante – operazione non facile quando ci è chiesto di farlo fedelmente ogni giorno. Intuizioni psicologiche che penetrano l'ego-coscienza attraverso l'immagine psichica richiedono rispetto, ricettività, e cura amorosa, ma il libero arbitrio ci permette di negarle. Nel corso dell'analisi, ci sono molti casi in cui i pazienti nevrotici (e noi stessi) non hanno la capacità ricettiva di aggrapparsi ai contenuti generati dalla psiche oggettiva. Per integrarli, i conflitti che si presentano devono essere confrontati con essi.

Il potenziale di trasformazione della esperienza numinosa e il contatto con il

Sé, che ha toccato Lorenzo Lotto, è evidente nella giovane Vergine. Catturata in un preciso momento del destino, è come una pesca pronta per il raccolto. Nuda avrebbe la morbidezza e la sensualità di una antica Venere. Come Persefone, che ha urlato quando è stata presa da Ade, Maria è stata penetrata da uno spirito maschile e legata al suo destino (vedi testo). Già madre con tutto il suo peso, l'autorità e la protezione conferita dall'archetipo della Grande Madre.

La clessidra alla frontiera del tempo

L'ultimo elemento è mostrato dietro il gatto e collocato in una posizione centrale: una clessidra fissa esattamente alla mezz'ora, mentre la sua sabbia scorre ancora. Questa circostanza, paradossale, pone un'altra domanda: cosa succede quando l'immagine giunge immediatamente e la comprensione è nata in un istante?

La clessidra è un simbolo tradizionale associato alla morte, che si trova nelle tombe e in altri memento mori, dove ricorda il passare del tempo e la mortalità umana. Un simbolo di morte mostrato al primo momento della vita sottolinea il punto che essi sono nati insieme.

L'impostazione del vetro nel punto esatto del crescere e decrescere dell'ora porta alla mente anche il ciclo lunare. Presenta un parallelo ancora più forte per il Libro dell'Apocalisse di San Giovanni, e il caos, lo smembramento e la distruzione della natura prima della costituzione del regno di Cristo. Queste forze terrificanti si scatenano sulla terra alla mezz'ora dopo che il settimo sigillo è stato rotto:

E quando ebbe aperto il settimo sigillo, si fece silenzio nel cielo per circa mezz'ora (CH 08:01).

L'intersezione di tempo eterno e ordinario, simboleggiata dalla clessidra, è descritta da Jung come sincronicità – un momento spontaneo e immediato quando il significato è nato in un individuo attraverso la mediazione della psiche. Nei fenomeni sincronici, una zona eterna, senza tempo, può penetrare nella nostra vita di ogni giorno. E quando questo accade, porta una forte emozione di rivelazione con essa. In greco antico, il significato della rivelazione è sinonimo di apocalisse – svelamento. Vuol dire un messaggio drammatico, anche sconvolgente, da lontano di qualcosa precedentemente sconosciuto e invisibile come la gravidanza nascosta sotto le ampie vesti della Vergine. La rivelazione apocalittica, che implica la prescienza, trova il suo equivalente moderno nel concetto di sincronicità.

Il simbolo della clessidra, collegato a un confine del tempo, suggerisce vividamente ciò che Barbara Hannah chiamava "l'istinto del gatto", un fattore oggettivo della psiche che è indipendente, saggio e quasi selvaggio. "L'ingenuità del gatto in realtà nasce molto più direttamente da quanto il dottor Jung, in *Synchronicity*, ha chiamato 'un sapere assoluto' che dall'ordinaria coscienza umana". "Ed è questo", Hanna dice, "che ci aiuta quando non si sa cosa fare".

Come il nostro più moderno mito della creazione, proposto dal sacerdote belga Georges Lemaitre nel 1927, *L'Annunciazione* di Lotto è apocalittica. Oggi è ampiamente accettato che l'universo è stato creato miliardi di anni fa da una esplosione cosmica che scagliò la materia in tutte le direzioni. Qui, con Lotto, si vede questo Big Bang – una potenza esplosiva della creazione che spazza via il gatto e spinge la Vergine dal suo mondo di sogno nella luce della coscienza. Questo è ciò che può accadere a noi quando il complesso psichico è attivato e in quel momento – l'apocalisse è adesso.

Conclusion

Indubbiamente, il tono emotivo e intenso della *Annunciazione* del Lotto è un tono delle rivelazione – “un atto di rivelare o comunicare la verità divina, qualcosa che è rivelato da Dio all'uomo”. Quando abbiamo una nuova visione, forse da un sogno o intuizione, spesso diciamo che abbiamo “visto la luce”, il che implica una maggiore chiarezza di visione. Comunque si presentino, queste rivelazioni sono incarnazioni, ma l'immagine di Lotto ci mostra che il rinnovo e l'intuizione psicologica provengono da un'esperienza numinosa che è difficile da sopportare. La Vergine ha accettato il rischio e il pericolo della creazione nella sua vita, e, come i suoi occhi indicano allo spettatore, così dobbiamo fare anche noi. Gli stati psicologici di agitazione e panico che Lotto ha sofferto prima di trovare la pace nella casa dell'Annunciazione mostrano che egli ha istintivamente capito che la creatività nasce dal caos, non dall'ordine, e questo è esattamente ciò che ci mostra nella sua pittura. La creatività, che è un'esperienza immediata della psiche oggettiva, richiede che dobbiamo arrenderci alla natura stessa.

Sveglia o nei sogni, la psiche annuncia continuamente a noi la sua realtà oggettiva in immagini. Tutte le intuizioni, visioni e immaginazioni attive portano una forte sensazione di vita, anche quando sembrano non avere alcun senso, e i sogni influenzano il nostro umore per tutta la giornata, anche se non li ricordiamo. Gli importanti eventi psichici che hanno inviato gli antichi all'oracolo, e noi agli psicologi, portano la potenza creatrice e trasformante del simbolo vivente, che in termini di Jung, sono gli unici agenti di guarigione. Questo può essere sostenuto solo da un individuo, che può viverla come un momento scioccante, o addirittura mortale. Questa realtà psicologica, che Lotto ha vissuto, è perfettamente ripresa nella sua immagine di commozione divina.

Alla fine, *L'Annunciazione* ci dice qualcosa di importante circa l'arte di vivere e la pratica della psicologia analitica. Come simbolo della creatività spontanea della psiche in azione, e come essa ci può trasformare, essa serve come un perfetto esempio delle parole Jung contenute nel suo primo seminario di Psicologia Analitica nel 1925:



Supponiamo che un paziente venga da me con un grande conflitto e io dica: 'Leggere il Tao Te Ching o buttare le tue pene su Cristo, sono consigli meravigliosi, ma che cosa significa per il paziente nell'aiutarlo nel suo conflitto? Nulla. Certo, Cristo funziona per i cattolici e i protestanti in parte, ma non funziona per tutti. Quasi tutti i miei pazienti sono persone per le quali i simboli tradizionali non funzionano. Quindi la nostra direzione sarebbe quella in cui il carattere creativo è presente, in cui c'è un processo di crescita che ha la qualità di rivelazione. Dovrebbe fornire un'esperienza che cade su di noi come da sopra. Questo vuol dire -- una esperienza che ha sostanza e corpo, come quelle cose che succedono agli antichi. Se dovessi simboleggiarlo, sceglierei l'Annunciazione (1925).

Bibliografia

- Berenson, B, Lorenzo Lotto, An Essay in Constructive Art Criticism, London, 1895 (1901 ed.);
Brown, DA, Humfrey, P, Lucco, M., Lorenzo Lotto: Rediscovered Master of the Renaissance, (exh. cat.), National Gallery of Art, Washington, DC, 1997;
Caroli, F, Lorenzo Lotto and the birth of modern psychology, Milan, 1980;
Cross, FL and Livingstone, eds., The Oxford Dictionary of the Christian Church, Oxford, 1984;
Davidson, G, A Dictionary of Angels, New York City, 1967;
Hannah, B, cat, dog and horse lessons and 'The Beyond', Dean L. Frantz, ed., Wilmette, Illinois, 1992;
Jung, CG, "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry, (1922), The Spirit of Man, Art and Literature, Works, vol. 15., 65-83, London, 1990;
Jung, CG, "On the relationship of Medicine and Psychotherapy" (1945) the practice of psychotherapy, Works, vol. 16, 84-93, London, 1990;
Jung, CG, "The Dual Mother" (1936) Symbols of Transformation, Collected Works, vol. 5, 306-393, London, 1995;
Jung, CG, "The personification of the opposites" (1955-1956), Mysterium coniunctionis, The Collected Works, vol. 14, 89-257, London, 1992;
Jung, CG, "The Spirit Mercurius" (1943/1948), Alchemical Studies, Collected Works, vol. 13, 193-250, London 1981;
Jung, CG, "Synchronicity: an acausal connecting principle", (1952) The structure and dynamics of the psyche, Collected Works, vol. 8, 421-504, London 1991;
Jung, CG, "Rex and Regina" (1955-1956), Works, Vol. 14, 359, 506, London, 1992;
Jung, CG, "Introduction to religions and psychological problems in Alchemy" (1944), Selected Works, Vol. 12, 15,13, London 1981;
Jung, CG, Artworks, Seminars, vol. III, Analytical Psychology, Notes of the seminar held in 1925, (1925), ed. William McGuire, London, 1992;
Vasari, G, Works of Giorgio Vasari, painter and architect Arentino, Florence, MDCCCXXXII edition.

ORFEO BLU

IL MITO DI ORFEO E EURIDICE COME COMPLESSO PSICOLOGICO

Judith Pickering

Summary

Blue Orfeo: The myth of Orpheus and Eurydice as a psychological complex

Myths and stories that capture our imagination may do so because they are paradigmatic of intra and inter-psychic patterns of relating. In clinical practice we find archetypal myths being lived out in the inner world of patients, their relationships and in the intersubjective space of analysis. Oedipus and Narcissus have been extensively explored in psychoanalysis, but the myth of Orpheus and Eurydice also has profound psychological relevance.

The inter-subjective experience of two people involves not only mythic themes, but the imaginal realm, the mundus imaginalis (Corbin, 1972) surrounding them may be littered with aspects of films, works of art, literature, operas, music, cultural discourses, and the meanings two people have derived from them.

This paper recreates the intersubjective space of a couple, in which aspects of the myth of Orpheus and Eurydice were played out. 'David' lived out many aspects of the Orpheus myth: falling in love with an idealized femme inspiratrice, losing her to the unconscious underworld, a heroic quest to redeem the Eurydice aspect of himself through therapy, then a fatal looking back to his old defensive modalities, followed by melancholia, wailing in the wilderness, a lonely alienation, and finally being torn apart by conflicting maenadic forces within. 'Sybilla', due to her own internal complexes and conflicts, provided a perfect match for such complexes to be enacted in her encounter with David.

The unfolding of this Orfean complex is narrated via a monodrama in which the rich tapestry of sounds, images and narratives interwoven in the field of play between the two characters include elements of film, music, opera, plays creating as an emergent meta-communication between them. Such aspects of artistic representations of the story of Orpheus, and music that may be playing in their minds as they related functions like an underground parallel subtext to their story.

This musical and artistic backdrop includes various treatments of the myth of Orpheus and Eurydice in the history of the Western World: Monteverdi's Orfeo, Gluck's Orfeo ed Euridice, Stravinski's ballet, the art of Picasso and Charles Blackman; the poetry of Rilke; the play by Kokoschka; films such as Orfeo Negro, operas such as Harrison Birtwistle's The Masks of Orpheus and Kirsten Dehlholm's Operation:Orfeo. Different depictions encapsulate prevalent themes in the collective unconscious, or zeitgeist, of that culture in that period, but also have relevance today.

Embodied voices, text, visual images, film and music create a liminal space that itself gives rise to a further liminal space between audience and presenter. You, the audience, may resonate to aspects of this story that strike a chord in you. Your responses will create further reverberations.

This paper shows how in the intersubjective space elements of film, literature, art, opera, music infiltrate, and take on a life of their own in the relations of the couple caught in this mythic web.



Prologo

PP1 Alphonse Osbert The Muse at Sunrise 1918

Music Track 1 Monteverdi's L'Orfeo Toccata

Si incontrano a un ritiro di meditazione, Sibilla incappa subito in David con la sua voglia di dimenticare il terreno scivoloso di un affascinante *puer* che le ha recentemente fatto passare dei brutti momenti. Ignorando la scritta “Silenzio”, David la coinvolge in una fitta conversazione – nella quale Sibilla si ritrova a fare la cronaca della sua vita, del suo stato di coniugata, occupazione e interessi. Lui le dà il suo numero di telefono.

PP 2 Dante Gabriel Rossetti The Day Dream 1872

Music Track 2 Monteverdi's L'Orfeo La Musica from Prologue

Lei passa il resto dell'inverno come ibernata, in un ritiro volontario. Il lavoro sul suo ultimo romanzo è stato così intenso che aveva bisogno di restare nel suo cottage con giardino con muro di cinta. Ma ora con il profumo della primavera che le entra nelle vene decide di organizzare un garden party per rientrare nel mondo sociale. Esita una settimana prima di superare il pudore di chiamare David, e un'altra settimana passa prima che lui la richiami con una veloce, significativa telefonata nella quale include le sue credenziali degne di nota: avvocato, giornalista, sceneggiatore, esperto consulente di immagine, consulente di discorsi politici, in un qualche importante impiego...

PP3 Kirsten Dehlholm's Operation Orfeo

David “Sì” dice David, “sarei felice di venire, ti dispiace se porto anche la mia ex-moglie che è venuta a trovarmi in questi giorni?”.

Sibilla “Ma certo” risponde lei. “Mogli, ex-mogli, madri, altre persone importanti o no, sono tutti benvenuti”.

MUSIC Track 3 Monteverdi's L' Orfeo Ritornello

Act 1 A Garden Party: Her house

PP4 Maurice Denis The Muses in the Sacred Wood

Atto I – Garden Party: casa di lei

Lei si veste con cura per l'occasione: abbronzante, sandali dorati, braccialetto d'ambra, i capelli neri sciolti.

Lui arriva a metà pomeriggio senza la ex-moglie.

Sibilla “Pare che tu abbia lasciato tutte le tue ex mogli a casa”, lo saluta lei.

David “Ex moglie, solo una!”, la corregge lui.



MUSIC TRACK 4 Gluck *Orfeo ed Euridice*

Lui si auto-invita a un giro di ispezione della casa, fermandosi davanti ad ogni quadro o oggetto d'arte e chiedendole spiegazioni.

David “Hai un un angolo tranquillo dove ritirarti a pensare?”.

Sibilla “Sì...”.

David “Posso vederlo? Sono sempre curioso di vedere dove la gente decide di ritirarsi in tranquillità. Non farci caso, sono solo un ficcanaso”.

L'angolo era nella sua camera da letto.

David “Mi hai detto che sei libera, vero?”.

Sibilla “Non credo di avertelo detto. Perché me lo chiedi?”.

David “Come ti dicevo, sono solo un ficcanaso”.

Richiama alla mente uno che inchioda le ali di una farfalla. Lei spera che non rispondendo lui lasci perdere, ma lui resta in silenzio e aspetta. Lei glielo dice chiedendosi “perché mai mi arrendo?”. Lui avanza nello studio dove la foto di un matrimonio in un angolo oscuro attira la sua attenzione.

David “Questa donna è così bella, sembra una principessa rinascimentale. Cosa è successo al vostro ‘felici per sempre’? Un’occasione migliore? Uhauu! Guarda che collezione di libri!”.

Preoccupata di trascurare gli altri ospiti, lei cerca di condurlo di nuovo fuori, ma come Anna Karenina al ballo con Vronsky, non riesce a sottrarsi al suo fascino, incapace di staccarsi.

Finalmente finiscono il giro della casa, lui la guida fuori dicendo, a proposito di nulla, che ha avuto più di una ex, è stato sposato tre volte.

David “È un po' imbarazzante, mi chiamavano Liz”.

Sibilla “Liz? Per cosa sta?”.

David “Liz Taylor. Solo che io non continuo a sposare sempre la stessa persona. Una volta per moglie di solito mi basta”.

Sibilla “Avrebbero dovuto chiamarti Blue”, nota lei con aria furba.

David “*Touché*. A proposito di Barbablu, hai visto il nuovo lavoro di Beatrice Christian *Blue Murder*?”.¹

1 La citazione dal sito ufficiale è la seguente: “Evelyn Carroll lascia il paese di campagna dove è cresciuta e si reca a Sydney a lavorare per Blu, un autore di libri per l'infanzia. Blu abita in un misterioso castello di pietra, Blackrock, che si innalza sopra il porto di Sydney. Come mentore di Evelyn, Blu la guida in un percorso alla



Discussione e conclusione

Sono un campo, una esperienza (Merleau-Ponty, 1945, p. 473)

La teoria del campo analitico descrive come la situazione analitica dia adito a uno spazio interpretativo e intersoggettivo in cui i partecipanti “restano inevitabilmente connessi e complementari” (Baranger & Baranger 2008, p. 796), coinvolti in un “dinamico e a volte creativo processo” (Baranger, 1993, p. 15) nel quale la soggettività di ciascun partecipante emerge entro quel particolare contesto, dando origine a qualcosa di nuovo, tra, attorno ed oltre ad essi.

Il campo interpersonale non riguarda soltanto la relazione analitica. In ogni relazione potremmo trovarci in un unico contesto emozionale, nel quale regni di esperienza fluiscono tra realtà interiore ed esteriore, comunicazione conscia e inconscia, stati della mente condivisi, contagi psicosomatici, accordi, disaccordi o, come descrive Balint un “armonioso miscuglio di compenetrazione” (Balint, 1959, pp. 62-69).

Secondo René Kaës (Kaës, 2004, p. 183) una *polifonia di sogni* potrebbe emergere nel nostro “comune e condiviso spazio psichico” coinvolgendo una “molteplicità di spazi e tempi, immagini e voci”. Così Ogden (2009) parla di una mutualità di sogni, Ferro (2009) di sogni ad occhi aperti. Ferro & Civitarese descrivono come i caratteri “emergano dai sogni ad occhi aperti” benché “siano portati alla luce nel campo” dove il campo rappresenta “uno spazio nel quale i vari ologrammi/caratteri compresi nel cast possono muoversi, interagire e subire trasformazione ed arricchimento nel corso del loro movimento in quello spazio” (2015, p. 66).

Merleau-Ponty (1952/1970) ritiene che i modi delle “nostre relazioni da svegli” con gli altri potrebbero avere un carattere onirico, in quanto “gli altri ci si presentano nello stesso modo dei sogni, nel modo dei miti: e questo è sufficiente per mettere in dubbio il divario tra il reale e l’immaginario” (Merleau-Ponty, 1952, citato in Foehl, 2013, p. 48).

Il nostro regno immaginario non sarà popolato soltanto da proiezioni di figure interiori, ma potrebbe anche essere affollato da immagini, suoni, storie da film, pezzi d’arte e di musica, romanzi, spettacoli teatrali, discorsi culturali e dal significato che ne traiamo. Quando ci riferiamo a un certo mito o romanzo che è importante per noi è come se ci riferissimo a qualcosa che abbiamo vissuto. Le immagini, i personaggi, le passioni della storia vengono inquadrati in una coreografia, una narrazione e fantasia del nostro *mundus imaginalis* (Corbin, 1972) generando nuovi panorami psicologici, nuovi campi intersoggettivi. David e Sibilla erano intimamente consapevoli di varie edizioni e interpretazioni filmiche della storia

scoperta di sé che è al tempo stesso magico, sensuale e spaventoso. Deve abbandonare completamente il suo senso di realtà per accedere a questo mondo infinitamente più seducente? Quale prezzo è preparata a pagare per conoscere la verità nascosta tra le mura di Blackrock?” Presentato per la prima volta a Sydney nel 1994.

di Orfeo, diverse versioni del Castello di Barbablù come l'opera di Bartok, lo spettacolo australiano *Blue Murder*, il film *Il Piano* di Jane Campion, libri di psicologia fai da te, filosofia buddista e la psicologia junghiana più popolare. Musica e fantasia hanno funzionato come una matrice sotterranea parallela, un inconscio commento alla loro interazione.

La dimensione mitopoietica: Orfeo e Euridice

Un campo relazionale potrebbe anche coinvolgere l'esternazione di alcuni aspetti di mitologemi. Jung (1912) parlò di come miti e storie, benché confezionati in varie forme e multivalenti variazioni, riflettano situazioni psicologiche e siano ripetuti all'infinito nella vita degli umani. Mentre la storia personale di ognuno è unica nei suoi dettagli, i miti e le storie che catturano la nostra immaginazione possono farlo in quanto racchiudono particolari configurazioni intrapsichiche e dinamiche interrelazionali che condividiamo.

La storia di Orfeo e Euridice rappresenta soglie del divenire in O, iniziazioni coinvolgenti, cicli di morte e di rinascita, allo stesso tempo, alienazione, riunione, separazione. È un mito di passaggio da uno stato ad un altro. Come sottolinea Cambray (2006), la definizione di emergenza nel Dizionario inglese Oxford, dice:

“La risalita (di un corpo immerso) fuori dall'acqua” con l'associazione all'idea “risalire – da – (sotto la superficie) dalla terra” (Cambray, 2006, p. 2).

La discesa agli inferi per liberare la simbolica Euridice è seguita da una riemersione, il potenziale passaggio ad un nuovo stato dell'essere, ma proprio sull'orlo dell'abisso c'è un timoroso ritorno al passato. Il frequente fallimento di superare tali metamorfosi psicologiche è seguito da malinconia, lamenti, isolamento, solitudine, smembramento, ulteriore desiderio di morte, sempre con la speranza di rinnovamento. Zabriskie scrive:

Entrare in una nuova fase di realizzazione... viene percepito anche come una fine, con una sensazione di morte, un arrendersi a ciò che era prima. Disorientamento, separazione, mortificazione caratterizzano la nuova connessione, come se non solo la natura chiedesse la morte, ma anche la psiche necessitasse di una fine (Zabriskie, 2000, p. 429).

Potrebbe anche dare adito a qualcosa di vecchio, di consolidato, di distruttivo: modalità di difesa che tornano ancora e ancora. Orfeo si è fermato, ha guardato dietro di sé, e tutti i suoi sforzi sono stati spazzati via. (Virgil. Georg., IV 490-492). Come ammonisce Bion, “la resistenza si attiva perché è temuta, corpo a corpo con la realtà che diventa O, è imminente” (Bion, 1965, p. 82).

Le nostre resistenze psicologiche a entrare in O (la verità) sono interpersonali: e sono esplicitate nelle interazioni intersoggettive. Le percezioni che noi abbiamo dell'altro sono una combinazione altalenante di fantasie inconsce condivise,

reciproche identificazioni proiettive, il costellarsi di complessi. Simultaneamente mettiamo in atto la nostra scena recitando le parti che ci sono state assegnate, con un cast di mutevoli personaggi.

“David” e “Sibilla” si trovano inconsapevolmente a esternare aspetti di entrambi i mitologemi di Barbablu e Orfeo e possono essere interpretati in diversi modi:

David e Sibilla e il *mundus imaginalis* o campo intersoggettivo che li circonda. I rispettivi complessi si attirano l’un l’altro nella creazione del loro artificiale ed estremamente coinvolgente, confuso dramma interpersonale, una scena intrecciata (Pickering, 2006).

La complementarità delle fantasie inconscie condivise crea un campo di aspettative (Meares, 2005) in cui una serie di figure interiori sono proiettate, con esse ci si identifica e si esternalizzano.

Il *dramatis personae* di David include Euridice che, essendo anima, è per lui una innocente figura verginale che egli deve sedurre e dominare. Forse perché Euridice dopo tutto non è così verginale o così innocente. Euridice/Persefone sono due personaggi di saggezza oscura, a loro agio nel regno di Ade. Ade è identificato sia come re degli inferi che come nome del suo regno. Anche David si identifica con Barbablu che, come Orfeo, non supera la completa iniziazione che richiederebbe un vero matrimonio, il diventare una coppia. Egli tiene le sue mogli a distanza. Quando disobbediscono ed entrano nella sua più segreta stanza, esse, come Euridice, vengono rinchiusi in scomparti psicotici dove nessuna trasformazione è possibile.

Sibilla ha una perfetta corrispondenza: il suo intrusivo desiderio di penetrare nelle zone proibite del castello psichico di David, la ricerca di recuperare la sua fragile anima dal mondo sotterraneo, così come di riscattare una alienante eppure potente figura maschile, la sua seduttività con uno spirito eternamente giovane, il suo desiderio per un saggio uomo orfico. La forza del suo rifiuto “Io non faccio Euridice” nasconde una compensatoria offesa al fatto di essere stata rifiutata da lui come oggetto d’amore, nonché determinazione a non essere calpestata dal comportamento di David.

In una relazione così agitata dai complessi, tutti questi processi proiettivi operano contemporaneamente. Dentro questa dialettica dai molti livelli, entrambi sono continuamente distrutti, ricreati e trasformati, e nel processo si rendono l’un l’altro “soggetti inesistenti” (Ogden, 1994, p. 2).

David e Sibilla lottano anche per uscire dalle costrizioni della loro reciproca identificazione proiettiva. Gli incontri relazionali hanno la potenzialità di liberare dalla trappola delle fantasie inconscie condivise, permettendo così una più autentica e creativa realizzazione di ciò che possiamo essere sotto quelle mentite spoglie.

Voci concrete, testo, immagini visuali, musica, insieme formano una “polifonia

Judith Pickering

del sogno”, entro questo spazio liminale tra pubblico e relatore. Voi siete portatori delle vostre storie personali e rispecchiate le situazioni di questa storia già raccontata che potrebbero toccare una vostra corda. Le vostre reazioni creeranno ulteriori riflessioni nel nostro comune, creativo campo dei sogni interpersonale.



IL DILUVIO: UN ITINERARIO CONCETTUALE NELLA MENTE DI LEONARDO

Marco Versiero

Summary

The deluge: a conceptual itinerary in Leonardo's mind

Leonardo's admirable ability to 'imitate' reality is part of a broader cognitive program that involves the natural universe, investigated and explored in its totality with the precision typical of the observer and experimenter. Thus, in one of the most seductive and inspired passages produced by his pen, conceived as a Commencement of the Treatise on Water (MS A, fol. 55v, c. 1492), it is fascinating to find an elaborate analogy – still with a Neo-Platonic intonation – between the body of man and the body of the earth: "Man has been called by the ancients a lesser world". The passage ends with the expression "the breathing of the world", which reveals the perception of a physical pulse, a cosmic breath that articulates universal life. We therefore understand that "motion and breath" – words used by Vasari to describe the tingling and dynamic figures painted by Leonardo – resemble the reverberation of a vital breath that pervades the whole world, which could almost be described as a gigantic physical organism, in which mankind participates as a spark of a cosmic breath (a naturalistic concept that Leonardo may have developed as a result of his ascertained knowledge of certain texts by Seneca, including *De brevitate vitae* and *Naturales quaestiones*). It is that same "very quintessence, the spirit of the elements, which finding itself imprisoned with the soul is ever longing to return from the human body to its giver", to which Leonardo refers in another passage from his early maturity (Codex Arundel, fols. 156r-v), towards the end of the training he received as a young man in Florence, just before he departed for Milan (c. 1480). In fact, stimulated by an initial idea from Book XV of Ovid's *Metamorphoses* regarding "time, consumer of things" and "envious age" that fatally swallows up evidence of the past, without leaving any memory of it, Leonardo then dwells on the continuous transformations to which the planet has been and always will be subjected, in terms of destruction and rebirth, according to processes of decay and regeneration, in a perennial succession and series of seasons of existence, which correspond in man, who is the "model of the world", to the "desire of going back to his own country or returning to primal chaos". It is that "ardent desire" by which Leonardo says himself to be "drawn", in order to "see the great number of strange and various forms created by the artifice of nature", in that singular passage (facing the texts inspired by Ovid: Codex Arundel, fol. 155r) in which, recalling Plato's allegory of the cave, he imagines wandering "long amid the shadowy rocks" before coming to the entrance of a mysterious cavern, able to arouse in him two contrasting emotions, fear and desire: "fear of the dark, threatening cavern, desire to see if any miraculous thing should lie within it". Fear, hope and desire (phobos, pistis, eros in Greek), or rather the three driving forces that characterize man's identity and his action in the world according to Plato. As often occurs in Leonardo, the literary and philosophical suggestion merges with the visionary element of his scientific inspiration, because the uncontainable strength of desire, combined with the dynamism of hope and the inhibition imposed by fear, constitutes the essential component that he feels to be operating out of his innermost self. In this sense, in his multiple and even contradictory inner essence, as in the concrete deployment of his intellectual and practical faculties, Leonardo constitutes an admirable representation of the Renaissance ideal of the *homo faber*, the artifice of his own affairs and fortune in the world. He

was confident enough, thanks to his experience, to put himself forward as “the interpreter between creative nature and the human race” (Codex Atlanticus, fol. 230v, c. 1490), enabling him to understand and imitate the mysterious processes of creation, even giving rise to the invention of a second nature, inasmuch as “the human race in its marvellous and varied works seems to reveal itself as a second nature in this world” (Codex Arundel, fol. 151v). This experimental approach to reality is based on Leonardo’s peculiar disposition for the direct observation of phenomena, entrusted to the eye and to sight, the primary organ and sense in the assimilation and understanding of nature: “Now do you not see that the eye embraces the beauty of the whole world? ... The eye is the window of the human body through which it feels its way and enjoys the beauty of the world” (Treatise on Painting, § 28). Through this enthusiastic and unconditioned trust in the cognitive possibilities deriving from optical and sensory perception, Leonardo achieved a proud ideological vindication of the scientific dignity of painting during his full intellectual maturity. It is a “mental thing”, a discipline that should not be grouped with the ‘mechanical arts’ but instead be considered a form of philosophy almost to the point of making the painter a demiurge, as emerges from a rightly famous piece notably entitled *The Painter Is Lord of All Types of People and All Things*: “In fact whatever exists in the universe, in essence, in appearance, in the imagination, the painter has first in his mind and then in his hand; and these are of such excellence that they can present a proportioned and harmonious view of the whole, than can be seen simultaneously, at one glance” (ibid., § 13).

The mind of the painter can therefore introject the forms learned from study and the empirical observation of reality, then going on to reshape them as part of an exercise in creative invention. This is made possible by the aid of *disegno*, Leonardo’s “figurative verb”, in which his images take shape and become manifest the instant they are produced in his mind: “The deity which invests the science of the painter functions in such a way that the mind of the painter is transformed into a copy of the divine mind” (ibid., § 68). As a result, *disegno* does not only (and not so much) entail a graphic medium used to depict what one observes, as part of the potentially endless compilation of a repertoire of what can be known or, as has also been said, of an archive of visibility, but also (and above all) a total project for the investigation and interpretation of the exterior universe, as well as the inner world of the artist and scientist. The *disegno* of the world, interpreted as its design, should therefore be understood precisely in the sense of not being restricted to its specular and mimetic reproduction, because “the mind of the painter must resemble a mirror, which always takes the colour of the object it reflects and is completely occupied by the images of as many objects as are in front of it” (ibid., § 53), in which the metamorphic and changing character of mirroring is already implicit. At the same time, *disegno* is also translated into a conceptual and aesthetic reconfiguration, through which the artist reinterprets the natural universe: “first you shall attend, with design, to providing the eye – through a visible form – with the intention and invention first made in your imaginative faculty” (ibid., § 73).

Un meraviglioso frammento di scrittura del 1494 circa esemplifica l’analogia fissata da Leonardo per via metaforica (seppure sulla base di una schietta osservazione empirica), secondo la quale i “circoli” prodotti da una pietra lanciata in uno stagno siano idealmente corrispondenti alla propagazione delle concentriche risonanze della voce attraverso l’aria, a loro volta comparate ai più espansi riverberi prodotti dal fuoco nello spazio, sino alla ancora più ampia proiezione delle “onde” della mente verso l’incommensurabile dimensione dell’universo:

L'acqua percossa dall'acqua fa circuli dintorno al loco percosso. Per lunga distanza la voce infra l'aria. Più lunga infra 'l foco. Più la mente infra l'universo. Ma perché l'è finita non s'astende infra lo 'nfinito (Parigi, Institut de France, Ms H, f. 67 r).

Il testo, intitolato, significativamente, «De anima», ad alludere alla vitalità del “corpo” della terra come macrocosmo naturale, di cui l’acqua costituisce il fluido essenziale, si rivela un amalgama semantico di fisica degli elementi ed è evocativo, in nuce, della universale concezione naturalistica di Leonardo, che riconosce decisivi e reciproci nessi e analogie tra l’essere umano e il mondo naturale considerato nella sua interezza, concepito come un unico gigantesco organismo vivente. Leonardo ricorre qui alla classica immagine (indice insieme di poetico lirismo e di sperimentale acribia) del sasso lanciato nello stagno, per evocare la visione, di struggente bellezza, dei “circuli” – ovvero delle concentriche risonanze – prodotti come per successivi riverberi dalla mente nella contemplazione dello spazio smisurato dell’universo, esattamente come le onde si propagano indefinitamente sulla superficie dell’acqua dal punto dell’impatto.

Si tratta di un esempio sublime della connotazione immaginifica conferita da Leonardo alla riflessione e all’indagine condotte, nel corso di tutta la propria vita, sull’universo naturale. La capacità del suo occhio di porsi come «la finestra de l’human corpo, per la quale la sua via specula e fruisce la bellezza del mondo» (Libro di Pittura, § 28), consente al suo ingegno di operare «a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa ch’egli ha per obietto» (ivi, § 53): il fenomeno del rispecchiamento, lungi dal qualificarsi per lui come mera e meccanica duplicazione speculare, è riguardato nelle sue implicazioni metamorfiche e mutanti, tali da produrre un vero e proprio sdoppiamento ontologico, perché «La deità ch’ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina» (ivi, § 68). Nell’assimilazione della realtà ottenuta attraverso l’esatta esplorazione conoscitiva ottico-sensoriale, il pittore (che è anche filosofo naturale e artifex) è perciò per Leonardo in grado di introiettare le forme naturali, per poi ri-plasmarle in un esercizio di invenzione creativa apparentabile alla stessa creazione divina. Si svelano così le potenzialità “demiurgiche” del suo operare: in un brano divenuto giustamente celebre e significativamente intitolato *Come il pittore è signore d’ogni sorte di gente e di tutte le cose*, Leonardo chiarisce infatti che «ciò ch’è ne l’universo, per essenza, presenza o immaginazione, esso l’ha prima nella mente e poi nelle mani, e quelle son di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose» (ivi, § 13). La ri-creazione di una “seconda natura” è resa possibile proprio da quel passaggio dalla mente alle mani attuato mirabilmente mediante l’ausilio del disegno, “verbo figurativo” di Leonardo, in cui si concretizzano e manifestano le sue immagini nella istantaneità e progressività del

loro stesso prodursi nella sua mente. Il disegno, dunque, è non solo (e non tanto) il medium grafico attraverso cui dare rappresentazione di quanto si osserva, nella compilazione potenzialmente sterminata di un repertorio del conoscibile o, come pure è stato detto, di un “archivio della visibilità”, ma anche (e soprattutto) un progetto totale di indagine e interpretazione, così dell’universo esteriore, come del mondo interiore dell’artista-scienziato: «Attenderai prima col disegno a dare con dimostrativa forma all’occhio la intenzione e la invenzione fatta in prima dalla tua immaginativa» (ivi, § 73). Disegno del mondo, dunque, inteso come suo *design*, proprio nel senso di non limitarsi a una sua speculare e mimetica riproducibilità, potendo anzi tradursi in una riconfigurazione concettuale ed estetica, tramite la quale l’artista può reinterpretare e reinventare l’universo naturale.

Scaturita dall’osservazione delle onde concentriche causate dal sasso caduto in uno specchio d’acqua, la suggestiva riflessione sulla prodigiosa naturalità dei fenomeni osservabili e rappresentabili, da cui siamo partiti, è dunque diretta conseguenza di quella inesausta e appassionata indagine condotta da Leonardo sul mondo conoscibile. Si assiste a una manifestazione di quella «bramosa voglia» dalla quale egli si dice «tirato», al fine di «vedere la gran copia delle varie e strane forme della artificiosa natura», in quel brano singolarissimo del culmine della sua giovinezza (1480 circa), germinato non casualmente da una traduzione di alcuni versi delle *Metamorfosi* di Ovidio (*Codice Arundel*, c. 155r), in cui, memore del mito platonico della caverna, Leonardo si immagina raggirarsi «alquanto infra gli ombrosi scogli» per poi pervenire all’ingresso di un antro misterioso, capace di suscitare in lui due emozioni contrastanti, paura e desiderio: «paura per la minacciante e scura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa» (un testo che pare riecheggiare anche la concezione della caverna come scrigno di meraviglie tramandata dalle *Naturales quaestiones* di Seneca). Paura, speranza e desiderio (*phobos*, *pistis*, *eros* secondo la terminologia greca) sono le tre energie motrici vitali che secondo Platone connaturano l’identità dell’uomo e il suo agire nel mondo: come spesso in Leonardo, la suggestione letteraria e filosofica si fonde con la visionarietà della sua ispirazione scientifica, perché l’incontenibile forza del desiderio, combinandosi allo slancio dinamico della speranza e al freno inibitorio della paura, costituisce la componente essenziale che egli sente operare dal proprio io più profondo. Non è, dunque, soltanto la miracolosità delle forze generative insite nella natura a interessarlo profondamente: la terribilità dello scatenamento incontrollato delle forze naturali, spesso affidato proprio all’azione dirompente delle acque e degli agenti atmosferici, è studiata con altrettanta dedizione e fascinazione (non a caso, i versi ovidiani che accendono il suo giovanile interesse riguardano il «tempo consumatore delle create cose» e la «invidiosa antichità» che inghiotte fatalmente le testimonianze del passato, senza quasi lasciarne memoria). Le “operazioni” della natura, anche quando distruttive, si segnalano pur sempre, in Leonardo, per il loro carattere “mirabile”, come mo-



strano i disegni e le scritture della tarda serie del Diluvio. Nella sua memorabile “Lettura Vinciana” sulle “curve della vita” di Leonardo, estrinsecazione visiva razionale – matematicamente e geometricamente perfetta – di principi organici e generativi propri della natura, Kenneth Clark faceva infatti notare come «l’impotenza degli esseri umani di fronte a terremoti, inondazioni e ad altri fenomeni naturali» dovesse aver rappresentato «scoperta ben tragica per chi aveva considerato la natura con tanto amore», al punto da trovare «espressione in una serie di [...] visioni di distruzione in cui le curve della vita diventano le curve della morte». Quella stessa efficacissima formula coniata da Daniel Arasse per compendiare la seducente multiversalità del polimorfo naturalismo leonardiano, le *rythme du monde*, “il ritmo del mondo”, che si esprime in un dinamismo vorticoso e infinito, indice insieme di varietà e variabilità, percepito come cifra distintiva del mondo vivente, si traduce visivamente proprio in quella linea a spirale, che, comune così alla turbolenza atmosferica come al moto delle acque [Fig. 1], ricorre insistentemente nel lascito figurativo e concettuale di Leonardo, costituendone un *pattern* anche stilistico. Non a caso, in un basilare studio sulle problematiche sottese alla tarda produzione intellettuale di Leonardo, Martin Kemp ha definito i “diluvi” come «oscure, espressive visioni di una fluidodinamica impazzita», in cui andrebbe riconosciuto «il personalissimo culmine di un’ossessione, durata tutta la vita, per il flusso a spirale e l’azione dei vortici».

Le allucinate e angoscianti visioni dei cataclismi figurati dalla fantasia leonardiana, capolavori tragici e imperturbabili ad un tempo [Fig. 2], in cui portentosi sommovimenti tellurici, paurose inondazioni e immani tempeste sbriciolano fino a inghiottirle le labili vestigia della civiltà umana, si offrono quale sintesi estrema, grafica e concettuale, delle stesse predilezioni intellettuali di Leonardo, seppure oramai stravolte nell’ultima delle sue visioni (c. 1513-18), la più totale, nella quale si coagulano tutte le sue esperienze conoscitive precedenti ma come proiettate verso l’interiorità di un pensiero che ormai non ha più bisogno di descrivere per vedere: così, si succedono, come in una drammatica sequenza cinematografica che combina e integra lessico figurativo e discorsività pittorica, *l’oscura e nebulosa aria, gli avviluppati venti, le saette fenditrici e squarciatrici delli nuvoli, i romori spaventevoli, l’infinita ramificazione delle stracciate piante, le diverse lamentazioni e pianti* (Windsor Castle, RL 12665 r-v). Nei “diluvi”, infatti, si assiste all’affascinante intrecciarsi di un empito letterario, filtrato da autorevoli suggestioni ovidiane e senecane, che si è visto essere presenti a Leonardo sin dalla sua giovinezza, con una riflessione filosofica non estranea all’influenza della cosmologia di ascendenza eraclitea e neoplatonica e con una speculazione scientifica faticosamente esercitata sulle fonti classiche accertate degli interessi meteorologici vinciani (da Aristotele ad Alkindi, passando attraverso Ristoro d’Arezzo) ma nel contempo espressa secondo un duplice e sinergico snodo retorico di *ekphrasis* (ri-trasposizione e ri-creazione letteraria di una iconografia) e *enargeia* (amplifi-

cazione descrittiva – in senso decorativo e coloristico – dell’efficacia di un testo scritto), che Leonardo avrebbe derivato dalla conoscenza di alcuni autori latini (Vitruvio, Plinio, Lucrezio), specializzati nel tentativo di rendere “visibili” gli effetti della turbolenza atmosferica, in ciò manifestando l’ambizione di misurarsi con la leggendaria capacità di Apelle di dipingere l’invisibile e cioè i tuoni, i lampi e i fulmini. Questa sfida è evocata da Leonardo stesso, trascrivendo in caratteri latini i corrispondenti termini greci a tergo del foglio con il problematico disegno del cosiddetto “Angelo incarnato” [Fig. 3], ritrovato nel 1991 in una collezione privata tedesca da Carlo Pedretti, che ne ha supposto una antica provenienza dal fondo leonardiano di Windsor (dal quale sarebbe stato espunto forse nel sec. XIX, a causa del soggetto licenzioso e al limite dell’oscenità, in contrasto con la notoria *prudérie* vittoriana): lo sconcertante disegno, presentato al pubblico in più occasioni negli ultimi anni, si dimostra una sorta di versione parodistica dell’Angelo dell’Annunciazione realizzato nella bottega di Leonardo durante il suo secondo periodo fiorentino (c. 1503-06), rivisitato però in chiave erotico-scurrile, con l’audace ostentazione di un turgido membro virile in piena erezione, quasi a voler conferire terrena e blasfema carnalità al sacro annuncio sottinteso nell’indice della mano destra puntato al cielo. Il carattere equivoco della rappresentazione (sul quale alcuni interpreti si sono sbizzarriti in discutibili letture psicanalitiche) è rimarcato dall’accentuata androginia del soggetto, ancora più esasperata che nel *San Giovanni* del Louvre [Fig. 4], la cui ineffabile e seducente espressione è tuttavia involgarita in una borsa maschera satiresca, contornata da una ridondante capigliatura ricciuta, nella quale si è voluto riconoscere la stessa vorticosità dei gorgi dei “diluvi”. La debolezza tecnica e stilistica del disegno è stata spesso rilevata dalla restante critica, giustamente restia a concordare sulla lusinghiera attribuzione del Pedretti al maestro, sebbene la preparazione azzurra del supporto cartaceo (simile a quella dei tardi studi anatomici del periodo romano) e la presenza delle tre parole scritte di suo pugno sul lato posteriore (*astrapen, bronten, ceraunobolian*) siano sicuri indizi di una pertinenza del foglio alla bottega di Leonardo, al tempo in cui si dedicava alla concezione dei suoi “diluvi”. Questo sgraziato ermafrodita itifallico, alla cui esibita provocatorietà è del tutto estranea la conturbante e misteriosa seduttività delle creature leonardesche, sarà allora da classificarsi come opera di un allievo, probabilmente il Salai, a Roma con Leonardo tra il 1513 e il 1516 e poi con lui in Francia fino al 1518: lo scaltro e avvenente allievo, entrato bambino (all’età di appena dieci anni) nella bottega milanese di Leonardo nel 1490, aveva subito dimostrato il proprio carattere “demoniaco”, compiendo vari furti e marachelle (puntualmente e – si intuisce – amorevolmente annotati dal maestro), al punto di meritarsi l’appellativo di “salai”, sinonimo di piccolo diavolo, desunto dal *Morgante* del Pulci (libro posseduto e letto da Leonardo), sebbene, stando ai disegni in cui tradizionalmente se ne riconoscono le fattezze, il suo aspetto dovesse essere piuttosto angelico e fu infatti descritto dal

Vasari come «vaghissimo di grazia e di bellezza avendo begli capelli ed inanellati de' quali Lionardo si dilettò molto» (parole in cui si ravvisa anche una velata allusione al rapporto di natura omoerotica che, quasi socraticamente, doveva unire l'allievo al maestro).

Più di questo irriverente disegno è il *Diluvio* a costituire, forse, l'estrema sintesi del pensiero di Leonardo, quasi in forma di suo testamento “intellettuale” o “artistico” (come talvolta è stato detto), in quanto manifestazione più compiuta e drammatica della coesistenza in lui dell'artista e dello scienziato, fusi in sublimata “unità spirituale”, proprio perché queste figurazioni catastrofiche, nelle quali pare quasi che la materia torni al suo primigenio stato magmatico, in cui gli elementi oramai indistinti si assommano in una stupefacente, terribile totalità [Fig. 5], nonostante la loro estrema stilizzazione estetica, veicolano un senso profondo della realtà che rappresentano. Non si può negare, del resto, quanto artificioso e intellettualistico si faccia il segno grafico (e, si potrebbe aggiungere, letterario) di Leonardo nel figurare questi “diluvi”, come in pagine fondamentali ha a più riprese evidenziato Pietro C. Marani fino ad anni molto recenti, dapprima notando che «il senso della tragedia imminente è comunicato, attraverso accorgimenti grafici che possono quasi equivalere ad accorgimenti retorici, più che descritto», così che si sarebbe in presenza di «una visualizzazione del concetto, dell'idea», perché, «Pervenuto alla “rappresentazione dell'invisibile”, Leonardo sembra anche essere arrivato a creare qualcosa che non esisteva altrimenti se non nella sua mente»; in seguito, precisando che «l'arte non è dunque più soltanto rappresentazione scientifica, ma strumento al tempo stesso didattico e trascendente il reale», in quanto resa «schematica degli elementi naturali, mediata dalla conoscenza dell'antico, e ricorso ai testi dell'antichità vanno [...] di pari passo a definire una visione del mondo e della natura [...] che contempla la possibilità di superare il reale, scardinandone l'equilibrio con la forza e il furore della fantasia». I “diluvi”, insomma, parrebbero offrirsi quale massima dimostrazione dello stile ultimo di Leonardo, caratterizzato da quello che è stato definito da Martin Kemp il suo “ipernaturalismo”, vale a dire «un naturalismo intensificato o sintetico».

Le possibili valenze simboliche delle scritture e dei disegni del Diluvio sono state ricondotte in parte dal Pedretti alla precedente decorazione allegorica perduta del periodo sforzesco, detta del *tempo nimbo et di maxima procella*, ricordata nel 1521 dal Cesariano come *ieraglypho*, ovvero geroglifico, nel sotterraneo del Castello di Milano, alla quale lo studioso ha collegato sia gli appunti vinciani per una figurazione emblematica di Gian Galeazzo, nipote di Ludovico il Moro, «tra tempo tranquillo e fuggita di fortuna» (Ms H, f. 98 r, c. 1494), sia, come tardiva rimeditazione sullo stesso soggetto, le figure danzanti di un celebre foglio a Venezia del 1515 circa o anche forse più tardo [Fig. 6], rapportate alle «turme che ballano, iocundano et festeggiano sotto lo tempo sereno» rammentate dal Cesariano, a dare significativa visualizzazione al motto *Post malum semper se-*

quitar bonum, del quale Leonardo potrebbe aver immaginato una riedizione in chiave medica al tempo della sua andata a Firenze nel 1515. In effetti, non va sottovalutato il rilievo storico-politico a quell'epoca attribuito a tali presagi o premonizioni di eventi catastrofici o terrificanti, assunti, da un lato, a specchio della specifica inquietudine sociale suscitata dai tragici eventi militari che sconvolgevano l'Europa contemporanea e dalla pervasa convinzione di una imminente "fine dei tempi", così come, dall'altro lato, a presentimento di capovolgimenti o sovvertimenti politici, quasi in forma di castighi divini (o comunque soprannaturali) preannuncianti rivoluzioni e sciagure. Il disastro meteorologico di Bellinzona, in anni contemporanei a Leonardo, ne è un chiaro esempio: si trattò di una spaventosa alluvione, che produsse dapprima una frana (1513) e successivamente il crollo di una diga (1515), con conseguente inondazione a valle e sterminio di un intero accampamento di truppe mercenarie svizzere, il cui supporto era stato fondamentale all'effimero reinsediamento di uno Sforza (Massimiliano, figlio di Ludovico) alla guida del ducato di Milano, proprio tra il 1512 e il 1515 (e il più tardo racconto fattone da Paolo Giovio nelle sue *Historiae* attribuisce significativamente alla rovina di Bellinzona il valore di sinistro e infausto presagio di imminente sciagura politica). Non solo un appunto di Leonardo sul f. 901 r del Codice Atlantico pare riferirsi proprio a questo specifico evento («abbiam veduto alli nostri tempi cadere un monte di sette miglia e serrare una valle e farne lago [...]»), ma persino un suo particolareggiato disegno di tende militari furiosamente travolte dalla forza dei venti, sul f. 871 r [Fig. 7], è stato interpretato come una memoria grafica di quel disastro.

Il *disegno dei paesi*, insomma, pare in Leonardo inestricabilmente intrecciarsi alla comprensione della *natura dei popoli* – e ciò anche a prescindere dai fermenti visionari e profetici diffusi in quegli anni, bensì in rapporto a una possibile previsione politica (di tenore persino "scientifico") dell'agire umano, quale mirabilmente illustrata dalla metafora paesaggistica della dedica del *Principe* di Machiavelli (1513), di cui si è spesso rilevata la consonanza con la scienza prospettica di Leonardo (così come messa in opera nei rilievi cartografici dell'artista-ingegnere, nel corso dei propri ingaggi in occasioni che poterono favorire un suo verosimile incontro e confronto col Segretario fiorentino: al seguito di Cesare Borgia in Romagna prima, c. 1502; al servizio della Repubblica del Soderini nell'impresa della deviazione dell'Arno poi, c. 1503-04). Un disegno spettacolare come quello a Windsor (RL 12409), con la sua virtuosistica veduta "a volo d'uccello" e in "prospettiva aerea" di un'ampia vallata all'incombere di poderose nubi temporalesche (anch'essa ormai immediato preludio, dunque, verso il 1508-10, alla tarda serie dei disegni del *Diluvio*), pare porsi come una eloquente dimostrazione visiva di quel sapiente dominio dell'osservazione empirica della natura (e di una sua illusionistica e "iper-naturalistica" restituzione grafica, ormai non più meramente mimetica ma amplificata e "trasfigurata"), che poté stimolare la fantasia machia-

velliana all'equiparazione metaforica della duttilità e mobilità dell'osservazione politica (il "vedere discosto") all'acribia dell'occhio del disegnatore di paesaggi. Così, anche la celeberrima immagine catastrofica dei «fiumi rovinosi che, quando s'adirano, allagano e' piani, ruinandogli alberi e gli edifici, lievano da questa parte terreno, pongono da quell'altra: ciascuno fugge loro dinanzi, ognuno cede allo impeto loro, senza potervi in alcuna parte obstar», con la quale nel cap. XXV del *Principe* Machiavelli metaforizza l'indomita irruenza della fortuna, sembra trovare la sua più sorprendente controparte visiva in uno dei "diluvi" leonardeschi (Windsor Castle, RL 12380 [Fig. 8]), in cui ogni presenza umana, letteralmente annichilita, scompare, mentre piante sradicate ed edifici sbriciolati sono risucchiati nell'immane vortice di una inondazione d'acque, quasi a diagrammatica dimostrazione della prodigiosa terribilità della natura.

ILLUSTRAZIONI

Fig. 1: Leonardo, *Studi sul moto delle acque e dei venti*, c. 1513-14. Parigi, Institut de France (Ms E, f. 42 v)

Fig. 2: Leonardo, *Note e disegni sul crollo di una parete rocciosa in uno specchio d'acqua*, c. 1515. Milano, Biblioteca Ambrosiana (Codice Atlantico, f. 215 r)

Fig. 3: Allievo di Leonardo (Salai?), *Androgino itifallico*, c. 1513-16. Collezione privata

Fig. 4: Leonardo, *San Giovanni Battista*, c. 1506-13. Parigi, Louvre

Fig. 5: Leonardo, *Diluvio*, c. 1517-18. Windsor Castle, Royal Library (inv. 12378)

Fig. 6: Leonardo, *Danzatrici*, c. 1517-18. Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 233)

Fig. 7: Leonardo, *Tende militari divelte*, c. 1515. Milano, Biblioteca Ambrosiana (Codice Atlantico, f. 871 r)

Fig. 8: Leonardo, *Diluvio*, c. 1517-18. Windsor Castle, Royal Library (inv. 12380)

Bibliografia

- Arasse, D. (1997). *Léonard de Vinci, le rythme du monde*. Paris: Hazan
- Chastel, A. (1961). *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*. Paris: Presses Universitaires de France
- Clark, K. (1979). *Leonardo e le curve della vita*, XVII Lettura Vinciana. Firenze: Giunti Barbèra
- Descendre, R. (2008). *L'Arpenteur et le peintre. Métaphore, géographie et invention chez Machiavel*. «Laboratoire Italien», VIII, pp. 63-98
- Federici Vescovini, G. (1998). *Note à propos de la tradition latine des livres de météorologie d'Alkindi et Léonard*, in Frosini, F. (a cura di), "Tutte le opere non son per istancarmi". Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti, pp. 101-112. Roma: Edizioni Associate
- Fehrenbach, F. (2006). *Tratteggi: sullo sviluppo della tecnica grafica nei disegni di Leonardo*, in Forcione, V. – Marani, P.C. – Viatte, F. (a cura di), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, pp. 135-155. Milano-Firenze: Ente Raccolta Vinciana-Giunti
- Galluzzi, P. (2006), a cura di, *La mente di Leonardo*. Nel laboratorio del genio universale. Firenze: Giunti

- Ginzburg, C. (1998), *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli
- Gombrich, E.H. (1969), *The Form of Movement in Water and Air*, in C.D. O'Malley (ed. by), *Leonardo's Legacy. An International Symposium*, pp. 171-204. Berkeley-Los Angeles: University of California Press
- Heydenreich, L.H. (1988), *Leonardo-studien*. München: Prestel
- Kemp, M. (1982), *Leonardo da Vinci, le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*. Milano: Mondadori
- Kemp, M. (1999), *Immagine e verità. Per una storia dei rapporti fra arte e scienza*. Milano; Il Saggiatore
- Kemp, M. (2004 a), *Lezioni dell'occhio. Leonardo da Vinci, discepolo dell'esperienza*. Milano: Vita e Pensiero
- Kemp, M. (2004 b), *L'ipernaturalismo di Leonardo*, in Bayer, A. – Gregori, M. (a cura di), *Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione*. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti, pp. 64-69. Milano: Electa
- Kemp, M. – Roberts, J. (1989), *Leonardo da Vinci*. London: South Bank Centre
- Luporini, C. (1953), *La mente di Leonardo*. Firenze: Sansoni.
- Marani, P.C. (1984), *Leonardo dalla scienza all'arte: un cambiamento di stile, gli antefatti, una cronologia*, in Marani, P.C. (a cura di), *Fra Rinascimento, Manierismo e realtà: scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, pp. 41-52. Firenze: Giunti Barbèra
- Marani, P.C. (1989), *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*. Firenze: Cantini
- Marani, P.C. (1999), *Leonardo. Una carriera di pittore*. Milano: Motta
- Marani, P.C. (2002), *Verso nuovi modelli scientifici: Leonardo fra arte, scienza, tecnologia*, in Vasoli, C. (a cura di), *Le filosofie del Rinascimento*, pp. 462-482. Milano: Bruno Mondadori
- Marani, P.C. (2003), *Dessi net texte dans les manuscrits de Léonard de Vinci, dans Viatte, F. – Forcione, V. (sous la direction de), Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, pp. 27-39. Paris: Réunion des Musées Nationaux
- Marani, P.C. (2005), *La macchina umana e le macchine dell'uomo: bellezza e funzione in Leonardo*, in Sutura, S. (a cura di), *Uomini e geni del tessuto industriale italiano: dal telaio di Leonardo al "made in Italy"*, pp. 52-60. Milano: Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci"
- Marani, P.C. (2010), *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci*. Milano-Ginevra: Skira
- Marani, P.C. (2014), *Codex Atlanticus #20. L'occhio di Leonardo: studi di ottica e di prospettiva. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*. Novara: De Agostini
- Marani, P.C. (2015), *Codex Atlanticus #23-24. La mente di Leonardo. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*. Novara: De Agostini
- Moffit, J.H. (1991), *The "Evidentia" of Curling Waters and Whirling Winds: Leonardo's "Ekphrasis" of the Latin Weathermen*. «*Achademia Leonardi Vinci*», IV, pp. 11-33
- Pedretti, C. (1979), *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of its Newly Restored Sheets (vol. 2)*. New York: Johnson Reprint
- Pedretti, C. (1981), *Giorgione e Leonardo*, in Pallucchini, R. (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, pp. 485-512. Firenze: Olschki
- Pedretti, C. (1988), *Leonardo architetto*. Milano: Electa
- Pedretti, C. (2006), a cura di, *La mente di Leonardo. Al tempo della "Battaglia di Anghiari"*. Firenze: Giunti.
- Pedretti, C. (2008), *Leonardo & io*. Milano: Mondadori
- Pedretti, C. (2009), *Leonardo da Vinci. L'"angelo incarnato" & Salai*. Campi Bisenzio: CB edizioni
- Scarpati, C. (2001), *Leonardo scrittore*. Milano: Vita e Pensiero
- Segre, C. (1979), *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*. Torini: Einaudi
- Shearman, J. (1995), *"Only Connect": Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*. Milano: Jaca Book
- Starnazzi, C. (2005), *Leonardo e la terra di Arezzo. Storia, miti e paesaggi*. Cortona: Calosci
- Toussaint, S. (2005), *Leonardo filosofo dei contrari. Appunti sul "caos"*, in Frosini, F. (a cura di),



Il diluvio: itinerario concettuale nella mente di Leonardo

- Leonardo e Pico. Analogie, contatti, confronti, pp. 13-35. Firenze: Olschki
- Vecce, C. (2003), Word and image in Leonardo's writings, in Bambach, C.C. (ed. by), Leonardo da Vinci Master Draftsman, pp. 59-77. New York, New Haven and London: Metropolitan Museum of Art and Yale University Press
- Versiero, M. (2012), Codex Atlanticus #14. I diluvi e le profezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico. Novara: De Agostini
- Versiero, M. (2015), I "diluvi" di Leonardo, tra profezia, mito e storia, in Fiorio, M.T. – Marani, P.C. (a cura di), Leonardo da Vinci, 1452-1519. Il disegno del mondo, pp. 409-417. Milano-Ginevra: Skira
- Viatte, F. (2006), "Della figura che va contro il vento". Il tema del soffio nell'opera di Leonardo da Vinci, XLV Lettura Vinciana. Firenze: Giunti

IL GENERE E L'OPERA

Caterina Vezzoli

Summary

Le Genre à l'Oeuvre

In 2013 an exhibition in Avignon "Les Papesses", posited the question of discrimination operated by the art world towards women artist.

Women art had always been considered inferior since middle age the artistic production of women mainly nuns and upper class women were overlooked. In Churches, Convents and Palaces the work of art were commissioned to male painters. Reserved to women artistic production were the objects of everyday life, the tapestries, the written records of their religious visions, the paintings of religious episodes and visions.

The convents were the ateliers where women could dedicate their life to art and prayers. Not all the works were in view. Often hidden in the cloisters and enclosure cells, secluded from the eyes of the world could be seen only by the men of church and benefactors. It's only relatively recent that the rich artistic material of the centuries of the middle age had become visible.

The misogynist attitude of the early church, in spite of the equality between man and women taught by Jesus Christ, was a great disadvantage for women that looked at the church as protection against the violence of the masculine supremacy.

Women could not train in the atelier of the great maestros that were only for men so their art seems less sophisticated but what is lost in the technique is gained through the immediacy of expression that conveys vivacity, fullness of feeling and eroticism.

What is important to understand is that the only expression allowed to women in the century of the middle age was vision. To women the Church forbade among many other things, any theological elaboration, they could only express their religious creed through their dreams or visions. It is amazing that through their imagination women were able to renew religion and the church of the X to the XIII century and to introduce love in a world that was dominated by wars and fight for power. It's true that they were able to express a needed change professed by the mendicant orders but the flourishing of feminine mysticism typical of these centuries is a document to women creativity. Obligated to be in the circumscribed space of the enclosure nuns and abbesses were far from being passive subjects of the dominant powers, they were active subjects in the expression of the vision that were their visions of love and life and that in the end contributed to renew the church of the centuries from the 10th to 12-13th centuries.

My experience of immersing in the world of the feminine mysticism and visions revealed to me the unknown world of feminine art as portrait of a great capacity of insight and expression of feminine erotic feelings.

I plan to present some determinant elements of the feminine mysticism and how nuns and abbesses artistically represented their beliefs, as well as the influences and repercussions of their way of understanding religion on the chauvinist society of their time. I will not exclude some crucial historical and religious topics, like the invention of the Magdalene by Pope Gregorio the Great in the 8th century. Women art had always been considered inferior. Since middle age the artistic production of women mainly nuns and upper class women were overlooked. However the best poetry of the period was womanly made and it's only recently that the richness of woman medieval artistic production had



been recognized. The sexual energy or erotic energy is evident in the nuns' personal painting or drawings. Considered lower artistic expressions these productions show in their naivety the power of interior feelings that are fighting to reach consciousness. What I like in this *arte minore* is the pure expression of the awakening of consciousness.

Love coming from the heart is the greatest enrichment that overcomes all limits that of the world and that of the enclosure. The mystical marriage with Christ is the superior union of souls. The mysticism of saint Clare and her order of the Poor Sisters did modify the issue on women and from them came a message of spiritualized Eros. In the language of the prayers, letters and Confessions of the woman mystics emerged a new perspective that gave love a chance. They were the brides in the mystical marriage and could express their feelings of love and passion in God love. In the mystical marriage the union of the soul with God creates ecstasy and joy, the greatest fulfilment of life.

The mystical marriage was the regression to perfection that allowed women to explore their soul. They were able to recognize that love was a need in itself and through meditation and development of spiritualized thinking around God they could overcome the limitations imposed by a religious vision charged with power and political issues. In spite of the diffused brutality against them, women of the medieval period did convey feelings of pity and understanding that changed the vision of life and created the possibility of a peaceful world. Women mysticism wasn't enough to change or convert the addiction to war and power of the masculine world but at least contributed to the establishment of values like peace, respect for the other, love for all creature and nature. Women spirituality offered or was representative of the Eros opposite of the Scholastic Logos.

The five contemporary artists Louise Bourgeois, Berlinde De Bruyckere, Camille Claudel, Kiki Smith, Jana Sterbak have developed their artistic visions around archetypal themes coming from fairy tales, from juxtaposition of religious art work from the past. Representation of distress, fear and suffering that have accompanied and had always been present in the life of women. The newspaper *Le Monde* where I first read about the Exhibition titled "L'art est un bastion sexiste", art is a sexist stronghold", and in some way this is most probably true even today.

In the work of the five "Papesses" of contemporary art Camille Claudel, Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jana Sterbak, Berlinde de Bruyckere I found a continuation of women struggle to express their true self in spite of the dominant powers.

Nel 2013 una mostra ad Avignone, "Le Papesse", ha posto il problema della discriminazione del mondo dell'arte nei confronti delle donne artiste.

Fig 1 – Il Palazzo dei Papi ad Avignone

Scegliere Avignone come luogo per una mostra sulle donne artiste è di per sé una dichiarazione di guerra al potere patriarcale. Vale la pena di precisare che, dal 1309 al 1377, la controversia tra gli imperatori francesi e il papato sulle investiture, spostò la sede papale da Roma ad Avignone.

L'altro spunto per un cambio di prospettiva dal potere patriarcale a quello femminile è nel titolo "Le Papesse", le donne Papa, il riferimento è alla leggenda della Papessa Giovanna molto popolare nel Rinascimento. Uno dei primi accenni alla leggenda racconta che una Papessa Giovanna, sempre secondo la leggenda,

regnò per alcuni anni tra l'850 e il 900. Gli anni che vanno dall'ottavo al decimo secolo sono un periodo significativo per la Chiesa perché è in questo periodo che iniziano a manifestarsi movimenti religiosi che raggiungeranno il loro pieno sviluppo nel decimo e undicesimo secolo con lo sviluppo degli ordini mendicanti ed eremitici: Francescani e Domenicani che attribuivano alla Vergine Maria e alle Sante la funzione di mediazione tra l'uomo e Dio.

Fino ad arrivare nel tredicesimo secolo al movimento dei Guglielmiti che proponeva il rinnovamento della Chiesa con sacerdoti, Cardinali e Papa donne. L'Inquisizione giudicò il movimento eretico ma per alcuni anni i Guglielmiti ebbero seguito nell'area milanese e Guglielma la fondatrice fu sepolta e le fu dedicato un altare nell'abbazia di Chiaravalle fino alla distruzione ordinata dagli inquisitori. San Bernardo di Chiaravalle aveva un atteggiamento favorevole al rinnovamento in versione femminile.

Fig. 2 – *Maman*, il ragno di Luise Bourgeois e le sfere di Jana Sterbak, situate all'entrata della mostra di Avignone.

Le cinque artiste contemporanee Luise Bourgeois, Berlinde De Bruyckere, Camille Claudel, Kiki Smith, Jana Sterbak, presenti ad Avignone, hanno sviluppato le loro rappresentazioni artistiche attorno a temi archetipici liberamente ispirati da fiabe, da contaminazioni e sovrapposizioni di opere d'arte del passato a sfondo più o meno religioso. Le loro visioni artistiche girano attorno alla discriminazione e alla violenza perpetrata nei confronti delle donne e della loro creatività. Rappresentano il dolore, la paura e la sofferenza che ha da sempre accompagnato e ancora è presente nella vita delle donne. L'articolo del quotidiano *Le Monde* dove ho inizialmente letto la notizia titolava: *L'art est un bastion sexiste*, l'arte è un baluardo maschilista. Il che è molto probabilmente vero.

L'arte al femminile è stata da sempre considerata inferiore. Fin dal medioevo la produzione artistica femminile attribuibile principalmente alle monache e alle donne di classi superiori non è stata considerata. Nonostante la migliore poesia del periodo sia stata prodotta dalle donne. È solo recentemente che la ricchezza della produzione artistica femminile ha iniziato ad essere riconosciuta.

Fig 3 – La corona e il velo. Monasticismo femminile dal quinto al quindicesimo secolo. A seguito di una mostra dallo stesso titolo tenutasi nel 2005. L'immagine del titolo è l'incoronazione di Santa Chiara nel convento delle Clarisse di Nuremberg.

La discriminazione verso l'arte femminile è sempre stata forte. Dovrei dire verso le donne in generale. Nei conventi le donne potevano solo produrre o decorare oggetti di uso quotidiano, arazzi, ricami, rapporti scritti delle loro visioni

religiose, miniature per i libri di preghiera, per i libri sacri o per i libri con le agiografie dei Santi e delle Sante a cui i conventi erano dedicati. I lavori artistici prodotti dalle monache non erano visibili agli estranei, neppure ai fedeli.

Fig 4 – L'entrata a un convento di clausura

Nei conventi le monache di clausura vivevano separate dal resto del mondo e anche quando assistevano alla messa nella chiesa principale erano separate da una grata impenetrabile, si sentivano solo le voci melodiose che pregavano e cantavano le lodi.

I conventi erano i luoghi dove le donne erano confinate o si rifugiavano per sfuggire alla vita secolare. Per le donne dei primi secoli del medioevo la vita spirituale era un modo per sfuggire le imposizioni del mondo maschile. In un mondo dominato da poteri maschili feroci e crudeli soprattutto nei confronti delle donne, il convento offriva una qualche protezione e la possibilità di pensare attorno alla religione in un modo diverso da quello improntato al potere e allo scontro tra poteri. La vita nel convento relativamente protetta permetteva di prendere distanza dalla distruttività, dalle guerre, dalle violenze conseguenti agli scontri di potere tra gli uomini di chiesa e quelli d'armi, compresi papi e imperatori. Le badesse spesso di famiglia nobile erano capaci, grazie al loro prestigio ma soprattutto grazie alla loro equità, senso di giustizia e spiritualità, di tenere il mondo secolare e le lotte per la supremazia al di fuori delle mura del convento. All'interno delle mura regnava la preghiera, la spiritualità, la carità.

Fig 5 – l'immagine è il ritratto delle monache che vivevano nel convento di Hohenburg "Il giardino delle delizie", fatto dalla badessa Herrars di Hohenburg (del XII secolo).

Questa immagine mi piace molto perché a modo suo è accurata. Descrive una comunità di suore ritratte con il loro nome da monache, le loro espressioni sono diverse, è persino possibile leggere o immaginare dalle loro facce le loro caratteristiche personali, è persino possibile riconoscere chi è giovane e chi no, e la badessa che si ritrae a lato sembra orgogliosa di presentare la sua comunità, le sue sorelle in Cristo.

Fig. 6 – un altro affresco delle monache in preghiera.

I conventi erano gli atelier dove le donne potevano dedicare la loro vita alla preghiera e, pur con molte costrizioni, dare espressione alla loro enfasi creativa. Potevano dipingere o descrivere le loro visioni estatiche. Per tanto tempo si è ritenuto che le donne medioevali, anche quelle di famiglia nobile, non sapessero

il latino e che le loro comunicazioni necessitassero di scribi che traducevano i loro scritti, le ricerche storiche recenti dicono il contrario, molte delle monache sapevano scrivere e leggere in latino. Il lavoro artistico restava chiuso nei chiostri e nelle celle di clausura. Poter esprimere le immagini delle loro visioni e condividerle con le consorelle era importante perché dava valore alle immagini che venivano da dentro, diremmo oggi dall'inconscio. Al riparo dagli occhi del mondo potevano coltivare le loro visioni, condividerle nel cerchio ristretto e quindi valorizzarle all'interno della comunità. Nel mondo medioevale dei secoli attorno al mille i conventi femminili godevano di grande rispetto e l'estasi, così come l'Imitatio Christi, avevano risonanza anche al di fuori delle mura della clausura. Le visioni legate alle estasi monacali riuscivano a influenzare anche il mondo all'esterno, che aveva bisogno di credere ad una religione vicina al mondo umano. Alle donne era proibita ogni formulazione teologica, l'estasi e le visioni non avevano pretese teologiche, erano espressione di una ricerca e di una spiritualità che non si contrapponeva, esprimeva l'ardore per l'amore di Cristo. In un certo senso a loro insaputa le mistiche proponevano una religione molto diversa da quella ufficiale. Gli uomini di chiesa a volte accettavano e avevano bisogno delle visioni monacali per il rinnovamento spirituale, non sempre però. Infatti altre volte venivano usate per meglio esercitare il potere temporale o venivano condannate come eretiche.

Fig. 7 – Questa figura è un dettaglio di un arazzo raffigurante la Passione di Cristo. Le due monache domenicane si ritraggono mentre lavorano all'arazzo, questa era la sola firma ammessa. Non nomi ma immagini.

La sola espressione ammessa per le donne nei secoli medioevali era la visione. È sorprendente rendersi conto come attraverso l'immaginazione le donne fossero capaci di rinnovare la religione e la chiesa dal decimo al tredicesimo secolo introducendo l'amore in un mondo dominato dalla guerra e dalla lotta per il potere. È vero che le donne esprimevano il bisogno di un cambiamento necessario richiesto anche dagli ordini mendicanti, ma il fiorire del misticismo femminile tipico di questi secoli è un documento della capacità creativa ed espressiva delle donne di fede. Per obbligo o per scelta costrette a vivere nello spazio circoscritto della clausura, le monache e le badesse erano lungi dall'essere soggetti passivi dei poteri dominanti, erano soggetti attivi nell'esprimere una spiritualità d'amore. La loro espressione artistica può essere considerata ingenua, ma sono in grado di esprimere in modo prorompente i sentimenti interiori che lottano per raggiungere la coscienza. Ciò che mi piace di quella che è stata definita come arte minore perché applicata a creazioni più legate al vivere quotidiano, non esposta in luoghi pubblici, non opera di grandi artisti, è la pura espressione del risveglio della coscienza espressa attraverso movimenti dell'eros.

Fig. 8 – Matrimonio mistico (connubium spirituale). Cristo che discende sul letto della sua sposa. Miniatura del Cantico Rothschild.

L'energia erotica è evidente. L'amore che viene dal cuore è il grande dono che supera i limiti del mondo della clausura monastica. L'unione mistica in Cristo è l'unione superiore delle anime. Il misticismo di Santa Chiara e del suo ordine modificò la prospettiva sulle e delle donne e proprio da loro venne un messaggio di Eros spirituale. Nel linguaggio delle preghiere, nelle lettere e nelle Confessioni delle donne mistiche emerse una nuova possibilità che diede all'amore una possibilità. Erano le spose dell'unione mistica e potevano esprimere sentimenti di amore e passione per Dio. Nel matrimonio mistico l'unione dell'anima con Dio crea estasi e gioia, rappresenta ciò che di più alto può essere raggiunto, come le monache hanno dimostrato in molte delle immagini da loro realizzate con diversi mezzi espressivi.

Fig. 9 – *Maria e un santo*, miniatura firmata Sybilla Von Bondorf dell'ordine delle Clarisse.

Il matrimonio mistico era “la regressione allo stato di perfezione” ipotizzata da Jung, che permetteva alle donne di esplorare la loro anima. Furono in grado di riconoscere che l'amore costituiva una necessità imprescindibile e attraverso la meditazione e lo sviluppo di un modo di pensare spiritualizzato che si ispirava a un dio d'amore furono in grado di superare le limitazioni imposte da una dottrina religiosa sovraccaricata da istanze di potere e politiche.

Le donne medioevali, nonostante la brutalità diffusa cui erano soggette, furono in grado di trasmettere sentimenti di pietà e comprensione che cambiarono il modo di pensare la vita. Il misticismo femminile non fu sufficiente a cambiare la propensione alla guerra e al potere del mondo maschile, ma almeno contribuì a dare valore alla pace, al rispetto per l'altro, all'amore per tutte le creature e per la natura. La spiritualità femminile offriva o era rappresentativa della contrapposizione tra il logos, appannaggio degli Scolastici, e l'eros. Il misticismo femminile, unitamente allo sviluppo degli Ordini Mendicanti e alla creazione della santificazione della Maddalena, fu un cambiamento epocale per la chiesa dei secoli medioevali che vanno dal VI al XIII secolo.

Fig. 10 – *La Maddalena*

La Maddalena è una santa composita. La costruzione della sua santità iniziò nel settimo secolo, ad opera del papa Gregorio Magno che nel 591 a Roma nella basilica di San Clemente proclamò che la Maria peccatrice dei vangeli di Luca, Marco e Giovanni era stata purificata dai suoi peccati. Gregorio aveva buone

ragioni per creare una agiografia della Maddalena come peccatrice redenta, con essa dava infatti alle donne la possibilità di vivere nella grazia di Dio. I Padri della Chiesa dei primi secoli dovevano creare la Maddalena perché le donne, soprattutto le donne coniugate, rappresentavano una contraddizione costante. Da una parte gli uomini di chiesa consideravano le donne come inferiori, assoggettate ai mariti, in chiara contraddizione con il messaggio di Cristo che considerava uomini e donne uguali. Il principio evangelico rivoluzionario di uguaglianza tra tutti gli uomini di fronte a Dio, ben noto ai Papi, era rispettato solo parzialmente. Il principio non poteva però essere completamente ignorato, inoltre la Chiesa aveva adottato il sistema di leggi del tardo Impero Romano che dava alle donne il diritto di ereditare dai propri mariti e dai padri come soggetti liberi. Le donne sposate erano un ulteriore problema, poiché a loro erano assegnati compiti importanti come educare i figli alla fede Cattolica e contenere la libidine dei mariti.

Fig 11 – Immagine di donna di Kiki Smith ad Avignone

Fig 12 – *Maddalena*, di Kiki Smith

Molti secoli dopo abbiamo la Maddalena incatenata di Kiki Smith, coperta di lunghi peli come una pelliccia, che richiama la Maddalena penitente nel deserto coperta dai suoi capelli. Ma anche un'orsa, rappresentazione di una maternità primordiale, forte. La sofferenza dell'orsa incatenata costretta a ballare al ritmo del suo oppressore. La narrazione femminile iniziata nel medioevo continua in questa statua che dice della sofferenza delle donne, della loro creatività incatenata ma anche della loro forza. L'immagine potente di un corpo ancestrale che benché incatenato guarda avanti e forse oltre. Confrontandosi con gli ostacoli o forse le sfide future?

La contaminazione inconscia continua, il palazzo della mostra di Avignone è il luogo dell'esilio dei Papi. Nella lotta tra la chiesa e l'impero per un secolo la città francese divenne sede papale: di nuovo le due forze del potere maschile in contrapposizione e le guerre continue che ne seguono.

Non lontano da questo luogo, a solo una ventina di chilometri, c'è il manicomio di Montdevergues dove Camille Claudel morì nel 1943 dopo trent'anni di internamento come malata mentale.

Fig 13 – Camille Claudel

Internata e mantenuta prigioniera su richiesta della madre e del famoso fratello Paul Claudel, Camille era una grande scultrice piena di Eros e forza. Molto in anticipo sui tempi osò esprimere la sue scelte indipendenti in fatto di amore,

accompagnandosi con un artista, Rodin, che ufficialmente viveva con un'altra donna con la quale aveva un figlio e che finì con lo sposare. Camille era convinta del suo valore artistico e non si sentiva dipendente da Rodin, osava addirittura scolpire dei nudi, qualcosa di inconcepibile per il tempo in cui viveva.

Fig. 14 – Camille Claudel, *Valzer*

Le due figure erano inizialmente nude. Camille aggiunse il drappeggio per ottenere un contratto dallo Stato. Per il mondo benpensante e borghese le sue sculture avevano un difetto insormontabile: erano piene di forza erotica.

Il fratello Paul si era convertito al Cattolicesimo e per lui la vita della sorella era disdicevole: di comune accordo con la madre, in un momento in cui Camille era senza danaro, psicologicamente fragile, bisognosa di aiuto, entrambi tradirono la sua fiducia nei loro confronti e la confinarono in manicomio. La loro crudeltà non aveva limiti, e si opposero al suo rilascio anche quando i medici decretarono che Camille poteva lasciare l'ospedale perché si era ripresa; neppure alla morte della madre che era sempre stata accanita contro di lei fu rilasciata. La bella Camille, ormai distrutta, morì nel 1943, il pio fratello non andò neppure al funerale, la sua opera fu riscoperta nel 1984 in occasione di una retrospettiva su di lei. Una donna con una grande creatività e indipendenza di spirito che ha pagato con la vita l'audacia di credere nel proprio potere creativo.

Fu distrutta non solo dal suo amore per Rodin, un grande scultore ma forse un uomo fragile; lei stessa forse non fu in grado di capire che l'espressione erotica della sua creatività era un peccato imperdonabile per la madre e il fratello, invidiosi della sua grande vitalità. Chiese in continuazione l'aiuto dei suoi parenti, non riconoscendo mai l'odio della madre e la misoginia del fratello.

Jana Sterbak con le sue sculture, le vesti bianche che per le loro posizioni richiamano la sofferenza delle persone ospedalizzate, il loro richiamo ai malati di mente rinchiusi nei manicomi è molto inquietante.

Fig 15 – Jana Sterbak, *Chemise de nuit*

Una camicia da notte femminile ma in evidenza sul petto ci sono i peli tipici di un corpo maschile. Centrali alla ricerca di Sterbak sono il corpo femminile e le contaminazioni di genere e la violenza esercitata attraverso gli abiti sulla psiche femminile, la discriminazione sessuale. Come non ricordare il suo *Vanitas*: vestito di carne per un'anoressica albina.

Fig. 16 – *Vanitas*

La scultura parla della violenza psicologica giocata sui corpi delle donne, della difficile ricerca di un'identità personale al di là delle gabbie imposte dagli stereotipi che imprigionano il femminile.

Fig. 17 – I corpi umani sofferenti sono rappresentati da corpi scioccanti di Berlinde de Bruyckere.

I corpi emaciati senza faccia sono una meditazione sul dolore, la vita e la morte, o la morte nella vita. Gli elementi dei corpi sofferenti non sono privi di attrattiva o vergogna, seppure in modo diverso da Sterbak; anche de Bruyckere si oppone all'ideale del corpo bello e perfetto. I corpi sono pieni di cicatrici, di tagli, sono vulnerabili e allo stesso tempo il loro potenziale decadimento è un monito al rispetto di quanto in noi è corruttibile. De Bruyckere ha investigato la sua affinità con Pier Paolo Pasolini, dove il corpo con le sue pulsioni incontrollabili e sessuali esplora gli eccessi della violenza. Usa le rappresentazioni del corpo per combattere contro la falsa morale della società borghese con i suoi ideali consumistici anche in fatto d'arte.

Ancora una volta l'istanza politica e giocata sui corpi delle donne e degli uomini, di cui la tragica storia di Camille Claudel è un monito ancora oggi. De Bruyckere, con la sua rappresentazione creativa di corpi martoriati, ci ricorda che l'inconscio è scritto nei nostri corpi e che diventare coscienti di quanto è stato inflitto alla nostra psiche è anche diventare coscienti delle emozioni violente che ci animano e che ci sono state inflitte. È anche diventare coscienti di noi stessi nella società umana.

Fig. 18 – Louise Bourgeois

L'immagine è la re-interpretazione di *Aspassio Horanitaki* di Louise Bourgeois "per catturare qualcosa della tua mente, per catturare la tua forza animale".

Bourgeois è a contatto con la forza arcaica del femminile. La sua capacità di re-interpretare le fiabe e i miti più noti secondo uno straordinario stile personale è di grande impatto simbolico, come nella sua raffigurazione del mito di Edipo.

Fig. 19 – Louise Bourgeois, *Giocasta*

La re-interpretazione inizia con Giocasta che tiene tra le braccia Edipo in una posizione di offerta dolorosa, ma anche di donna che ha partorito in ginocchio. Nonostante la dimensione sia piccola, la tragicità è grande, tutta nel colore e nella

posa plastica, la tragedia è essenziale. Giocasta sta presentando o forse offrendo Edipo al mondo. Il dolore e l'orgoglio di una madre che riassume e si riappropria della sua storia. E per finire, Antigone ed Edipo, ed è una scelta, perché dopo il complesso di Edipo, su cui nel bene e nel male la psicoanalisi ha basato la sua teoria, il complesso di Antigone è la nuova frontiera.

Fig. 20 – Louise Bourgeois, *Antigone ed Edipo*

Antigone che guida Edipo è la metafora che punta ad un oltre dove il desiderio femminile mette in discussione i limiti della società, i limiti dell'autocoscienza maschile e il divario esistente tra il processo di universalizzazione e i vincoli intersoggettivi tra gli individui. Sono la fluidità e la mobilità di genere a rendere il processo identitario continuo e non una costruzione fissa. L'uomo che diventa femminile, la donna che diventa maschile, un processo temporaneo e transitorio perché l'esperienza della virilità maschile e della vulnerabilità femminile sono esperienze umane non performative, direbbe Butler.

Conclusion

Questo percorso attraverso le immagini serve a mostrare come, partendo dalle donne del Medioevo, completamente sottomesse al potere patriarcale, fino alle artiste contemporanee la sofferenza femminile abbia bisogno di essere narrata e rinarrata, rappresentata e animata in modi sempre nuovi. Le visioni, unica possibilità di elaborazione religioso/politica concessa alle donne nel cristianesimo, hanno creato un'egemonia religiosa femminile che nel misticismo ha dato espressione a ciò che alle donne veniva proibito: l'espressione dell'eros femminile. Attraverso le immagini delle visioni e il linguaggio utilizzato per descrivere l'unione con Cristo, le mistiche hanno capovolto la struttura di potere che reggeva l'impalcatura del potere dominante. Il desiderio femminile delle mistiche ha finito per essere una trasgressione che ha operato nella direzione di una spiritualità tesa a sovvertire i doveri imposti alle donne dal patriarcato.

Le artiste moderne offrono, attraverso le loro opere, rappresentazioni di una trascendenza che va oltre le violenze e le mutilazioni dei corpi, in una proposta di universalità che include il desiderio che mette in discussione i limiti della società. Ed è proprio Antigone che si ribella a Creonte a rappresentare il desiderio femminile che mette in discussione i limiti della società, i limiti dell'autocoscienza maschile e il divario esistente tra il processo di universalizzazione e i vincoli intersoggettivi tra gli individui. Sono la fluidità e la mobilità di genere a rendere il processo identitario continuo e non una costruzione fissa.

Bibliografia

- Duby G., Perrot M., *Storia delle Donne*, Roma, Laterza 1990;
Forthomme B., *Les femmes Mystiques*, pag 254, Paris, Edition Laffont, 2013;
Sjoholm C., *Il complesso di Antigone. Etica e invenzione del desiderio femminile*, Verona, L'Iguana Editrice, 2014;
Wessley S., "I Guglielmiti del XIII secolo: La salvezza tramite le donne", in *Sante Regine avventuriere nell'occidente medievale*, a cura di D. Baker, Firenze, Sansoni, 1983 – original title: *Medieval Women*, 1978, by Ecclesiastical History Society.



LA BELLA SOGNATRICE: PAESAGGIO E MEMORIA

Jennifer Paziienza

Summary

Beautiful Dreamer: landscape and memory

Like *Ginestre* (**Fig. 1**) with its under painting of mops, brooms and scaffolding, and the stuff of the natural world even before the first touch of brush to canvas to the moment it is finished, for me painting is navigating richly layered literal and metaphorical liminal spaces. These spaces are landscapes of active waiting, not knowing where and how versions of my aesthetic self will unfold.

Ginestre, 2009 183 x 137cm, oil on canvas

At once critical and poetic, in *Beautiful Dreamer* I ask, in a world fraught with polluted politics, global environmental degradation and economic greed—a world where the race to keep up with the next best technological bell and whistle is often run against the well being of its citizenry—of what value is a painting practice, particularly one with an unfashionable eye for beauty, justice and landscape? Whether landscape as ideology, the political or landscape as phenomenology, the poetic I ask how my paintings unearth or bury over the substrata of power relations? Or, call forth landscape as myth and memory, the spiritual and aesthetic, the beautiful and the sublime? How do they reveal, conceal and construct my own artistic formation? Finally, how are they “an exemplary encounter with [my own] subjectivity” (Elkins, 2008, p. 103)?

However, as I map the fertile ground of uncertainty that is my artistic practice in image and word beautiful voices, too long overshadowed by fear and anxiety, sing their songs of possibility as others caution me not to mistake pointing to the moon for the moon.

Man in the Moon, 1995 122 x 153cm, oil on canvas

Art as Landscape has been my go-to place for personal and social understanding for as long as I can remember. Rooted in my early years and early drawings, the questions and concerns my work raises today are no different in kind. Elaine Scarry’s (1999) notion, that beauty compels replication, a begetting, the means by which we renew our search for truth and our concern for justice resonates. Dennis Dutton (2009), reminds me of our shared aesthetic urge to find refuge and survival in particular landscapes.

Modern Hybrids, 2014 104 x 106cm, oil on canvas

Early in the 20th century with the first wave of southern Italian immigrants, my Sicilian grandfather, arrived at Ellis Island. Some years later, as a stonemason, he and his contemporaries, from the vantage point of Brooklyn followed an impulse to recreate something of the landscapes they left behind. Looking across the Hudson River they set their sites on New Jersey, the garden state. Consequently, I was born in Newark, but raised in Bloomfield, on Grove Street at the corner of Elmwood Avenue.

Let the beauty we love be what we do. There are hundreds of ways to kneel and kiss the earth are lines from a Rumi poem that point to a perspective on art and life that has, for me, been long in the making. My lifelong relationship with the beautiful I owe to my short-lived life with my mother.



While washing my hair she would rinse away soapy tears with the mantra, “Sorry Jennifer, but you have to suffer to be beautiful.” At bedtime, her mezzo-soprano voice would lull me to sleep with verses from “Beautiful Dreamer.”

Beautiful dreamer, wake unto me, Starlight and dewdrops are waiting for thee; Sounds of the rude world, heard in the day, Lull'd by the moonlight have all pass'd away!

Early on I witnessed the aesthetic power rivulets of glistening, green olive oil in cadmium tomato gravies can have on the lives of working class Italian immigrants. In our house, the beautiful was something practiced, not merely observed, something made and consumed. In equally exquisite measures so too was the ugly. Served up by the fall out of post WWII domestic violence, a kind of performance art where sauce stained walls and scattered dish shards invited no encore. Beautiful Dreamer: An Uncertain Proposition is as poet Ted Hughes believed about his own work, an intimate landscape where I hope to invite attendees into my imaginative worlds so that they may enrich their own.

Ringraziamenti: Desidero manifestare la mia riconoscenza agli organizzatori della conferenza e desidero esprimere la mia gratitudine per l'opportunità datami, potendo presentare il mio lavoro in Sicilia. È davvero un sogno divenuto realtà. Grazie!

Un ringraziamento speciale alla mia nuova amica, Tiziana Trabucchi.

Non avrei potuto fare questo senza di te, grazie mia cara!

Tutte le opere nella La Bella Sognatrice: Paesaggio e Memoria sono state fatte da Jennifer Paziienza, se non diversamente specificato.

L'Arte è un sogno che si è realizzato, e questa è la ragione per cui noi la apprezziamo, come fosse la garanzia che i nostri sogni possano realizzarsi nella vita.

Wendy Steiner

Prima di iniziare, vorrei dirvi che i miei amici e colleghi delle First Nations, Dave e Imelda Perley mi hanno insegnato a rendere omaggio ai primi popoli che hanno occupato le terre ovunque ci riuniamo... Oggi siamo a Siracusa, la terra che una volta fu abitata dai Siculi Italici. In New Brunswick, nella parte est del Canada dove vivo, c'è Wolastoqewiyik (che si pronuncia Woo-luss-ta-goog), il luogo del fiume generoso e bellissimo, la terra dei Mig'maw e della gente di Maliseet. In particolare, Keswick Ridge (**Fig. 3**), la terra che mi saluta ogni mattina e mi vede addormentare tranquillamente la notte, compagna della mia vita e del mio lavoro da quasi 25 anni.

Come i mattoni e la malta erano fondamentali per il commercio di mio nonno, nel Beautiful Dreamer: Landscape and Memory, le immagini e le parole, i quadri

ed il computer, sono i miei strumenti. Beautiful Dreamer, un luogo di vecchia e di nuova costruzione, di continui cambiamenti, caratterizzato da periodi di attiva attesa, che respira attraversando la soglia verso nuove comprensioni. È il luogo dove io lavoro in gratitudine, per capire e guarire la devastazione psichica causata da una perdita precoce, dalla violenza domestica e dall'estetica Kantiana.

Ricostruendo o mappando i processi artistico-fisici e le esperienze psicologiche, scaglie di intuizione, frammenti del vivere una vita riflessiva che può fondersi in una miriade di modi. Per me, è come presentare me stessa, ancora e ancora, in una trama di una specie di ermeneutica stanza degli specchi, dove le idee rimbalzano fuori dalle pennellate, mentre i turbini delle letture dipingono il testo. Dove la luce divina illumina la memoria e la fede supera il dubbio. Nell'aria voci meravigliose, oscurate dalla paura e dall'ansietà cantano le loro canzoni di speranza, mentre altre voci ti avvertono di non confondere l'indicazione della Luna per la Luna (**Fig. 4**).

Beautiful Dreamer ebbe inizio molto tempo fa, in un tempo che sembra come una terra lontana, molto lontana ma ci fu un momento di inizio preciso, decisivo. Mio marito Gerry Clarke ed io partecipammo all'inaugurazione di una mostra di un'artista emergente, in una galleria d'arte. Una persona dell'ambiente mi aggredì quando mi chiese: "Così Jenn, come fai a mantenere la tua ispirazione, quando come docente tu sei remunerata?" ed a quel punto smise di parlare. Intendi, poiché sono una docente universitaria, con un cospicuo reddito, cosa mi fa continuare a dipingere? Arrampicandomi sugli specchi, per trovare il miglior modo di rispondergli, sputai fuori: "la fame può avere diverse forme, sai!". Questo terminò la conversazione, così Gerry ed io andammo a cena. I giorni successivi, io non riuscivo ancora a togliermi dalla mente quell'incontro. Curiosità, l'impulso umano di conoscere il perché, come Alberto Manguel (2015) così affettuosamente racconta nel suo ultimo libro con quel titolo. La curiosità ebbe la meglio su di me. Ebbe così inizio la mia ricerca, per rispondere alla domanda: perché dipingo? Questo accadde otto anni fa. Questa mattina, con il lavoro *Landascape-Love & Longing* (**Fig. 5**), io vi chiedo: in un mondo pieno di politica, che mi piace definire *inquinata*, di degrado ambientale ed avidità economica, un mondo dove la gara per tenersi al passo con le ultimissime novità tecnologiche, si contrappone spesso al benessere dei suoi cittadini, quale è il valore della pratica pittorica? In modo particolare, con uno sguardo al paesaggio ed alla bellezza.

L'idea di paesaggio

Il libro *Teoria del Paesaggio* (De Lue & Elkins, 2008) racconta gli eventi durante un seminario di arte internazionale, svoltosi in Irlanda nel 2006. Artisti, storici dell'arte, architetti, geografi, storici dell'architettura, cartografi ed altri, tutti con l'interesse per il paesaggio, si riunirono per discutere di come la tanto contestata categoria, potesse essere interpretata (**Fig. 6**). Il loro punto di partenza

fu l'innovativo libro di Dennis E. Cosgrove (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*, dove lui spiega come i terreni siano stati stimati per un uso feudale o per scambio di capitali, che lui quindi collega all'idea di paesaggio nella società occidentale (p. 22-3). Questa è un'alienata comprensione della terra, della natura e del suo senso di luogo, insieme con una più critica consapevolezza sociale, con una prospettiva esterna; ciò che lui chiama il modo di vedere un paesaggio. Qui i paesaggi sono interpretati iconograficamente, mantenendo il rispetto per l'esperienza quotidiana di un paesaggio, come l'ambientazione per la vita e per il lavoro (Cosgrove, p. xi). Cosgrove traccia questo *modo di vedere il paesaggio*, che inizia nel XV secolo, con la tecnologia della prospettiva fino alle tecnologie contemporanee. Egli scrive: un testo tremolante, visualizzato sullo schermo, il cui significato può essere creato, esteso, manipolato, elaborato ed infine cancellato dallo sfiorare gentile di un tasto... "paesaggi virtuali" rappresentano il punto più estremo, fino ad ora dell'idea di paesaggio, come un modo distanziato di vedere (Cosgrove, 1984, pp. xxiv-v).

Quando considero le conversazioni di questi studiosi, la domanda che Elkins e Cosgrove pongono al gruppo, e cioè "se il dipingere un paesaggio può essere ancora praticato da persone seriamente coinvolte nella storia dell'arte o se se ne deve trovare l'espressione nei vari contesti locali o regionali" (p. 119), è una questione con cui ho convissuto per anni. Elkins (2008) vuole "un nuovo tipo di teoria dell'arte: una teoria che sia senza limiti precisi, inconcludente, combattiva e che sia il più diversa possibile dal tipo di teoria dell'arte che è stata praticata fino dagli anni '60"; ma ha bisogno di ri-pensare la costruzione binaria della domanda e il suo desiderio per il combattimento. Tuttavia, dopo aver riflettuto in solitudine su tutto il loro lavoro, io mi chiedo quale paesaggio come ideologia, la politica o il paesaggio come fenomenologia, possa insegnarmi la poetica. Come fanno i miei quadri a scoprire o seppellire il substrato dei rapporti di potere? Come rivelano, nascondono e costruiscono la mia formazione artistica? Come i dipinti richiamano il paesaggio come il mito e la memoria, lo spirituale e l'estetico, il bello ed il sublime? Infine, come sono i miei quadri, emblematici di "un incontro esemplare, con [la mia] soggettività" (Elkins, 2008, p. 103), con la mia propria psiche?

Quello che Anne Whiston Spirn (2008), da Architettura e Studi Urbani al MIT, ricordava ai ragazzi al seminario, risulta vero anche per me – che all'origine del significato della radice nordica e germanica di "landscape" (paesaggio), *land-Skabe* o *land-Schaften*, "c'è un concetto, incorporato nella parola originale, di una mutua associazione, di una sagomatura di persone e luoghi, in cui le persone plasmano la terra, e la terra plasma la gente" (p. 92). All'inizio del XX secolo, 1902, con la prima ondata di emigrati meridionali italiani, mio nonno siciliano arrivò a Ellis Island. Alcuni anni più tardi, come muratore con una giovane famiglia, lui ed i suoi conterranei, partirono da Brooklyn ed agendo d'impulso per

ricreare qualcosa dei paesaggi che si erano lasciati alle spalle, guardarono ad ovest e rivolsero i loro sguardi sul New Jersey, lo Stato Giardino.

Non amate Google Map, streetview? Questa fotografia (**Fig. 7**) mostra il 142 di Grove Street, così come l'ho trovata on-line, è la casa dove sono cresciuta (a metà degli anni 50-inizio anni 60). Ovviamente, come Argo, la casa ha subito un certo numero di modifiche da quando mio nonno, Epifanio Marchione, la costruì nel 1924. Quando ci vivevo io, c'era un'enorme pianta di acero di fronte (**Fig. 8**). Chi avrebbe mai pensato allora, che io mi sarei spostata in un paese con la foglia d'acero come simbolo? In ogni caso io amavo quell'albero. "La casa protegge il sognatore, la casa permette di sognare in pace", scrive Gaston Bachelard (1964, p. 6) in *The Poetics of Space*. Abbiamo segnato le stagioni insieme; io all'interno del rifugio del nostro portico assolato, con i suoi affascinanti vetri francesi, l'albero, stando in piedi attraverso ogni tipo di intemperie. La neve ricopriva i rami in inverno, c'era l'abbondante rosa dei germogli di primavera, la promessa dei verdi dell'estate e la magica esplosione dei rossi e dei gialli dell'autunno. Era un posto sicuro, per sognare ad occhi aperti. Vorrei avere i miei disegni giovanili per mostrarveli. Erano pieni di cieli blu, alberi e montagne in estate, bambini che pattinavano allegramente sopra stagni di bosco congelati, in inverno. Il perché i miei quadri sono pieni di riferimenti al mondo naturale, è stato a lungo un mistero per me. Nonostante io sia nata nell'urbana Newark, ho vissuto i miei anni di formazione nella periferica Bloomfield, fiore di campo, in Grove Street, via Boschetto all'angolo con Elmwood Avenue, viale dell'Olmo. Denis Dutton (2009) in *The art instinct: beauty, pleasure, & human evolution*, qui, mi viene in aiuto. Senza rigettare le spiegazioni del costruttivismo sociale, lui ci chiede di considerare la biologia, nella nostra comprensione della complessa relazione tra l'estetica e la sopravvivenza. La percezione della bellezza si trova in paesaggi particolari, intesi come luoghi rifugio ed è certamente in risonanza con i miei primi dipinti ed in quelli dell'età adulta. Lui scrive che: "le arti siano al di là della portata dell'evoluzione è un errore che doveva essere corretto tanto tempo fa" (Dutton, 2009, p. 2). In tutto il mondo le preferenze per il paesaggio non sono solo l'effetto delle influenze culturali. È anche questione di motivi preistorici. Le preferenze del paesaggio sono considerevolmente specifiche", egli dice (Dutton, 2009, pp. 3-19).

Il più importante è il mistero. Un senso di mistero implica il futuro, la meraviglia di ciò che si potrebbe trovare se viaggiassimo più in profondità nella scena (**Fig. 9**). Il mistero stimola l'immaginazione umana ed è quindi di vitale importanza per il paesaggio come forma d'arte. Sono la prospettiva ed il rifugio ad essere particolarmente fondamentali per l'attrattiva di un paesaggio... la capacità di vedere senza essere visti. Nei quadri e nella realtà, gli esseri umani amano la prospettiva da cui possono esaminare un paesaggio, ed allo stesso tempo godere di un senso di rifugio. Una grotta sul fianco di una montagna, una casa su una collina, la mia veranda dell'infanzia, il mio studio a Keswick Ridge, un certo sen-

so di essere al sicuro dall'osservazione o dall'attacco alle spalle (Appleton, 1975, pag. 21). Guardando la mia pratica attraverso la lente biologica di Dutton, il desiderio istintuale che ho per ricreare lo spazio illusionistico, da un lato, e le chiacchiere critiche nella mia testa che dicono "ma dovrebbe assomigliare" o dovrebbe essere "conforme", l'ancora presente ideale modernista di planarità e di non-rappresentazione dell'altro, viene nitidamente messo a fuoco. Si tratta di una conseguenza degli effetti travolgenti della mia formazione artistica degli anni '60-'70 che continua a pervadere l'estetica contemporanea.

Le parole di Dutton echeggiano Elaine Scarry (1999) nel suo libro *Della bellezza e dell'essere giusti*, dove si impara ciò che è in gioco nel patto di interdipendenza tra l'osservatore e l'osservato, e "la propria responsabilità per la continuità dell'esistenza" (p. 92). Con le loro voci posso meglio dire perché non sono mai stata in grado di ignorare il richiamo della bellezza. Nei loro scritti ed in quella degli altri, trovo il linguaggio che parla alla mia esperienza.

Sulla bellezza e la non dualità

La bellezza è un tema caldo al giorno d'oggi (**Fig. 10**), non solo nel contesto accademico e dell'arte, ma anche negli affari, nelle neuroscienze e nel romanzo storico e contemporaneo. Ma il mio amore per il bello è iniziato più di 60 anni fa. "Lasciamo che la bellezza che amiamo sia quello che facciamo. Ci sono centinaia di modi di inginocchiarsi e di baciare la terra" (Rumi & Barks, 1997), sono le righe di un poema di Rumi che indicano una prospettiva sull'arte e sulla vita che è stata a lungo in divenire. Il mio rapporto con la bellezza, durante la mia intera esistenza, lo devo alla breve porzione di vita vissuta con mia madre. Lavandomi i capelli mi avrebbe sciacquato via le lacrime insaponate dicendomi: "Scusa Jennifer, ma per essere bella devi soffrire". Nel momento di andare a letto, lei, con la voce da mezzo soprano, mi avrebbe fatto addormentare sulle note di "Beautiful Dreamer":

*Beautiful dreamer, wake unto me,
Starlight and dewdrops are waiting for thee;
Sounds of the rude world, heard in the day,
Lull'd by the moonlight have all pass'd away!*

Ho assistito presto al potere estetico dei rivoli luccicanti del verde olio d'oliva nel sugo di pomodoro rosso cadmio della classe operaia di immigranti italiani. A casa nostra, la bellezza era qualcosa di "praticato", qualcosa di fatto e consumato – una relazione in cui siamo entrati a far parte. Nello stesso squisito modo veniva misurato il brutto. Ed ecco che il litigio è servito, si scatena la violenza domestica, che è una conseguenza del dopoguerra della seconda guerra mondiale, una specie di performance artistica dove la salsa ha macchiato le pareti ed i frammenti del

piatto sono sparsi ovunque e causano l'immediata mancanza di appetito in quelli che assistono all'esibizione (**Fig. 11**).

Contemporaneamente, all'interno dell'invadente paesaggio urbano che era la nostra casa del New Jersey, c'erano un enorme pesco, i fiori, le erbe e l'orto, le viti ed un arco di rose che riempiva il cortile e faceva da entrata al mondo della natura. Costruito dalla natura, ma era anche un mondo creato dalla cultura. Nel senso che Simon Schama (1995) sostiene in *Landscape and Memory*, che il paesaggio è sempre cultura prima che natura. Ognuno esprime la propria versione di bello e di brutto, di giusto ed ingiusto. Naturalmente l'errore sarebbe quello di correlare la bellezza con il "naturale" e la bruttezza con il costruito. Esiste una relazione complicata tra la mutevole percezione delle cose belle e le belle azioni, le cose brutte e le brutte azioni, che hanno contribuito alla quasi totale sparizione di ogni discorso sul bello alla fine del ventesimo secolo dell'umanità. Di tutti i temi che sono emersi al seminario sul paesaggio, quello sulla bellezza è il tema che ha causato la maggiore costernazione, e quello per cui i partecipanti sono stati concordi nel dire che si è girato intorno all'argomento. Concepito come reale o ideale, secolare come nell' *Invisible Dragon* di Dave Hickey (2012) o sacro nel *The Invisible Embrace* di John O'Donohue (2005), incapace di definire il valore del bello con certezza; alcuni tra artisti, critici ed educatori lo ignorano, o tendono a vedere il bello come qualcosa di potenzialmente pericoloso. Brevemente, quello che si sostiene è qualcosa di simile a questo:

Il sublime rifiuta il bello perché sminuisce e non è abbastanza potente. La politica respinge il bello, perché è troppo potente... entrambi nella loro abilità di nuocere agli oggetti ed ai soggetti; ed è l'abilità che così sopraffà la nostra attenzione in modo che non possiamo lasciare i nostri occhi liberi sufficientemente a lungo, per guardare le ingiustizie (Scarry, 1999, p. 85).

Grazie all'estetica kantiana ed alla teoria critica femminista, in questo passaggio la bellezza funziona come una *qualità* di oggetti e soggetti. Vi ricordate la terrena Psyche, che fissando il suo amato Cupido si mette nei guai? Wendy Steiner (2001) in *Venus in Exile: The Rejection of Beauty in 20th Century Art*, prende in prestito, dal passato ellenistico, la storia di Psiche e Cupido ed abilmente la riformula, per il mito del bello del ventunesimo secolo. Per Steiner il bello è relazione e comunicazione ed il suo valore è fondamentale. Un'allegoria del piacere estetico, l'anima smossa dalla bellezza diviene meritevole d'amore. La bellezza è "una particolare interazione tra due esseri, un se stesso ed un altro", dove può essere raggiunta una generosa reciprocità. La comprensione è una caratteristica fondamentale (Steiner, 2001, pp. XXIII-XXV), quando entrambe le parti si valutano l'un l'altra e si vedono come equivalenti. "Creatori e creazioni echeggiano l'un l'altro in questo modello, e sono vincolati in un legame di amore che implica

l'auto-realizzazione" (Steiner, 2001, p. 14). Per superare i disumanizzanti ed alienanti effetti dell'estetica modernista del XX secolo, Steiner (2001) dice: "È compito della critica d'arte contemporanea di immaginare il bello come esperienza di empatia e di uguaglianza" (p. xxv).

Per Elaine Scarry (1999), il bello esige una replica, il modo in cui si rinnova la nostra ricerca della verità e la nostra preoccupazione per la giustizia, ciò che durante tutta la mia carriera ho chiamato ricreazione (Paziienza, 1989). *L'Enjoying God's Beauty* di John Navone del 1999, mi aiuta a comprendere meglio il ruolo che l'amore ha nel meccanismo della bellezza che genera bellezza. Come nello scritto di Psiche e Cupido di Steiner il frutto della loro unione, Piacere, il bambino divino. Che sia riproduzione o ricreazione, "l'oggetto generativo continua in un certo senso ad essere presente nell'oggetto generato" (Scarry, 1999, p. 9). In sostanza, *ricreazione* si basa sull'*interdipendenza*, sulla non dualità.

Fino a *Beautiful Dreamer*, io ho limitato la ricreazione a teorizzare il curriculum artistico (Paziienza, 1989). Credendo per i miei dipinti di aver attinto al mondo naturale piuttosto che a mondi simbolici, non riuscivo a vedere come il mio fare arte fosse una conseguenza del ricreare mondi (Goodman, 1978). Inconsapevolmente, certe dualità moderniste, il sensoriale ed il simbolico, l'attuale e l'estetica, stavano ancora influenzando il mio modo di pensare. Questo cambiò, in un altro momento decisivo, circa cinque anni dopo una grave malattia, la chirurgia ed il lungo recupero, quando lavoravo come artista ed educatrice in una residenza per la galleria d'arte provinciale del New Brunswick, The Beaverbrook (**Fig. 12**). Ero lì e stavo lavorando, intensamente assorta, quando senza preavviso un docente entrò nello studio aperto. Al suono della sua voce, la bolla di vetro entro la quale stavo dipingendo si frantumò attorno a me. In un battibaleno, realizzai che avevo bisogno di un modo diverso di *essere*, altrimenti avrei spazzato frammenti per sempre. Nell'atto del dipingere, ho riflettuto sulla pratica della consapevolezza di Thich Nhat-Hanh — *Inter-being* (Nhat Hanh, 1987), un atteggiamento che dissolve le barriere e crea spazi dove il fantasticare e la realtà possono coesistere. Nello stesso tempo, riflettendo su quella lacerazione della mia vita e le sue connessioni con le ferite del passato, mi venne in mente che la mia fede in Dio e lo Yoga Sutra, hanno molto più a che fare con il mio ritorno all'integrità, che le suture chirurgiche che ho subito e Piero Ferrucci (2009) in *Beauty and the Soul* conferma la mia convinzione del potere curativo della bellezza e del mondo naturale. Ho capito che la visione del mondo costruttivista che avevo formulato a metà degli anni '80, il post modernismo, con la sua enfasi sulla simbolica ri-creazione, ha ignorato la percezione di relazione estraniata, ha ignorato il corpo, il mio corpo. Ora, con David Abram (1996), autore di *Spell of the Sensuous*, aggiornato da Merleau-Ponty's (1945) *Phenomenology of Perception*, vedo la partecipazione dinamica tra il mio corpo e le cose, in modo da potere discernere, all'interno dell'atto di percezione, una partecipazione tra i diversi si-

stemi sensoriali del corpo stesso. Infatti questi eventi non sono separabili, per l'interconnessione del mio corpo con le cose che percepisce, realizzate solo attraverso l'intreccio dei miei sensi e viceversa; ...questo corpo è una forma destinata al mondo... una sorta di circuito aperto che si completa solo nelle cose, negli altri, nella terra che tutto comprende (Abram, 1996, p. 62).

Gennaio, con le feste oramai alle nostre spalle, ho scambiato la zona cucina per il mio studio di pittura. Guardando la tela di 2.44 x 1.82 metri mi sono chiesta: "Che cosa vuoi da me?". Come è mia abitudine, ho guardato fuori dalla finestra e intinto i miei pennelli. Circa cinque ore più tardi, *Winter Sky 1* (Fig. 13) era oramai ben avviato. Ad appena 25 cm dal fondo della tela, un dolore alla schiena mi ha svegliato dal mio sogno ad occhi aperti. Come "metti la cera, toglila la cera" in *Karatè Kid* (1984), film della mia generazione, ci sono volute altre due settimane e mezzo di "metti la pittura, toglila la pittura" per fissare il cielo alla terra e poterlo chiamare un dipinto finito.

Il brutto, il piatto e gli spazi di genere

E cosa dire del brutto? Molto è stato fatto dalla frase coniata da Ezra Pound, il culto del brutto, nel 1913. Frase profetica per la sua vicinanza alla prima guerra mondiale. Come il bello, qui il brutto è visto come una proprietà delle cose. Come una qualità che obbliga relazione ed azione; comunque non è così difficile vedere come la bruttezza, la premiata anti estetica del giorno, contribuì e fu poi confermata dagli eventi della prima guerra mondiale. Significava constatare il cambiamento estetico, lontano dal culto del bello – Pound ha promosso il brutto a diagnosi medica ed il bello a cura medica. Questa presunzione è viva e vegeta cento anni più tardi, per esempio nei romanzi polizieschi di Rennie Airth. Il protagonista maschile, un vedovo ferito, veterano della prima guerra mondiale, il prodotto di un informato processo decisionale militarista kantiano, si innamora di una dottoressa che attraverso il suo amore lo guarisce. Airth la descrive come intelligente e bella nella mente, nel corpo e nello spirito.

È stato Pound comunque, rispondendo alle idee formulate nei due secoli precedenti, che con il suo concettualizzare, ha reso possibile il culto del brutto.

In particolare, nell'Introduzione del genere di Immanuel Kant del 1764, dove il sublime ed il bello vengono giustapposti, si apprende che

il sublime è maschile e la bellezza è femminile. Il sublime è Inglese, Spagnolo e Tedesco; il bello è Francese ed Italiano. Il sublime risiede nelle montagne [...] alte querce in un bosco sacro; il bello nei campi Elisei. Il sublime è la notte, il bello è il giorno. Il sublime commuove e stupisce [...] il bello affascina... Il sublime è di sani principi, nobile, virtuoso; il bello è compassionevole e di buon cuore. In ognuna delle coppie di opposti, come Scarry ci ricorda, poiché [il bello] era quasi sempre un diminutivo, era anche l'elemento eliminabile. (Scarry 2000, p. 84).

Qui, come per il bello, certi paesaggi sono anche loro femminilizzati e quindi sacrificabili. C'è stata una lunga serie di mostre sulla bellezza negli ultimi quindici anni; e vi sorprende, che ora si assista al ritorno del paesaggio nell'arte contemporanea?

I critici d'arte conservatori nel diciannovesimo secolo, hanno enfatizzato lo scambio di un ideale di bellezza accademico con la bruttezza, quando hanno incorniciato opere che volevano sfidare e sostituire il discordo sulla bellezza, con un discorso sulla rilevanza sociale, come nel *Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 14), di Manet (1863). Quel discorso però fu anch'esso messo a tacere in quanto, lavorando per l'interesse dello Stato nel mantenere il controllo sociale, la loro critica d'arte fu relegata al parlare delle qualità formali del lavoro, le sue tecniche pittoriche ed un trattamento sempre più livellato dello spazio pittorico.

Oggi, secondo il critico Americano Dave Hickey (2012), la riduzione percettiva dello spazio recesso o illusionistico della pittura, per circa 400 anni a partire dal Rinascimento, allo spazio piatto, indica un cambiamento di come lo spazio sia riconducibile al genere ed in ultima analisi sia valutato o svalutato. L'estetica della planarità dovuta al critico d'arte Clement Greenberg, il quale ammonì i pittori della metà del XX secolo che non ci sarebbero stati sforzi pittorici verso effetti emozionali o d'atmosfera, immagini riconoscibili, e soprattutto di profondità spaziale illusionistica che potrebbe distogliere l'attenzione dalla essenziale piattezza delle tele... "L'integrità del piano del quadro" (Steiner, 2001, p. 112) è per Hickey largamente equiparata con l'artista maschio eterosessuale ed è una risposta omofobica al piacevole od allo stereotipo "effeminato" nell'arte. Si tratta di una critica d'arte che rappresenta la lotta virile ed il trionfo finale sulla effeminatezza dello spazio illusionistico e di tutti gli altri strumenti per ingraziarsi l'osservatore (Hickey, 2012, p. 38). L'estremo modernismo giace sugli avanzi del pre-modernismo, [tre modi, rapporto a tre]: la relazione dell'artista, dell'opera d'arte e degli osservatori. Rende lo spettatore, un "osservatore non partecipativo o osservatore morale oggettivo" o peggio ancora, per Hickey, "rielaborato come un irresponsabile, un alienato, un guardone elitario" (pp. 38-39). L'antitesi al modo di vedere l'inalienato paesaggio di Dennis Cosgrove (1984), dove l'interazione spaziale è una componente necessaria dell'auto-invenzione e re-invenzione, l'identità e la cittadinanza (p. 192) e all'estetica di Steiner (2001) di relazione, di comunicazione e di auto-realizzazione. Non sono le opere da sole. Sono le ipotesi, alla base della moderna critica d'arte e dei loro effetti che mi preoccupano. Parlare di formazione strutturale nei dipinti si estende a, e costruisce le formazioni sociali e gli assetti sociali; ciò che noi, individualmente e collettivamente crediamo, a cui diamo valore ed il modo in cui interagiamo. Come può l'arte avere ampia e inclusiva rilevanza, un prerequisito per vivere sane e giuste vite, se la retorica che la circonda impedisce alla maggior parte dei cittadini di accedervi? Se è lasciata in-contrastata, lo spettatore è senza stimoli e con la terra che gli manca sotto i piedi.

Prendete per esempio, *Voice of Fire* (**Fig. 15**) dell'artista astratto americano Barnett Newman (1967) commissionato per l'Expo '67, al padiglione degli Stati Uniti durante l'Esposizione Universale ed internazionale di Montreal. Acquisito dalla National Gallery of Canada, nel 1989, ha creato molto scalpore, con la gente che chiede quale sia il significato e che importanza potrebbe avere per la propria vita, non ultimo dei quali c'era il perenne problema dell'identità Canadese, e naturalmente c'era anche la questione dei 1,8 milioni dollari. Cinque anni dopo la National Gallery ha acquistato dell'artista Anishinabe Canadese Robert Houle (1992) *Kanata* (**Fig. 16**), una ri-creazione di Benjamin West del (1770), *The Death of Wolfe* (**Fig. 17**). In esso Houle esprime la sua preoccupazione per lo stato di identità storica della First Nation. A proposito di ciò Kanata dice, "Forse in qualche modo... posso dire... allo spettatore, 'Guarda, come i nativi siano solamente voyeurs nella storia di questo paese'. [In "Kanata"] l'indiano è tra parentesi, l'indiano è circondato da questo gigantesco rosso e da questo gigantesco blu ed è inserito in tale ambiente..."

E ciò è la realtà perché gli inglesi ed i francesi sono ancora i principali giocatori di questa storia, della storia come era. Questo è ciò che mi piacerebbe far capire.

Kanata critica la storia del Canada, ma così facendo critica anche l'arte moderna. Il blu e il rosso sulla borsa che adornano la figura inginocchiata, uno stragemma formale che collega visivamente il trittico, parlano certamente al bagaglio storico francese e inglese dei First Nations. Ma quando Houle ri-localizza il centro squisitamente reso tra i pannelli blu e rosso, suggerisce anche come un'estetica della planarità impedisca la riscrittura di quelle storie e si interroghi sul posto dell'arte aborigena nella storia dell'arte occidentale.

Voice of Fire (Newman, 1967), un lavoro esemplare di pittura a campi di colore concettuale, è cambiato repentinamente quando letto solo da una mente-corpo modernista che predilige la regione dal collo in su. Dal punto di vista delle sublimi lenti estetiche di Kant e del grido di Greenberg per la planarità, come i pulsanti blu oltremare e rosso cadmio si allineano con il battito dei nostri cuori e l'accelerazione del nostro respiro è sublimata. E che dire della bellezza e *Voice of Fire*? Nel suo libro, *Estetica dell'incertezza*, Janet Wolff (2012) suggerisce una comprensione post-critica per la modellatura dei criteri estetici. Come per Steiner (2001), l'estetica di Wolff risiede "in comunità, non libera di fluttuare, ma radicata nella strutture e nelle istituzioni di potere relativo e differenziale..." (p. 25)... Dove i discorsi sulla bellezza tornano, "sulla base di un 'principio estetico che riconosca le complesse intersezioni dell'estetica e della politica, in quanto si riferiscono a questioni di genere..." (p. 29). Criteri estetici che guardano al giudizio di genere per ciò che viene detto, così come alle immagini di genere per ciò che si vede (**Fig. 18**). Riflettendoci e dal terreno della ri-creatività, la poesia di Mary Oliver *Praying* (p. 37), mi ricorda

*It doesn't have to be
the blue iris, it could be
weeds in a vacant lot, or a few
small stones; just pay attention,
then patch*

poche parole insieme, non provare a elaborarle, questo non è il contesto, ma la porta d'accesso

*into thanks, and a silence
in which another voice may speak.*

Bellezza, Paesaggio e Memoria

Dopo una lunga giornata in studio, davanti al quanto mai necessario bicchiere di vino con Gerry, ho ammesso di avere dei dubbi circa i miei quadri. Frustrata da un mondo dell'arte che ancora valorizza l'arte non figurativa, favorisce l'installazione, la performance e l'arte digitale, ho detto: "Forse la serie dovrebbe essere chiamata 'È un albero, fattene una ragione!'" Questo è successo più o meno un anno prima che lo studioso junghiano Craig Stephenson visitasse il mio studio e mi introducesse al *Philosophical Tree Essay* di Jung (1967). Oggi, nella mia immaginazione, Carl mi raggiunge nel mio studio e davanti a una tazza di tè si discute di come il mio lavoro possa simboleggiare la crescita, la protezione, la vecchiaia, la vita, la morte e la rinascita, parzialità e completezza, immanenza e trascendenza. Gli racconto come gli spettatori in genere gravitano attorno ai quadri del cielo – che possono respirare in loro presenza – ma dicono poco o niente circa il colore livido, l'ansia e la tensione incorporati per esempio nello Scuro.

Appena sei mesi dopo la mia residenza a Beaverbrook e la morte lenta causata da un cancro di un amico artista, ho dipinto *l'Albero Nudo* (**Fig. 19**), il primo quadro nel mio studio appena costruito. Il mio anno presso il BAG coincise con l'anno dei mestieri del Canada e mi fu chiesto di inserire oggetti di artigianato nei miei quadri, come i vasi *Crusty Branch Vessel* (**Fig. 20**). Una mattina, mentre ero assorta in contemplazione sul mio tappetino da yoga, sono rimasta molto colpita dalla bellezza dei rami di Powning. Il loro ricordo è stato innescato dal mio rimirare le nostre vigne, attraverso le finestre della nostra veranda. Nel suo trattamento ceramico dei rami, vidi delle possibilità per i miei quadri. Quei rami mi mettevano in discussione e mi concedevano allo stesso tempo il permesso di dipingere un albero che sembrasse un albero. *Albero Nudo* è stato il mio primo dipinto articolato di un albero, dopo l'infanzia.

Più o meno allo stesso tempo, nel tentativo di scacciare il tipo di perdita di

memoria a breve termine che accadde a mia suocera, imparai a memoria un altro poema di Mary Oliver (2006), *When I am Among the Trees*:

*When I am among the trees,
especially the willows and the honey locust,
equally the beech, the oaks and the pines,
they give off such hints of gladness.
I would almost say that they save me, and daily.
I am so distant from the hope of myself,
in which I have goodness, and discernment,
and never hurry through the world
but walk slowly, and bow often.
Around me the trees stir in their leaves
and call out, "Stay awhile".
The light flows from their branches.
And they call again, "It's simple they say",
"and you too have come
into the world to do this, to go easy, to be filled
with light, and to shine" (Fig. 21).*

Mi riportarono alle parole di Scarry (1999), "La bellezza porta copie di se stessa in esistenza. Ce la fa disegnare, prenderne fotografie, o descriverla ad altre persone" (p. 3). Da bambina, copiare fu il modo in cui insegnai a me stessa a disegnare. Ho copiato i fumetti, i disegni di mio fratello maggiore, i biglietti di auguri, e gli oggetti reali vicini e cari al mio cuore. Purtroppo in una scuola di educazione artistica del paesaggio degli anni '60, basata sull'espressionismo astratto, copiare come un modo per trovare la mia voce visiva e per dare un senso al mondo, era un tabù. Senza modelli a portata di mano, ma istruita ad essere originale e fantasiosa, ho disegnato paesaggi dalla memoria; paesaggi che avevo visto nei libri, o in televisione, nei film, nelle canzoni e nelle poesie, o quelli che avevo realmente vissuto, l'acero di fronte, il pesco nel giardino sul retro, il nostro viaggio alle montagne di Catskill. Le assemblee scolastiche dove il giorno del ringraziamento cantavamo "oltre il fiume e attraverso il bosco, a casa della nonna andiamo; il cavallo conosce il modo per portare la slitta attraverso la bianca e scivolosa neve oh!". Mia nonna siciliana abitava al piano di sopra! Oppure, Robert Frost (1967), *Stopping by Woods on a Snowy Evening* (Fig. 22):

*Whose woods these are I think I know.
His house is in the village though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow (Frost, p. 275).*

Oppure, *America the Beautiful*, l'inno che cantavamo all'inizio del giorno di scuola. "Oh beautiful for spacious skies, for amber waves of grain" (**Fig. 23**), radicata in me, paesaggi immaginari che ancora oggi si fanno avanti quando necessario.

Il dubbio, la Fede e l'Incertezza

Stavo leggendo la biografia di William James: *In the Maelstrom of American Modernism*, di Robert D. Richardson (2006), quando ho iniziato la serie Landscape, Love & Longing. Avevo una conoscenza superficiale di William James, del suo pragmatismo e flusso cosciente del pensiero, ma dopo aver letto una recensione del libro di Richardson ebbi la sensazione che James ed io avevamo qualcosa di più in comune – che la fioritura, i ronzii, la confusione (James 1890) della sua vita erano anche quelli della mia. Si scoprì che William James ed io condividiamo il compleanno, 11 di Gennaio. Vedeva se stesso, in primo luogo e sempre come un artista, che ha pensato nei e tra i campi della fisiologia, psicologia e filosofia e, come avevo sospettato, era edotto nel buddismo, induismo e nelle Upanishad. Ma è stato lo scrivere di James, del dubbio, della fede e del credere che ha cementato la nostra connessione. Ogni volta che faccio un passo verso una tela vivo la sua affermazione che "il dubbio è di per sé uno stato attivo... invece che significare una perdita deplorabile di certezza... il dubbio è la possibilità positiva della certezza" (p. 177). Con James (1882) vedo (**Fig. 24**), l'elemento della fede... come il credere in qualcosa in merito alla quale il dubbio è ancora teoricamente possibile: e come la prova della fede è la volontà di agire... la fede è la disponibilità ad agire per una causa in cui la prospera questione non è certificata a noi in anticipo" (Richardson, 2006, pp. 202-3).

James si sposa bene con l'estetica dell'incertezza (2008) di Janet Wolff dove "L'incertezza è il terreno di casa della persona morale ed è l'unico terreno da cui la morale può far scaturire germogli e fiorire" (Bauman, Z., 2003, p. 11). Anche vedo dei collegamenti a James Wolf, Steiner, Scarry e Hickey, quando in una revisione di Scarry e Hickey, Alexander Nehamas (2007) scrive:

Il valore della bellezza è contestabile come il valore di ogni vita di cui fa parte e poiché è una parte di ogni vita, la bellezza è un richiamo costante al fatto che il valore della vita stessa è una questione discutibile.... Il ritorno del bello è il benvenuto, perché lascia intendere l'alba di una nuova volontà di riconoscere il nostro amore per l'incertezza, e dell'incertezza dell'amore (Nehamas, 2007, p. 403).

Sul Bello

Alla vista del bello, ciò che Scarry (2001) descrive conferma la mia esperienza di "bello come un saluto" (p. 25) e rafforza il bello di Steiner (2001) come relazione (**Fig. 25**). Al momento in cui si entra in presenza di qualcosa di bello, il bello ti saluta. Si solleva dallo sfondo neutro, come per farsi avanti e darti il benvenuto – come se l'oggetto fosse stato progettato per "adattarsi" alla tua percezione. Nella

sua etimologia, “benvenuto” significa che si arriva con gli auguri ed il consenso della persona o cosa, già ben piazzati sul terreno. È come se la cosa di benvenuto fosse entrata ed avesse acconsentito al tuo esserci dentro. Il tuo arrivo sembra contrattuale, non solo qualcosa che tu desideri, ma qualcosa che il mondo a cui ti stai ora unendo, voglia (Scarry, 2001, pp. 25-26).

“Quante volte ho percorso e pregato in una postura di riverenza, supplica o impazienza? Sballottato tra il dubbio, la fede ed il credere che la chiamata verrà, che io sarò ancora alla presenza di ciò che è sacro, senza precedenti, e positivo (Fig. 26). La disponibilità a rivedere la mia posizione in modo da mettere me stesso nel percorso del bello, è l’impulso alla base dell’educazione”, scrive Scarry (2001). “Uno si propone ad altre menti (insegnanti), al fine di aumentare la possibilità che staremo guardando nella giusta direzione quando una cometa attraverserà una certa porzione di cielo” (p. 7).

Simone Weil (1951) nel *Waiting for God* e Iris Murdoch (1967) nel *The Sovereignty of God over Other Concepts* Scarry (1999), spiegano l’atto cognitivo di chi percepisce osservando le cose belle. Quando siamo in presenza del bello, proviamo una sorta di radicale sbilanciamento, una rinuncia a noi stessi come centro immaginario, cediamo il posto (letteralmente il *terreno*) a ciò che sta davanti a noi. “Avviene una trasformazione alle radici della nostra sensibilità, nella nostra immediata accettazione delle impressioni sensoriali e psicologiche” (Weil, 1973, p. 159). Decentrarsi è un modo per spersonalizzarsi e la cosa migliore nel nostro ambiente, che è un’occasione per spersonalizzarsi è... la bellezza (Murdoch, 1967, pag. 2). Invece di promuoverci, ci dimentichiamo di noi stessi. Tutti i nostri sforzi di proteggere, custodire e portare avanti noi stessi, sono liberi di occuparsi di qualcosa d’altro. Gli insegnamenti cristiani, buddisti e dello yoga vengono alla mente e concordano, spersonalizzarsi o arrendersi conduce a stati di unità e di uguaglianza, in quanto crea in noi una maggiore capacità di partecipare, oltre il nostro proprio interesse (Scarry, 1999, p. 113). Scarry ammette che la spersonalizzazione può sembrare unilaterale e squilibrata e Steiner ammette che “l’esperienza della bellezza comporta uno scambio di energia che può essere disorientante”. Ma suggerisce “Faremmo bene a riconoscere il significato del nostro soccombere... come opportunità per rivelare se stessi” (Steiner, p. XXI).

Quando sono circondata dal paesaggio di Keswick Ridge riportato su tele di grandi dimensioni (Fig. 27 e 28), sono costretta – non in qualche falso tentativo di essere umile, o in un “OMG” – potrei cadere in quest’ultimo tipo di percorso, a prendere in considerazione gli effetti del collegarsi a qualcosa d’altro oltre a me, qualcosa di immenso. Il modo di Cosgrove di vedere il paesaggio mi viene in mente ed immagino tutto quello che è cresciuto al suo posto, in particolare l’estensione meschinamente radicata dell’estetica kantiana in campi diversi dall’arte, in particolare nella vita domestica e nell’ambiente. Rifletto sulla domanda di David Abrams,

Come mai la natura umana si è così scollegata da tutte le altre nature?

Allora inspiro profondamente e ricordo che gli alberi ed io siamo intimamente connessi, siamo animati dalla stessa forza vitale.

Guarigione psichica e immaginazione mitica

Ma quale significato hanno i miei dipinti per voi? Ho trovato parte della risposta alcuni anni fa nello Yorkshire occidentale, il paesaggio che ha plasmato la mia cara amica Susan Butterfield. Desiderando rimarginare le ferite provocate dall'essere stata sradicata dal Canada, quando era una adolescente, creò Morag Walks; delicate escursioni a piedi, chiamate così, dopo il suo ultimo Border Colliè, Morag. Escursioni che l'avrebbero portata nella sua città natale di Hebden Bridge. (<http://www.moragwalks.com/>) Il poeta insigne Ted Hughes era nato a Mytholmroyd, giusto a pochi minuti da Hebden Bridge e cresciuto tra le fattorie locali della valle di Calder nella brughiera Pennina — il paesaggio che ha dato origine alla sua mitica immaginazione e che prese posto nella mia. Un paesaggio in cui Gerry ed io abbiamo avuto il piacere di stare quando lavoravo come cuoca residente al Walshaw Lodge per le Morag Walkers (**Fig. 29**). Il significato di questa esperienza comunque iniziò mesi prima, quando Susan mi diede un libro di Keith Sagar (2006), *The Laughter of Foxes: A study of Ted Hughes*.

Nonostante i miei quadri sicuramente mettano in dubbio le nuove teorie artistiche e forniscano soluzioni ai problemi della pittura, fondamentalmente essi rappresentano le risposte alla poesia del luogo e sono un paesaggio interiore dove io do un senso al mondo ed in cui trovo il mio posto (Smart, 2010, p. 7).

Sono arrivata a comprendere che *Landscape, Love & Longing* e la sua relazione scritta, *Beautiful Dreamer*, è un qualcosa che Hughes chiama una ricerca del mito (**Fig. 30**). È, come lo descrive Sagar (2006), la profonda ecologia del lavoro di Hughes, che integra i miei strati sovrapposti, le relazioni tra gli organismi viventi tra di loro e con l'ambiente circostante; dove l'arte dell'immaginare cerca di ri-spiritualizzare la Natura, di guarire la frattura nella mente umana, rimpiazzando la coscienza antropocentrica con la coscienza biocentrica, per fornire l'unica religione attuabile – *religio* – andando a ritroso verso un centro ed una completezza. Il linguaggio dell'immaginazione è necessariamente olistico e biocentrico fondato contemporaneamente nelle profondità dell'essere dell'artista e nell'universo esterno. “Questa è la via della coscienza poetica e religiosa, l'istintivo atto di sintesi” (Sagar, 2006; pp. 6-7).

Come Hughes, il mio sogno è che voi vi avviciniate ai miei quadri con “l'attitudine di cooperazione fantasiosa di un co-autore, per entrare all'interno il più profondamente possibile, nei [miei] fantastici mondi” (Sagar, 2006, p. ix) per provare, “un legame fantastico, il cui motore è alimentato dal bello” (Steiner, 2001, p. 14).

Non può essere l'esperienza di ogni artista, ma ciò che Ted Hughes ha dichiarato in una intervista del 1996 lo condivido pienamente (**Fig. 30**).

Ogni opera d'arte ha origine da una ferita nell'anima dell'artista. Quando una persona è ferita, il suo sistema immunitario entra in funzione, ed inizia il processo di auto guarigione, mentale e fisica. L'Arte... fornisce espressione al processo di guarigione... ci sono artisti che si concentrano sul... danno, il sangue, le ossa storpiate, l'esplosione della sofferenza, allo scopo di risvegliare le coscienze e di scioccare. E poi, ci sono quelli che difficilmente... fanno menzione delle circostanze della ferita, loro sono concentrati nella cura (Sagar, 2006, p. xi).

Bibliografia

- Abram, D. (1997). *The spell of the sensuous: Perception and language in a more-than-human world*. New York: Vintage Books.
- Bachelard, G. (1964). *The poetics of space*. New York: Penguin Books.
- Butterfield, S. (nd). *Morag Walks*. Retrieved May 22, 2011) <http://www.moragwalks.com/>
- Cosgrove, D.E. (1984). *Social formation and symbolic landscape*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- DeLue, R., & Elkins, J. (Eds.). (2008). *Landscape theory (The art seminar)*. New York: Routledge Press.
- Dutton, D. (2009). *The art instinct: Beauty, pleasure and human evolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Ferrucci, P. (2009). *Beauty and the soul*. New York: Penguin Books.
- Frost, R. (1964). *Complete poems of Robert Frost*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Gadamer, H-G. (1976). *Philosophical hermeneutics*. Berkeley: University of California Press.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Hassocks [Eng.]: Harvester Press.
- Hickey, D. (2012). *The invisible dragon: Essays on beauty, revised and expanded*. Chicago: University of Chicago Press.
- Houle, K. (1993). *Kanata*. From: http://www.gallery.ca/en/search?ga_search=kanata&ga_category=Entire-Site
- Hughes, T. (1992). *Shakespeare and the goddess of complete being*. New York: Castle Books.
- Jalāl al-Dīn Rūmī, & Barks, C. (1997). *The essential Rumi*. Edison, NJ: Castle Books.
- James, W. (1882). "Rationality, activity and faith," *Princeton Review* 2.
- James, W. (1890). *The principles of psychology*. New York: Dover Publications, 1950, ©1918.
- James, W. (1936). *The varieties of religious experience: A study in human nature*. New York: Modern library.
- Jung, C. (1967). The Philosophical Tree. In Read, H., Fordham, M., Gerhard, A., & McGuire, W. (Eds.), (1967) *G.C. Jung: Alchemical studies* (pp. 251-359). Princeton: Princeton University Press.
- Kamen, R. M. (2003). *The karate kid (1984) shooting script*. Retrieved June 23, 2015. <http://www.imdb.com/title/tt0087538/>
- Kaplan, R & Kaplan, S. (1982). *Humanscape: Environments for people*. Ann Arbor, Mich.: Ulrich's Books.
- Kraus, R. E. (1986). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press.
- Manet, E. (1863). De jéneur sur l'herbe. Da: [http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=7123](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1[showUid]=7123).
- Manguel, A. (2015). *Curiosity: The desire to know why and how your future depends on it*. New Haven: Yale University Press.

- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. London; New York: Routledge.
- Murdoch, I. (1967). *The sovereignty of God over other concepts: The Leslie Stephen Lecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Navone, J. (1999). *Enjoying God's beauty*. Collegeville, Minnesota: A Liturgical Press Book.
- Nehemas, A. (2012) *The return of the beautiful: Morality, pleasure and the value of uncertainty*, Vol. 58 (4), pp. 393-403
- Newman, B. (1967). *Voice of fire*. From: <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?m-key=35828>
- Nhat Hanh, T. (1987). *Interbeing: Fourteen guidelines for engaged Buddhism*. Berkeley: Parallax.
- Oliver, M. (2006). *Thirst: Poems*. Boston: Beacon Press.
- ÓDonahue, J. (2005). *The invisible embrace*. New York: Harper Collins Publishers.
- Pазienza, J., *Modes of historical inquiry: Teaching art to children*. Doctoral Dissertation, The Pennsylvania State University, 1989.
- Richardson, R. D. (2006). *William James: In the maelstrom of American modernism: A biography*. Boston: Houghton Mifflin.
- Sagar, K. M. (2006). *The laughter of foxes: A study of Ted Hughes*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Scarry, E. (1999). *On beauty: And being just*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Schama, S. (1995). *Landscape and memory*. New York: A.A. Knopf: Distributed by Random House.
- Steiner, W. (2001). *Venus in exile: The rejection of beauty in the 21st century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Weil, S. (1973). *Waiting for god*. New York: Harper Colophon Books.
- West, B. (1770) *The death of wolfe*. From: http://www.gallery.ca/en/search?ga_search=kanata&ga_category=Entire-Site
- Whiston Spirn, A (2008). One with nature: Landscape, language, empathy and imagination. In R. DeLue & J. Elkins (Eds.), *Landscape theory (The art seminar)*. (pp. 43-68). New York: Routledge Press.
- Wolff, J. (2008). *The aesthetics of uncertainty*. New York: Columbia University Press.

COLETTE, UNA BELLA SOGNATRICE LA PERSONA TRASFORMATRICE

Sarah Berry Tschinkel

Summary

Colette, The Transformative Persona (Synopsis)

My presentation, *Colette, The Transformative Persona*, is an expansion and exploration of the Jungian concept of persona through the work of a well-known multi-media artist, Colette. Historically, persona is envisioned as a social construct, aligned with the ego, created to contain, mask, protect, and, also, announce self to the world. As a departure from early Jung, I would like to imagine persona as canvas- a creative opportunity for aspects of self, as yet uncharted or unknown, to be expressed and revealed. This conception views persona as 'psychological skin'; the place where inner life and outer manifestation entwine, a place holder or expressive space for unconscious process to be made visible.

Colette is an artist whose work embodies this concept of persona as a vehicle for uncharted aspects of self. Using her body as artistic medium, Colette's creative process bridges inner life to outer manifestation by channeling conscious and unconscious aspects of self into invented personas. Over the past 40 years Colette has created, costumed, performed and housed over 6 personas. Her art includes paintings, photographs, and art objects documenting the lives of these female forms, as well as creating beautiful and elaborate habitats in which to shelter and perform them.

The Jungian concept, persona, is most often conceptualized as performative, a mask worn in the outside world to define and establish oneself, and one's role in society. This concept of mask functions to limit or hide aspects of self considered undesirable, potentially protecting the wearer, and allows for greater ease or 'passing' in the culture or collective. Synonymous with the ego, this conception is vital for healthy functioning in the world. Yet, confronting one's persona is considered a necessary aspect of the individuation process and, often, a common goal in analytic work. However, throughout history the mask has held another very important function, that of 'sacred bridge to the divine'. Through initiation rituals and religious or sacred ceremonial rites, the mask has served as a conduit to unconscious process or the spirit world. By allowing the wearer to 'channel' deeper aspects of self or culture, aspects hitherto unknown, and through wearing to commune with 'other', the mask has transformative potential and spiritual properties.

Colette's personas have the same bivalent quality as the mask: each of her beings is carefully crafted to make an artistic and political statement, thus hiding and revealing simultaneously. Yet every persona is also 'birthed' through her unconscious process, allowing for a melding of inner and outer life, resulting in a transformation process for the artist. In a September 2015 interview with this writer, Colette describes her experience of creating each persona as a 'mediumistic' experience, as well as a conscious artistic creation. She says, "They come to me through my inner sight. Its like a calling". The mediumistic capacity of the feminine psyche and its expression in personas, characters and visions, has often been pathologized, even by Jung. Yet Jung's experience of it contributed to his understanding of the psyche as plural and evolving, leading him, in part, to explore his own psychic process through the many characters and their narratives he "channeled" through his use of Active Imagination and documented in the Red Book.



Jung's concept of the psyche as plural and evolving *also* has its roots in ideas first articulated by Sabina Spielrein regarding the necessary, albeit fraught, relationship between creation and destruction. Spielrein's essential theory is that destruction is necessary to new growth and development. Jung built on this, as well as other core concepts, through his exploration of alchemy, 'Dissolve and coagulate', one of many vital psychic processes amplified by alchemy, refers to the necessary and ongoing relationship between creation and destruction. In an excerpt from a 1992 documentary entitled *Colette, the Artist*, Colette talks at length about her love of destruction as she gleefully describes breaking things with a hammer, followed by the creative process of resurrection. Further, she discusses how new symbols appear as old aspects of the work break down or disappear (dissolve and coagulate), signaling shifts in psychic movement, prior to the 'birth' of a new persona.

Over a 45-year career, Colette has been a pioneer amongst female artists who 'play' with persona as canvas; gateway or threshold to new and unfolding aspects of self. Cindy Sherman and Laurie Simmons are, also, important artists who mine the female body and psyche, using the canvas of a changing persona; transforming self through dress, make-up, hairstyles and environment. Why are women, primarily, exploring this territory? There are endless possibilities to consider, yet in this presentation I would like to briefly focus upon women's historic relationship to beauty as numinous. The myth of the Goddess Aphrodite and her archetypal realm of the erotic and beautiful has much to offer in our understanding of women's fascination with beauty. Arising from the tearing asunder of heaven and earth, Aphrodite's reign is one of all things beautiful in nature and culture; her world bridges the divine and the everyday through the cultivation of beauty.

Like the goddess, for Colette, the weaving of the mundane and the spiritual, the somatic and the psychic, and her conscious and unconscious world through cultivation of what is beautiful has profound significance. However, also like Aphrodite, the decorative as well as erotic nature of Colette's work is often misunderstood or trivialized. To do so misses the archetypal dimensions that both Colette and Aphrodite offer our time; a loss of the sacred, life affirming, joyful realm that pleases the senses, aligns us with our instinctive life, and reminds us that we are alive for a finite amount of time. Colette's art in the form of her personas, a singular process begun more than 40 years ago, is prophetic. Her work enables us to see how in our post-modern and even post-post modern world, persona is required to be expansive; perhaps bigger, certainly more fluid, and also with the potential to be more joyful, creative and diverse. But perhaps more importantly, her creations show how persona can, and does include emerging aspects of self, consolidated over time, giving 'face' to the ebb and flow of psyche. As Colette demonstrates, this territory of evolving and/or layered subjectivity continues to unfold throughout a lifetime...

Il processo creativo, finché siamo capaci di seguirlo, consiste nell'attivazione inconscia di una immagine archetipica, nell'elaborare e modellare questa immagine nel lavoro finito. Dandole forma, l'artista la traduce nel linguaggio corrente, rendendoci così possibile risalire alla più profonda sorgente di vita....¹

La mia presentazione inizierà con un video: è tratto da un documentario sull'artista Colette di cui ho scritto la trama e la sceneggiatura nel 1992. Spero che questa breve clip vi dia un'idea del personaggio di Colette e della sua arte

1 C.G. Jung, *Opere*, vol. 15.



per avvicinarvi al tema che tratterò: la Persona trasformatrice. Intreccerò degli stralci di una recente intervista con vecchi clip del programma, e illustrerò la mia presentazione con i lavori dell'artista.

[Presentazione clip]

Il personaggio di Colette e la sua arte mi affascinano fin da quando, nel 1992, ho scritto questa trama – dunque da ormai 23 anni. Come dimostra lo stralcio mostrato, Colette stessa trasmette la concezione di archetipo. Essa mi incuriosisce per vari motivi: non solo perché amo l'arte, ma perché sono attratta da tutto ciò che ha a che fare con l'immaginazione teatrale, i personaggi, i costumi, il pubblico e il dramma in generale. Forse, però, il motivo principale per cui ho studiato quest'artista è il suo rapporto con la psiche. Tramite la sua arte, Colette dà corpo e forma a vari contenuti psichici, soprattutto – per avvicinarci al tema di questa presentazione – alla creazione e allo scioglimento delle Personae. Colette fonde elementi autobiografici, immaginativi e personali con un po' di 'spirito', e crea così dei mondi fantastici abitati sia da lei e sia dalle sue Personae. Jung dice dell'artista: "...*The creative urge lives and grows in (her) like a tree in the earth from which it draws its nourishment. We would do well, therefore, to think of the creative process as a living thing implanted in the human psyche...*"² Questa descrizione trasmette l'idea che l'arte di Colette è qualcosa di vivo che si trova in uno scambio reciproco con la psiche: viene nutrita da essa, ma al tempo stesso la nutre.

Come accennavo prima, nella mia presentazione mostrerò sia degli stralci di una recente intervista con Colette, sia dei vecchi clip del programma risalenti al 1992. Questi estratti, assieme alle rappresentazioni del suo lavoro, illustreranno e amplificheranno la mia esplorazione della Persona di Colette come ponte tra la vita interiore e quella esteriore: una sorta di 'pelle' creativa che la celebra e la protegge, ma che a un certo punto deve venir cambiata, per permettere al movimento della psiche di rivelarsi come rapporto fluido e continuo tra creazione e distruzione. Contrasterò la concezione junghiana della Persona come maschera che protegge e cela il 'vero' sé e la presenterò invece come un collegamento 'sacro' con il divino. Inoltre tenterò di mostrare come le Personae e gli ambienti di Colette riflettano l'energia archetipica di Afrodite, in quanto questa dea unisce il 'divino' e il 'terreno' tramite il culto della bellezza. Concluderò il mio intervento esplorando brevemente lo sviluppo della Persona nella nostra cultura, mostrando come Colette abbia anticipato quest'evoluzione. Ecco di nuovo Colette.

(Video-intervista di 8 minuti)

² *Tale forza creatrice vive e cresce nell'uomo, come un albero cresce nel suolo da cui assorbe il suo nutrimento. È quindi giusto considerare il processo della formazione creatrice come un essere vivente piantato nell'animo dell'uomo, Ibidem, p. 75.*

Sembra che fin dai primi tempi gli esseri umani in generale, ma forse in particolare le donne, abbiano ‘giocato’ con il loro aspetto e tentato di valorizzare e di abbellire se stessi così come l’ambiente circostante, dando così uno spazio creativo al regno dell’effimero, del temporaneo. Infilare un fiore nei capelli, mettersi il rossetto o indossare un bel vestito possono essere delle espressioni di allegria, che danno piacere a sé e agli altri (se sono aperti a esperienze sensoriali). Anche se questo regno dell’apparenza ha un lato oscuro notevole – evidente nella nostra cultura e ben conosciuto nella pratica analitica – esso ha anche un grande valore, che però spesso ci sfugge. L’arte di Colette può aiutarci a capire questo lato e ad apprezzarlo.

La Persona sostiene questo genere di espressione e di sperimentazione, e offre la possibilità di collegarsi ad aspetti più profondi della propria personalità: permette sia alle donne che agli uomini di espandere le loro nozioni di sé modificando abbigliamento, capigliatura o lo stesso corpo, decorandolo in vari modi. Mentre la perdita della libido, la diminuzione della cura del corpo, il fatto di ‘lasciarsi andare’ e quello di difendere una Persona troppo rigida o fissa, vengono ormai da tempo visti come disturbi psichici. Sia l’ansia che la depressione possono intorpidire o alterare i sensi; spesso arrivano addirittura a cambiare l’aspetto e il comportamento di una persona in modo radicale, appiattendolo le affezioni e ostacolando così la dimensione giocosa e creativa.

Le Personae delle opere di Colette sono invece giocose e creative: espressioni progressive del sé. In quanto alter ego di Colette, esse sono anche dei veicoli per idee artistiche complesse. Così come alcuni aspetti della nostra concezione di Persona, anche i suoi personaggi sono, almeno in parte, fabbricati deliberatamente, in maniera cosciente: incarnano idee artistiche e filosofiche e rispondono sia al tempo che allo spazio. A differenza della nostra solita concezione della Persona, ognuno dei personaggi di Colette sembra però emergere da un processo creativo: un complesso intreccio della sua ‘vita interiore’ e delle sue scelte personali. Questi personaggi hanno la funzione di connettere il ‘dentro’ e il ‘fuori’ e di facilitare lo spostamento da uno stato d’animo a un altro. Colette crea e incarna ogni tipo di Persona: dalla stessa Colette a Justine, da Mata Hari alla Contessa Reichenbach, da Olimpia fino a Lumière. Colette utilizza la rispettiva Persona come veicolo per comunicare, manovrare e operare nel mondo; e alla fine la depono, come un serpente che cambia la pelle. Ci fa notare che in alcuni casi le Personae si sovrappongono o ‘confluiscono’ l’una nell’altra, mentre in altri c’è una linea netta che segna la morte di una Persona e l’affiorare di un’altra.

Quando Colette parla dell’affiorare di Justine (la sua prima Persona), dice “Justine mi ha sorpreso”, perché inizialmente era molto arrabbiata. Questa Persona incarnava un’energia archetipica aggressiva: gettava degli oggetti addosso al pubblico e lo insultava. Colette spiega, però, che una volta che Justine ‘ha trovato il suo posto, arriva a sistemarsi’: c’è dunque un ritorno alle caratteristiche e ai

modi di Colette. Questo ci suggerisce che gli aspetti nuovi e inattesi della Persona vengono incorporati in quelli precedenti o che si fondano con essi; realizzando così la nostra concezione alchemica della 'coagulatio'. Sotto molti punti di vista le creazioni di Colette sono un'esperienza liberatoria: permettono ai lati più profondi e sconosciuti del Sé di esprimersi e poi di consolidarsi; e allo stesso tempo offrono la libertà dovuta alla creazione di un 'altro' (rispetto a se stessi), come veicolo di espressione nel mondo.

Il primo Jung definisce la Persona come una 'maschera': una funzione che ci permette di attraversare il mondo con una certa protezione e destrezza. Egli scrive: "La Persona è un complicato sistema di relazioni tra la coscienza individuale e la società, somigliante a una specie di maschera indossata da una parte per fare una certa impressione sugli altri, e dall'altra per nascondere la vera natura dell'individuo [...] la società si aspetta [...] che ogni individuo faccia la parte assegnatagli il più perfettamente possibile..."³ Per Jung la Persona è un costrutto limitato che serve all'individuo all'interno del collettivo, ed è dunque associata quasi esclusivamente all'Io. Questa nozione della Persona è in scarsa relazione con il mondo interiore; dunque se ci si identifica eccessivamente con essa si può addirittura inibire il rapporto con l'interiorità. Nonostante ciò, Jung la considerava una funzione adattativa, e anzi vitale. Personalmente sono d'accordo sia su questo, che sul fatto che l'esame della propria Persona sia un compito di fondamentale importanza. Nel *Book of Symbols* (Libro dei Simboli) si legge: "Una parte del lavoro di individuazione consiste nel fatto di gettare luce su questo processo: di diventare consapevoli delle proprie maschere e identificazioni, della propria 'mascherata vivente', di cosa viene nascosto e cosa invece svelato, di cosa viene messo eccessivamente sotto pressione dal conformismo, rispetto a quel che invece emerge in modo autentico" p. 724.

Quel che la concezione junghiana della 'Persona in quanto maschera' trascura, è la natura sacra di quest'oggetto, così come il suo ruolo vitale ed eterno all'interno di cerimonie e rituali – soprattutto di natura religiosa, iniziatica o curativa. Nel corso della storia la maschera è sempre stata trattata con la massima cura e riverenza: le si attribuiva un grande potere. Veniva indossata soprattutto da sciamani e curatori, ed aveva aspetti magici, ultraterreni. Nel *Book of Symbols* si legge: "la maschera, lungi dall'essere un semplice strumento per nascondere chi la indossa, crea un ponte: permette un'esperienza psicologica di contatto con 'gli spiriti' (i fattori istintivi, archetipici della personalità) creando una 'dimora temporanea per gli dèi'" p. 722. Questa concezione di maschera come oggetto sacro che funge da ponte, dona varie possibilità a chi la indossa e inoltre suggerisce che essa abbia un potenziale trasformativo che va oltre la concezione junghiana. La maschera in quanto ponte allinea il mondo interiore con quello esteriore, consentendo uno

3 C.G. Jung, *Opere*, vol. 7 par. 305.

scambio fluido molto simile a quello della funzione trascendente, e che inoltre assomiglia alla creazione e al mantenimento delle Personae di Colette.

La maschera in quanto legame 'sacro' con la trascendenza o potente strumento di trasformazione, viene illustrata chiaramente in un resoconto di Peter Brooks, il rinomato regista di teatro sperimentale. Brooks, le cui produzioni includevano spesso l'uso di maschere o rituali, andò a Bali con la sua troupe per lavorare con gli attori del posto. Durante questa permanenza, egli fece un'esperienza singolare:

Quando arrivarono le maschere, l'attore balinese che lavorava con noi le sparse nello spazio. I nostri attori si gettarono su di esse come dei bambini: iniziarono a giocare, a ridere a crepapelle, a guardarsi attraverso di esse, a esaminare la loro immagine nello specchio, a ballare... insomma a comportarsi come i bambini quando si apre il baule dei travestimenti. Io allora diedi un'occhiata all'attore balinese: era inorridito, spaventato a morte. Per lui le maschere sono sacre. Mi guardò con un'espressione supplichevole, allora ordinai a tutti di fermarsi. Il nostro gruppo aveva lavorato parecchio in contatto con altre culture, quindi potenzialmente il rispetto c'era, solo che essendo occidentali, ci eravamo dimenticati di questa differenza. (Hopke, p. 190).

Questo resoconto illustra quanto sia necessario essere psicologicamente aperti o disponibili, di modo che l'esperienza della maschera possa realizzare la propria valenza trasformativa o numinosa. Mostra però anche l'importanza del gioco infantile con la maschera (nonostante qui venga attuato in maniera inappropriata): *come i bambini quando si apre il baule dei travestimenti*. Giocare significa sospendere la propria concezione del mondo conosciuto e immaginarne un altro. Questa capacità viene promossa dalla maschera, perché essa consente di sospendere il sé fin lì conosciuto, proponendo una qualità o una caratteristica alternativa. Jung scrive: "La creazione di qualcosa di nuovo non nasce dall'intelletto, ma dall'istinto giocoso che agisce per una necessità interiore. La mente creativa gioca con gli oggetti che ama".

Un attore inizia a creare il 'suo' personaggio tramite il gioco. Questo atto creativo può partire da un lavoro esteriore oppure da uno interiore, poiché per l'attore la nozione interiore-esteriore è di natura fluida. A far scaturire questo processo può dunque essere sia un semplice oggetto (come un cappello o un bastone), sia un'immagine interiore o addirittura un ricordo. L'espressione fisica e lo stato d'animo iniziano allora a scaturire l'uno nell'altro o a pervadersi fino a far nascere un 'personaggio vivente'. Gli attori e gli artisti necessitano dunque di una dedizione profonda per il proprio mestiere, ma allo stesso tempo devono riuscire a 'dimenticare' tutto quello che sanno e lasciarsi trasportare dal gioco immaginativo. Il processo che Colette attraversa quando crea un personaggio riflette dunque quello dell'attore. Tuttavia la Persona o il personaggio attribuito a un determinato attore



viene creato come un essere immaginario in una situazione anch'essa immaginaria (quindi come la maschera sacra, in quanto fornisce 'una dimora temporanea per gli dèi'), mentre le Personae di Colette vivono e agiscono nel mondo 'quotidiano'.

Nella sua dedizione alla bellezza, Colette evoca l'energia archetipica associata ad Afrodite: lavora con il suo corpo e con quel che c'è intorno, di modo da far diventare tutto bello e desiderabile. Afferma che l'obiettivo di questo processo sia l'elevazione dello spirito. Questo sviluppo riflette quello di una buona analisi: nel mondo di Colette non vi è alcuna gerarchia, lei è dell'idea che tutto – dal divano ai propri capelli – debba venir trattato con cura. Ogni singolo oggetto, dal telefono alle pareti, è imbevuto di significato. Nulla è considerato mondano. Grazie al lavoro di Colette l'ordinario diventa straordinario. Durante la sua permanenza a Berlino, ad esempio (**immagine di Mata Hari**), Colette è riuscita a trasformare l'oggetto 'patata': ne ha dorato centinaia di esemplari e li ha poi distribuiti come 'oggetti d'arte'. Per lei, l'umile patata era un simbolo di ordinarietà suprema: dorandola, quindi riempiendola di cura e attenzione, Colette trasforma la patata in un simbolo sacro di nutrimento, pronto a venir ingerito da tutti... Tutto ciò ricorda l'oro alchemico che può sorgere dal letame: ciò che ha un aspetto insignificante o addirittura sgradevole, svalorizzante o deformato, spesso nella psiche serba grandi ricchezze (**tabellone di Mata Hari**). Queste devono venire 'estratte come da una miniera': un lavoro che richiede molta cura, un processo di circumambulazione analitica della 'materia' della personalità solo apparentemente banale: in realtà può venir trasformata nell'oro di un nuovo potenziale, di una nuova libido.

Anche i soffitti e le pareti degli interni di Colette possono venir visti in relazione a processi psichici (**immagine: camera da letto, Tokyo**). Sono ornati da tessuti soffici, pieghettati e arricciati che ne enfatizzano l'importanza, richiamando all'attenzione il grembo: un luogo di gestazione, un santuario di riposo. Incarnano quel luogo della psiche riservato ai sogni e alle fantasticherie, quello spazio interiore morbido e permeabile, ricco di strati di emozioni, di significati e di ricordi ripiegati su se stessi in un ritmo continuo e fluttuante. Anche la psiche possiede questi strati ondulati, increspatisi: si mostrano nelle oscillazioni emotive, nella tessitura delle sensazioni, nelle maree della libido, presentando aspetti delicati e vigorosi dell'essere – formando un'estetica che evoca l'immagine archetipica di Afrodite.

Il processo artistico di Colette – con il suo impiego del corpo, degli amanti, del 'regno domestico' e di temi quali la seduzione, il desiderio, la bellezza e la cultura – riconduce la nostra attenzione a questa dea. Afrodite e il suo regno del quotidiano (l'incarnazione delle nostre scelte di vita, affiancate alla bellezza di natura e cultura) hanno molto da offrire alla pratica clinica: ci svelano parecchi aspetti del nostro modo di vedere e di vivere il mondo dei sensi e di interagire con esso. Infatti, nel corso della mia formazione, avevo l'impressione che i dettagli

della vita quotidiana non ricevessero la stessa cura e attenzione attribuite invece al ‘grande sogno’, alla missione mitica. Spesso tentiamo di amplificare la concezione che abbiamo dei nostri pazienti e della loro vita interiore allontanandoci dalla loro esperienza quotidiana, ignorando gli aspetti ‘mondani’ della loro esistenza. Così facendo rischiamo di dimenticare che anche l’ordinario è impregnato di archetipi.

Quel che accomuna l’arte di Colette e il regno di Afrodite è l’idea che anche i singoli dettagli hanno la loro importanza: le scelte creative di arredamento o anche di una nuova acconciatura, apportano sì un significato – dobbiamo solo aprirci ad esso. Questi dettagli possono condurci a strati molto profondi del processo psichico. Rainer Maria Rilke scrive: “... Se si rimane vicini alla natura, a quel che vi è di semplice, alle piccole cose che a malapena si notano, ma che tutto d’un tratto possono diventare grandi e incommensurabili; se si prova quest’amore per le cose delicate... allora tutto diventa più agevole, più unito e in qualche modo più conciliante; forse non nell’intelletto che, stupito, rimarrà lievemente indietro, ma negli strati più profondi della coscienza, dell’attenzione e del sapere...”. Rilke ci fa notare che in questo regno dell’incarnato, dell’ordinario e del quotidiano forse l’intelletto deve mettersi da parte di modo che si possa percepire la bellezza delle ‘piccole cose’, lasciando così spazio al divino e al numinoso.

Per Colette il culto della bellezza ha un significato profondo, poiché implica l’intrecciarsi dell’aspetto mondano con quello spirituale, di quello somatico con quello psichico, dello spazio cosciente con quello inconscio. Tuttavia l’essenza di Afrodite, così come il carattere decorativo ed erotico dell’opera di Colette, vengono spesso fraintesi e banalizzati: ignorando così la dimensione archetipica che Colette e Afrodite mettono a disposizione dei nostri tempi. La perdita del regno dei sensi – che è sacro, vitalizzante e gioioso – ci aliena dalla nostra dimensione istintiva e ci ricorda che non viviamo per sempre.

(Immagine della Venere di Botticelli) Il mito di Orfeo colloca la nascita di Afrodite agli inizi della creazione: essa sarebbe sorta dai genitali di Urano (il cielo), che fu castrato da suo figlio Crono su ordine della madre Gaia (la terra). Il divenire di Afrodite è dovuto a quest’alienazione di terra e cielo (tra l’altro una separazione di natura assai stupefacente); Afrodite è dunque il “primo frutto della separazione tra terra e cielo”. Si narra che sia sorta dalla morbida schiuma del mare: una riunificazione di questi due elementi. La nascita come conseguenza di un atto distruttivo costituisce dunque un suo diritto originario. Questo suggerisce che il suo regno archetipico sia adeguato all’opera di Colette. In quanto risale agli inizi della creazione, questa dea rappresenta “il legame tra esseri umani ed animali – anzi tra uomini e natura in generale”, così come le arti: dunque la cultura che celebra la natura e tutto quel che vi è di bello. Afrodite viene chiamata ‘la regina del cielo e della terra’: essa porta il divino nel mondo quotidiano. Nel corso del tempo, tuttavia, lo spazio attribuito ad Afrodite ha continuato a rimpicciolirsi:



“sacrificato a quel che Erich Neumann (più di mezzo secolo fa) chiamò la *sessualizzazione patriarcale del femminile*” (Baring e Cashford, Ginet).

Anche qui si scorge un parallelismo tra il rimpicciolirsi del ruolo di Afrodite (in quanto svalutazione del femminile) e l'arte di Colette, che è invece difficile da definire, motivo per cui la sua materia è stata spesso mal interpretata. Il mondo artistico della prima metà degli anni Settanta era prevalentemente maschile: l'artista-macho rappresentava l'archetipo primario, apollineo. I contemporanei di Colette erano infatti conosciuti per le loro opere minimaliste su larga scala: vi utilizzano pezzi di automobili, oggetti di acciaio e ruote ferroviarie. Colette invece adoperava materiali quali seta, raso, crinolina e cosmetici, come anche il suo stesso corpo nudo. (**immagine: Justine a Graz**) I suoi costumi erano rinomati per la loro esaltazione forse eccessiva di alcuni aspetti della femminilità: un gusto barocco che includeva gonne, crinoline, veli, cappelli e scarpe con la zeppa. Inoltre il suo impiego della Persona per far sorgere sempre nuovi aspetti del sé ha fatto sì che molti chiedessero “chi è dunque Colette?” e la ridicolizzassero, rimproverandole di fare semplici giochi di travestimento. Da un punto di vista storico, però, i personaggi, l'estetica e gli ambienti di Colette costituivano una risposta compensatoria ai tempi di pop-art minimalista in cui l'estetica femminile era praticamente inesistente.

Nonostante il suo lavoro avesse un seguito, vi erano molte artiste donne, parecchi storici d'arte e addirittura dei sovrintendenti che lo reputavano ‘antifemminista’: li irritava profondamente, perché ai loro occhi assecondava lo sguardo maschile e ostentava la sessualità. Secondo Colette, invece, il regno di Afrodite non è ideato unicamente per gli uomini e per il *loro* desiderio di esplorazione. Mostrando un'immagine del suo corpo nudo in una vetrina o in un museo, Colette decide di dare un volto e una voce alla sua esperienza come essere sensuale e sessuale: mostrando il suo desiderio e invitando gli altri a desiderarla. Parlando di quei tempi, Colette spiega: “Per guadagnarsi rispetto nel mondo dell'arte si era costretti a produrre opere simili a quelle degli uomini...” Eppure lei, anche quando le venne a mancare questo rispetto, continuò a sostenere il suo punto di vista singolare.

Nonostante riconosca le difficoltà di una donna nel mondo dell'arte, Colette si reputa ‘fortunata’ di vivere in un'epoca in cui le sue idee e la sua creatività vengono celebrate (intervista del 2014). Le capacità di mediazione della psiche femminile e il loro modo di esprimersi tramite Personae, personaggi e visioni sono però spesso state patologizzate, anche dallo stesso Jung. Tuttavia l'esperienza che egli ne trasse lo aiutò a concepire la psiche come elemento eterogeneo in continua evoluzione. E in parte è stato proprio questo a spingerlo a esplorare i propri processi psichici in cui apparivano molti personaggi con le loro storie, poi “a incanalarli” tramite l'Immaginazione attiva e infine a rappresentarli nel *Libro rosso*. La teoria junghiana basata su quest'esperienza considera i processi psichici

come un 'dissolversi e coagularsi', il che, riferito all'alchimia, rappresenta l'arte di mischiare e di fondere varie sostanze creando legami nuovi e inattesi.

Descrivendo la propria esperienza creativa, Colette spiega: "Il mio lavoro non ha un inizio, né una fine, è un processo in eterna evoluzione, come quando un animale attraversa una metamorfosi continua" (**immagine di Colette come bambola**). Il termine 'metamorfosi' deriva da una parola greca che significa 'trasformazione' o 'trasformare'. Normalmente un animale attraversa una trasformazione quando si trova in un habitat sicuro. Colette costruisce i suoi ambienti con molta cura, spesso li allestisce in modo da fondersi con essi, da sentirsi protetta. Nata in Tunisia, ma trasferitasi presto a Nizza, ricorda che da bambina era stata affascinata da un camaleonte domestico. Attribuisce dunque il suo interesse intenso e continuo per la mimetizzazione a questa prima esperienza di affascinatione. Dice di aver sempre avuto l'impulso di camuffarsi con l'habitat circostante. (**immagine: Don't look back, Non ti voltare indietro**)

La metamorfosi, in quanto trasformazione, implica un processo di crescita e cambiamento, ed è attraverso l'attenta estrazione della sua vita inconscia (dunque della visione interiore), penetrata da una creazione cosciente di opere d'arte, che Colette attua il suddetto processo di 'dissolvere e coagulare'. I contenuti consci e quelli inconsci vengono mischiati e poi di nuovo separati, formati e poi sciolti: creando combinazioni nuove e vitali, molto simili a quelle degli alchimisti coi metalli. Nel mondo di Colette queste nuove 'combinazioni' sono le sue stesse opere. Ed è in questo processo evolutivo di trasformazione e di scoperta – in cui essa si muove da una Persona all'altra come un serpente 'che cambia pelle' – che affiorano le Personae di Colette, inserendosi in un ambiente protetto, maturando e infine sciogliendosi man mano che si forma qualcosa di nuovo.

L'idea che per dare spazio alla creazione sia necessario un certo grado di distruzione, inizialmente era stata concepita da Sabina Spielrein, ma divenne poi un principio fondamentale della teoria junghiana. Juliet Miller scrive: "[Spielrein] ha usato la propria esperienza di donna per capire un principio fondamentale della creatività, sia femminile che maschile: è sempre necessaria una certa forma di distruzione. Una delle idee fondamentali della guarigione trasformativa è che essa non può avvenire senza una distruzione del modo di essere precedente [...] Quest'idea della dissoluzione è implicita anche negli scritti alchemici, che Jung poi riprenderà per creare un modello del processo di individuazione" (*The Creative Feminine*, p. 76).

(Colette, stralcio di intervista sulla distruzione, 42 secondi)

Colette spiega che poco prima della transizione da una Persona a un'altra, il suo lavoro inizia a cambiare. Questo processo si vede nella transizione dalla Contessa Reichenbach a Olimpia, avvenuta in una mostra chiamata "Visits to



the Normal World” (visite al mondo normale). In questa serie, *The Countess in Transit* (La Contessa in Transito, 1990 Monaco di Baviera), si trovava la seguente performance (**immagine di Colette a un tavolo con dei corvi**). Come dimostra l'utilizzo di parole quali 'visita' e 'transito' (che suggeriscono un certo movimento e spostamento), Colette descrive questo pezzo come un punto di svolta, come la fine prima di un nuovo inizio, come la dissoluzione prima della coagulazione.

In quest'immagine si scorge Colette sola, seduta a capo di un lungo tavolo apparecchiato per 22 persone; su di esso si trovano piccoli piatti riempiti ognuno con quel che appare come una foto. Si ha l'impressione che dalle pareti siano state strappate via delle opere d'arte: quel che rimane sono solo dei numeri, forse riferiti alle singole opere rimosse. Rimangono i contorni indistinti di quel che c'era una volta, che suggeriscono una fine, un trasferimento o forse il termine di una mostra. Colette ha in mano due rivoltelle e le punta dritte ai due corvi in fondo al tavolo. Chiaramente qui il numero 2 è di importanza fondamentale: è in forte contrasto con la singolarità di Colette e suggerisce che incombe un accoppiamento e/o una separazione. Puntando queste rivoltelle, Colette incarna il potenziale dell'aggressione e della distruzione, necessarie appunto per la trasformazione. Pare che il suo bersaglio siano i corvi e che la sua mira sia sicura.

Le corrispondenze all'interno di quest'immagine hanno un aspetto provocatorio: Colette occupa un'estremità del tavolo, mentre i due corvi si trovano sull'altra. Questa pistola puntata sugli uccelli rappresenta dunque un atto di aggressività? O forse l'immagine suggerisce una dualità in via di dissoluzione? Ovvero: da una parte i corvi che rappresentano il lato più inconscio della trasformazione e dall'altra Colette, che tramite l'aggressività ne incarna invece l'aspetto cosciente. Forse riconosce che per questo suo 'passaggio' sono necessari sia aspetti coscienti che incoscienti del Sé. Al posto del cibo troviamo delle fotografie: questo implica l'ingestione di un'immagine del passato, forse la narrativa visiva della permanenza di Colette a Monaco come Contessa Reichenbach. Tali immagini vengono offerte ai protagonisti (i corvi e Colette) di modo da venir consumate: cibarsi come processo trasformativo.

Il corvo rappresenta un'immagine ricca e significativa. Essendo uccelli che si nutrono di cadaveri, essi vengono spesso associati alla morte e alle anime perse. Nella mitologia greca si dice che Apollo utilizzò un corvo per spiare la sua amante: quando ne venne alla luce l'infedeltà, l'ira del dio colorò di nero le piume del corvo. Nel *Book of Symbols* i corvi vengono chiamati "i ministri dei misteri velati". Vi si legge inoltre: "È così che [...] il *daimon* del corvo, appollaiato nella nostra psiche, ci apre delle porte, ruba dei tesori per noi dai luoghi più nascosti e ci invoglia ad uscire dai nostri stretti gusci convenzionali". L'immagine del corvo evoca la *nigredo* e suggerisce una *mortificatio*: un continuo processo di evoluzione psichica.

Questa specifica performance della serie *The Countess in Transit* fu svolta nel periodo in cui Colette stava concludendo la sua permanenza a Monaco e la sua

rispettiva storia amorosa. La programmazione del suo ritorno a New York o il fatto di dirigersi verso il ‘mondo normale’, chiaramente indica la fine o la morte (rappresentata dai corvi che becchettano gli avanzi) di un regno (incarnato da Colette seduta a capotavola). Eppure, trattandosi di un’immagine bivalente, i corvi suggeriscono anche l’offerta di un tesoro, l’apertura di una nuova possibilità. Puntando sui corvi – figure dell’imbroglio, animali mediatori che annunciano la transizione da un modo di vivere a un altro – Colette segnala di essere pari a loro: si dimostra una componente attiva della sua stessa trasformazione, dunque una forza di cui tenere conto.

Fu durante questo periodo di transizione dalla Contessa a Olimpia che comparve un nuovo simbolo nell’opera di Colette: quello della valigia. (**immagine della Contessa: Why don’t we start another life together?**, Perché non iniziamo un’altra vita insieme?) Questa rappresentazione di Colette come viaggiatrice, in possesso dell’attrezzatura necessaria per il tragitto, segnala che ora è più preparata per il viaggio e forse anche più consapevole del fatto che esso sia di tipo continuo. Colette dice: “La mia arte mi guida... qualunque cosa vedo, tento di manifestarlo visivamente”. Tale viaggio solitario lungo il proprio cammino creativo è segnato da questo nuovo simbolo. Si tratta di un’immagine che resta; è contenuta in numerose opere del periodo di ‘The House of Olympia’, ‘La casa di Olimpia’.⁴

Ci fu un’altra performance particolarmente provocante chiamata ‘Catch Her if You Can’, ‘Acchiappala se puoi’, SoHo walk 1995; anch’essa mostra come Colette riesca a fondere una serie di aspetti diversi: il suo processo autobiografico e creativo, la sua evoluzione personale e artistica, così come la sua trasformazione psicologica. In questo pezzo Olimpia (ovvero Colette) passeggiava per le strade di SoHo con una valigetta turchese. Su di essa si leggeva ‘Retrieving My History’, ‘Rintracciando la mia storia’, infatti la valigia conteneva dei frammenti della vita artistica di Colette. Vi erano poi dei volantini distribuiti per tutta SoHo su cui si leggeva: ‘Traces of Olympia... catch her if you can!’, ‘Tracce di Olimpia... acchiappala se puoi!’. Questi volantini contenevano sia un appello che un avvertimento: comunicavano che Olimpia avrebbe fornito degli indizi riguardo a dove si trovava *unicamente* ai “veri amanti dell’arte e ai ricercatori della verità”. Veniva loro chiesto di seguirla *solo* se avevano intenzione di fare discorsi seri sull’arte, sull’amore o sui soldi. Inoltre veniva loro comunicato da Olimpia: “Vi costerà caro”.

Per capire il significato di questa performance può essere utile conoscere una delle prime esibizioni di Colette. Quando arrivò a New York nel 1970, era una donna senza formazioni d’arte o artisti in famiglia. Eppure il suo sogno era di diventare artista e regista. Voleva girare un film su una giovane di un altro pianeta che arriva sulla terra con un suo sistema di geroglifici. (**Immagine: There’s**

⁴ Una volta stabilitasi a New York, Colette decide di chiamare il suo atelier “The House of Olympia”, poiché lei stessa da qualche anno si faceva chiamare ‘Olimpia’, [n.d.t.].

no place like home, nessun posto è bello come casa propria). Purtroppo Colette non trovò i finanziamenti per fare questo film e così iniziò a disegnare dei simboli (i geroglifici composti di punti e trattini che aveva immaginato per il film) per strada, facendolo spesso all'alba. Quest'arte di strada costituiva un codice di espressione per "una persona persa, un alieno venuto dallo spazio che mandava dei messaggi ai suoi simili, sperando che così l'avrebbero trovata". Venne considerato un lavoro autobiografico.

Questa performance di decenni addietro è una prima 'fermata' del viaggio di Colette: anch'essa è una visita al 'mondo normale' che non è il suo. Il fatto che successivamente Colette vi ritorni è indicativo per quel *pattern* a spirale o ciclico che spesso scorgiamo nello sviluppo di un individuo: ci sono passaggi del processo psichico che ritornano con una certa regolarità, ma ogni volta in modo leggermente diverso. Questo primo stadio del suo sviluppo personale e artistico assomiglia infatti molto a quello successivo in cui lascerà Monaco (sebbene senza una valigia o una lingua riconoscibile): segna l'inizio del suo tentativo di comunicazione e comunione con altre persone. L'obiettivo di questa performance era quello di entrare in contatto con 'altri alieni': rivela dunque il desiderio di Colette di trovare la 'sua tribù' e mostra i suoi sforzi per riuscirci. Un alieno, è – per definizione – lontano da se stesso, dunque il processo di entrare in contatto con altri alieni è 'distante dall'Io': forse qui Colette moltiplica la sua esperienza di alienazione. Inoltre il suo linguaggio in codice comunica che vi è la possibilità di trovare un significato *se* si è pronti a fare lo sforzo di 'decifrare'. Chiaramente questo pezzo mostra un forte senso di alienazione, ma anche un certo potenziale: vengono messi a disposizione i mezzi per trovarla, vige dunque la speranza che ci riescano.

Se torniamo ora alla performance 'Traces of Olympia... catch her if you can!', creata 25 anni dopo, ritroviamo questa ricerca di esseri dalla mentalità simile, ma in una variante diversa. Questi esseri devono acchiapparla, il che implica sia l'idea del desiderio che quella della persecuzione. Viene inoltre comunicato che nessuno può averla per intero; è solo pronta a lasciare delle tracce. Uno dei sinonimi della parola 'tracce' è *dash* [che significa anche trattino, n.d.t.]: dunque un'altra allusione relativamente esplicita alla sua performance di geroglifici a punti e trattini di molti anni prima. Comunicando in modo chiaro che genere di persone sta cercando (come anche le qualità che questi devono avere per comunicare con lei), Colette crea qui un'esperienza più vicina all'Io, che riflette anche una maggiore consapevolezza del proprio merito: è una veterana del mondo dell'arte che conosce ora il valore della retribuzione del proprio lavoro e che chiede di venir presa sul serio. E rintracciando la propria storia, Colette dimostra che non è più pronta ad accontentarsi di opere realizzate in strada: vuole viaggiare con esse, possederle e accudirle.

Colette non è la prima artista visiva ad aver creato e poi incarnato dei personaggi o delle Personae (anche Andy Warhol visse la sua Persona e creò la *Factory*

per ospitarla), ma il fatto che abbia un'intera serie di Personae, all'interno del mondo dell'arte è una vera e propria rarità. Questo genere di performance, altrimenti, si trova quasi esclusivamente nel mondo della musica: al momento ci sono Lady Gaga e Niki Minaj che incarnano varie Personae all'interno delle loro performance. Vi è un programma su NPR-news intitolato 'Pop Personae: Why do some women perform in character?', 'Personae pop: Perché alcune donne si esibiscono come personaggi?', in cui Zoe Chace analizza il ruolo che la Persona svolge per le performer-donna e parla dell'adorazione e dell'adulazione da parte dei fan: "... questa generazione è davvero ricca di alter ego. Dopo tutto i giovani sono continuamente impegnati a creare diverse versioni di sé: una per facebook, una per twitter e addirittura una per uscire la sera".

Chace intervista dei giovani fan che parlano della loro comunione con questi performer e della libertà che sorge dal fatto di incarnare differenti Personae: dicono di potersi sbizzarrire esprimendo vari lati della propria personalità. Più di quarant'anni dopo le creazioni di Colette, nella cultura di massa si possono trovare personaggi come Gaga e Minaj che tramite le loro Personae propongono ai giovani fan un 'modello di soggetto' che ha la possibilità di espandersi. Il nostro è un mondo globale: pare che sia le opportunità per relazionarsi con altri, sia le aspettative a riguardo aumentino giorno dopo giorno. La complessità della nostra vita implica una grande quantità di ruoli con varie possibilità di esprimersi, ma anche il fatto che la nostra accessibilità sia in continuo sviluppo e mutamento. La nozione di Persona è dunque cambiata molto da quando Jung scrisse: "Egli prende un nome, guadagna un titolo, esercita una professione, è questo o quello..." (*op.*, Vol. 7).

L'arte di Colette con le sue Personae, un processo singolare iniziato più di quarant'anni fa, è stata davvero profetica. Il suo lavoro ci mostra come, sia nel mondo postmoderno sia in quello post-postmoderno, la Persona debba essere più espansiva di quanto lo fosse una volta, forse anche più ampia, ma certamente più fluida e potenzialmente più allegra, creativa e mutevole. E quel che forse è più importante: le sue creazioni mostrano che la Persona include aspetti del Sé consolidati nel tempo; dando dunque un volto alle maree della psiche. Come dimostra la stessa Colette, questo territorio di soggettività evolutiva, a strati continua a dispiegarsi nel corso dell'intera vita...

Bibliografia

- Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS), *The Book of Symbols: Reflections On Archetypal Images*, Taschen Books, 2010;
- Baring, Ann and Cashford, Jules, *The Myth of the Goddess; Evolution of an Image*, Harmondsworth: Viking, 1991;
- Blum, Jenna, *The Author at Work: The Art of Writing Fiction*, The Modern Scholar, 2013;
- Chace, Z. (Narrator). (2010, August 12). Pop Personae: Why Do Some Women Perform In Character? [Radio broadcast episode]. *Morning Edition*. Washington, DC: National Public Radio;



Colette, una bella sognatrice. La persona trasformatrice

- Duncan, Andrea and Adams, *The Feminine Case*, Karnac Books Ltd., 2003;
- Hopke, Robert, *Persona, Where Sacred Meets Profane*, Shambala, Shambala Publications, Inc. Boston, MA, 1995;
- Jung, C.G. *Collected Works: Vol. 6, Psychological Types*, trs. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1971;
- Jung, C.G. *Collected Works: Vol. 15, The Spirit in Man, Art, and Literature*. Trs. R.F.C.Hull. Princeton: Princeton University Press, 1966;
- Jung, C.G. *Collected Works: Vol. 18, The Symbolic Life: Miscellaneous Writings*, trs. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1950;
- Miller, Juliet, *The Creative Feminine and Her Discontents*, Karnac Books Ltd., 2008;
- Neumann, Eric, *The Great Mother*, Bollingen Series XLII, trs. R.F.C. Hull, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1955;
- Paris, Genet, *Pagan Meditations; The World of Aphrodite, Artemis and Hestia*, trs. Gwendolyn Moore, Dallas, Spring Publications Inc., 1986;
- Rilke, Rainer Maria, *Letters to a Young Poet & The Letter From the Young Worker*, trs. Charlie Louth, Penguin Books, Penguin Group Inc., NY, 2013;
- Rowland, Susan, *Jung, A Feminist Revision*, Polity, Polity Press, Cambridge, UK, 2002;
- Salman, Sherry, *Dreams of Totality, Where We Are When There's Nothing at the Center*, Spring Journal Books, Spring Journal Inc., 2013.



LO SPIRACOLO NELL'ALCHIMIA E NELL'ARTE

Diane Fremont

Summary

Dream Incubation

(*1) In ancient Greece, people would make the pilgrimage from far and wide to the sanctuary of Epidaurus and other shrines, where the healing ritual of dream incubation took place. The purpose of visiting the sanctuary (*2) was to meet the divine power of natural healing halfway – to pursue healing with an active and open attitude rather than waiting around passively for a cure to arrive. The ancient Greeks knew how beneficial dreams could be to both health and well-being, and understood that only when some effort is made, and dreams are highly valued, can they exert great influence and even healing. The dream incubation ritual helped to create the conditions for such healing dreams to come about.

At Epidaurus, (*3) they would seek out the ancient God of healing, Asklepios, (*3a) and his clan of helping gods and animals, through this particular dream ritual, which would create the kind of attention and value that allows dreams to have more of an effect. (*4) The pilgrims would arrive after their long journeys, and go through a cleansing and purifying ritual. They would sit down with one of the temple priests, called “therapeuts”, to give the anamnesis, or the history of the condition that needed treating, and outline the hoped-for cure, which the therapist would record on a tablet. Then the subject would be led into the underground sleeping chamber and laid down on a small couch to sleep, surrendering to the process already at work within.

(*5) The curative factor was the dreaming experience itself. In the dream or vision, the god Asklepios might appear; the dreamer was alone with the god and could converse with him. Personal mystery of this kind led to knowing the god, instilling a deep faith in the dreamer, which played a significant role in the lasting effect of the cure. The god could appear in any of his guises, as a boy or young man, (*6) a bearded older man, and often accompanied by one of the tiny hooded creative gods, the cabiri, like Telesphoros, or (*7) by his wife Hygiea, whose name means health, and some of his children. He or they would touch the wound or afflicted part, to heal it. He would also often (*8) appear in the form of a snake or a dog, which would lick the wound or sometimes even bite the dreamer if that's what was required for the cure. The Greeks believed that like cures like, so the treatment would depend on the nature of the ailment.

After the night's sleep and the encounter with the god in the dream, the patient would wake cured, as the dream itself was the cure and required no special interpretation. (*9) The dreamers had to record their dreams on a tablet, and leave offerings for the god, either as a sacrifice, or in the form of a work of art – a poem, a paean to the god, a play, painting or (*10) sculpture, sometimes in the form of the afflicted body part. These shrines developed into great centers of art and culture, (*11) and a theater was often built on the healing site, also pointing to the creative function of dreaming. Today, incubating a dream refers to any conscious intention or preparation to dream. Whenever one concentrates intensively on a single issue, question or problem, it is likely to set the dream incubation process in motion, and allows us to work on the problem with the help of the unconscious psyche through the dream. Jung, like the ancient Greeks, discovered that the psyche has a self-originating, self-healing spiritual function, which can be activated and accessed by our own personal effort, valuing of and attention to our dream life.



(**1) *C'è un solo mondo, ma ci sono molti mondi in esso,
poiché esso esiste in più modi in una volta;
e questi diversi modi non possono essere trasferiti l'uno nell'altro.*

J. Crowley, *Il traduttore*

Saul Bellow, nel suo discorso nel ricevere il Premio Nobel nel 1976, disse: “Sol- tanto l'arte penetra [...] le *apparenti* realtà di questo mondo. Esiste un'altra realtà, quella genuina, che noi perdiamo di vista. Quest'altra realtà ci manda continuamente degli indizi che, senza l'arte, noi non potremmo cogliere”.

Il problema di “trasferire l'intrasferibile” fu espresso dall'alchimista Gerhard Dorn nel XVI secolo, con la nozione che egli chiamò spiracolo, lo spiraglio, in latino lo Spiraculum Aeternitatis, la finestra o spiraglio sull'eternità di cui Jung scrive in modo esteso come della congiunzione degli opposti nel *Mysterium Coniunctionis*. Lo spiracolo è descritto come una apertura o un passaggio nel campo del conscio che permette al “dinamismo autonomo dell'inconscio collettivo” di irrompere nel regno dell'inconscio personale. In questa unione esso può, in una certa misura, essere elaborato e tradotto in realtà viva e materiale, sia attraverso la parola, l'immagine, altri mezzi espressivi, oppure attraverso la stessa vita vissuta (Von Franz, 1980).

Io esplorerò il concetto dello spiraglio in alchimia e in relazione al processo creativo (**2) come espresso nel lavoro dell'artista Cy Twombly, che viaggiò avanti e indietro tra Lexington, Virginia e il suo adottivo Sud Italia. Il lavoro di Twombly attraversò anche lo spazio di confine tra antico e moderno, tra letteratura e arte visiva (**3) e tra scrittura, disegno, pittura, fotografia, collage e scultura, inglobando l'idea e l'attività dello spiracolo collegando e sovrapponendo questi diversi generi. Nel suo studio (**4), l'ispirazione dell'artista con i suoi arnesi, i materiali e il mezzo, tutto concorre a creare lo spazio protetto nel quale questo passaggio e il trasferimento tra mondi può avvenire. Essi ci mostrano modi e modi di uscita, modi di passaggio e modi di connessione – preparandoci all'ingresso nel nascosto, nello sconosciuto e nel non ancora manifesto.

Lo studio, come vediamo qui, fornisce un temenos stratificato o un'area delimitata nella quale avere un incontro con l'Altro, mantenendo e coltivando il processo in uno spazio simbolicamente protetto. Lo studio, come spazio che l'artista crea ed abita, diviene una estensione del dipinto e viceversa: “Le pareti intonacate presentano già dei dipinti” (**5). L'artista deve solo essere ricettivo, e i dipinti cominceranno a svilupparsi autonomamente (Sicilia, p. 408). Una volta creata, l'opera d'arte è già di per se stessa un simbolico spiraglio che indirizza l'artista verso il sacro incontro con altri regni, o verso una maggiore conoscenza ed esperienza. L'opera porta nel suo profondo le tracce e la prova di questo viaggio e agisce

come uno spiraglio fornendo allo spettatore un accesso secondario all'esperienza di questo passaggio e alla unione con il regno invisibile.

Uno spiracolo si può definire in modo più semplice come uno spiraglio attraverso il quale uno spazio definito entra in comunicazione con l'aria esterna, letteralmente o metaforicamente, e deriva dal latino *spirare*, che semplicemente significa respirare. (**6). In natura lo spiracolo è uno sfogo che permette agli insetti di respirare, vedi (**7) certi pesci e mammiferi – perfino lo sbuffo della balena (**8) è una specie di spiracolo. In geologia, lo spiracolo (**9) è una specie di buco per la respirazione della terra, che si forma grazie all'esplosivo passaggio di gas contenenti lava (**10) nel loro farsi largo per raggiungere la superficie dalle caverne sotterranee, formando così eruzioni di magma.

Anche l'ipotetico (**11) buco di verme è uno spiracolo, un collegamento che fa da ponte a due differenti punti nello spazio-tempo, punti estremamente distanti o universi differenti. Ciò ci suggerisce anche la metaforica buca del coniglio, come vediamo in questa illustrazione alchemica (**12). Il passaggio temporale della buca del coniglio, conduce l'adepto bendato nei meandri interni di una alchemica montagna ermeticamente sigillata, contenente all'interno il laboratorio. Contiene anche tutti i passaggi o gli stadi della trasformazione che porta al raggiungimento della meta, di guarigione e di pienezza, ed è circondato a protezione dai 7 pianeti e dai 12 segni astrologici, che influenzano questo processo.

(**13) Dorn concepì lo spiracolo come una finestra sull'eternità, un misterioso centro già esistente in noi, che ci lega al cosmo aprendo contemporaneamente e collegando i diversi livelli del corpo, anima e spirito. Attraverso lo spiracolo si può viaggiare attraverso la soglia tra il sopra e il sotto, e portare tracce di un mondo dentro l'altro e ancora tornare indietro: una specie di concezione e fecondazione incrociata tra due differenti regni. Lo spiracolo collega e unisce tre differenti livelli, rendendo possibile la conciliazione tra gli incommensurabili opposti trovandone un terzo, un nuovo spazio o mezzo che non è né l'uno né l'altro, ma entrambi (Jung).

In questa illustrazione (**14) il pellegrino si spinge attraverso “la finestra sull'eternità” e sbircia nel “mondo dell'ordine senza tempo”, lasciandosi indietro il normale spazio-tempo. La doppia ruota nell'angolo in alto a sinistra, mostra la natura della relazione tra i due incommensurabili mondi, incredibilmente intersecandosi in continui angoli, eppure condividendo un centro comune o un punto cardine. Entrare in relazione con le forze di questo misterioso cardine apre a una cerchia di incredibili miracoli, il che richiede un corrispondente atteggiamento di avventurosa apertura verso l'ignoto (ibidem).

Questo è simile allo stato di immaginaria rêverie in gravidanza, (**15) qui personificato nell'immagine dell'alchimista incinta nel suo laboratorio, che cresce nel suo grembo ciò a cui sta lavorando nel suo contenitore alchemico. Dimostrando così come il lavoro interiore dell'alchimista viene proiettato materialmente



all'esterno. La finestra aperta dietro di lei permette allo spirito di far parte del processo, alimentando il fuoco in un bruciante calore che forma le creative volute di fumo che lei osserva sognante.

Questa concezione tra regni è spesso rappresentata nei dipinti sull'Annunciazione (**16). In questo particolare dipinto di Henry Tanner, lo spirito emerge dall'aldilà nell'umile mondo di tutti i giorni di Maria. Essa accetta questa presenza con riluttanza, trepidazione, umiltà e preoccupazione. La giovane Maria tende l'orecchio verso l'apparizione giacché l'annuncio dell'Angelo sul suo destino la raggiunge attraverso lo spiracolo del suo orecchio, proprio come se il sacro seme venisse così introdotto nel suo grembo.

Le volute dei drappaggi sembrano rappresentare le numerose vie attraverso le quali lo spirito avvolge il suo essere. Nella stanza intorno a lei, il pavimento di cotto e i bianchi archi, così come il vivido tessuto rosso, enfatizzano l'ambiente protettivo necessario a contenere lei nel regno terreno e questa infusione spirituale. Alla sua sinistra è adagiato il mantello blu, già drappeggiato come fosse una specie di grembo. La pittura blu del mantello veniva spesso estratta da preziosi lapislazzuli – la paradossale pietra celestiale alla quale si riferiscono gli alchimisti – rappresentante la materializzazione dello spirito celestiale in corso (Gage).

Jung considerava lo spiracolo come l'esperienza del sé che permette all'individuo di raggiungere l'inconscio collettivo, sfuggendo dalla prigionia di una unilaterale visione della vita per aprirsi all'integrità (Von Franz, 261). Allo stesso modo l'eterno può integrarsi con il nostro mondo costretto al tempo, sotto forma di eventi sincronistici. L'alchimista nel suo laboratorio, così come l'artista nel suo studio, si danno da fare per creare le condizioni affinché questi meravigliosi incontri avvengano (Jung 757).

Gli alchimisti (**17) ritenevano che il prodotto del loro lavoro, il lapis, la pietra filosofale o *medicina*, avesse sull'osservatore, più che un semplice oggetto artistico modellato dall'artista, un effetto curativo e a volte numinoso animandosi magicamente (Jung, 758). Per gli alchimisti (**18) la visualizzazione del sé era espressa dal "liquido color azzurro cielo" o quintessenza blu, che veniva in superficie del *caelum*, che aveva l'abilità di spiritualizzare il "corpo" (Jung, 763). Come dice Jung: "I lavori degli alchimisti elevavano il corpo in prossimità con lo spirito attirando allo stesso tempo lo spirito nella materia. Sublimando la materia si concretizzava lo spirito" (Jung, 764).

(**19) Nell'acquaforte di Rembrandt, un dotto alchimista, immerso nel suo lavoro, viene improvvisamente interrotto dalla visione di un luminoso disco di luce che irrompe dalla finestra, insieme a una scura apparizione simile a una falena. Senza scomporsi, egli registra ciò che succede sotto i suoi occhi. Questo ci ricorda che la pura essenza del fare arte è nel registrare ed esporre, attraverso questo spiraglio o spiracolo, il materiale dell'altro regno e, tradurre e dare forma, quanto meglio possiamo, con ogni mezzo a nostra disposizione, a quanto iniziamo a percepire.

(**20) La fotografia di Cy Twombly's mostra lo studio in Fulton Street che condivise con Robert Rauschenberg dal 1953-54, al ritorno del loro primo viaggio in Italia e Nord Africa. L'immagine riassume il magico effetto dello spiracolo quando penetra il buio, soffondendo vita e spirito a materiale ordinario e detriti che sembrano animarsi autonomamente trasformandosi in capolavori artistici. John Cage descrive ciò come un imprevedibile incontro con l'Altro Sconosciuto che sparirà presto, "lasciando la porta aperta" (Hochdorfer, p. 34).

Durante questo periodo di condivisione dello studio a New York, Twombly disse: "Di tutte le forme d'arte, quella che amo di più è il collage. È come un amico che mi apre delle finestre" (p. 34) (**21). Questa associazione di Rauschenberg mostra come le sue immagini di collage siano finestre aperte su altri mondi, come immagini fotografiche e oggetti reali che passano dal mondo reale direttamente in un piano pittorico. Il secchio che sale la scala allude all'azione di dipingere, mentre su tutta la tela solo un pezzetto è dipinto, un quadratino blu dipinto in cima alla scala. Questo crea una pallida finestra celestiale aperta sulle appena intraviste immagini del mondo che, grazie alla scala, collegano sopra e sotto, interno ed esterno, si ripetono nelle linee verticali, orizzontali e diagonali della tela.

In questa foto (**22) Twombly cattura strati di accessi, finestre, scale a pioli per evocare questo stadio intermedio di rêverie che recede e connette il sopra con il sotto e l'interno con l'esterno, conducendoci attraverso una specie di tunnel in un luminoso regno interno... (**23). In questa fotografia simile a un collage, Twombly giocosamente accosta i suoi dipinti di stile a gesso su lavagna in modo tale che si sovrappongano creando una nuova relazione spaziale, intrecciando i loro bordi con quelli dello spazio intorno, così che lo studio diventi parte dei dipinti racchiusi nella fotografia. I due dipinti in primo piano creano un oscuro passaggio nel dipinto sul retro, mentre una finestra luminosa sulla sinistra si apre su di essi (Hochdorfer, pp. 30-31).

(**24) La finestra luminosa nello studio agisce sia come "un'apertura sul mondo esterno che come un potenziale spazio bianco", permettendo uno scambio tra il reale mondo temporale e l'estetico, metaforico o regno senza tempo (Hochdorfer, p. 14). Twombly mantiene elastici i confini tra differenti generi e differenti esperienze soggettive, storiche e mitologiche, "come se uno specifico aspetto potesse convergere da un campo nell'altro, come attraverso una finestra" (ibid.).

Paradossalmente, la bianca luce della finestra evoca la tela bianca (**25) che Twombly usava con grande effetto, creando uno schermo per l'immaginazione pittorica. Nei suoi dipinti a più strati, i soggetti appaiono e spariscono creando una specie di miraggio, cosicché non si può mai essere certi di cosa c'era e cosa non c'era (Sicilia, 1989). A volte (**26) usava le sue tele bianche come se stesse abbozzando noiosi esercizi su un quaderno di scuola. I gesti ripetitivi della sua ipnotica calligrafia sono simili alla scrittura automatica prodotta dalla registrazione di messaggi ricevuti in stato di trance dal mondo degli spiriti. Del suo processo

pittorico, Twombly disse: “È più come se avessi un’esperienza che non se facessi un quadro” (Sylvester, 2000).

(**27) Altre tele bianche sono dei diagrammi criptici, mappe di avvenimenti storici o mitologici attraverso macchie e gesti schizzati a matita o pastello, che sembrano catturare gli eventi al momento stesso in cui si svolgono. Le tre finestre disegnate qui fanno da spiracoli in sequenza per attirare il passato nel presente. Roland Barthes definì il fluttuante stile di Twombly come “una azione resa visibile” (Berggruen, p. 148). Lo stesso Twombly disse: “Ogni linea è la reale esperienza con la sua propria storia. Non illustra: è la sensazione della sua stessa realizzazione”...

(**28) Le sculture di Twombly, messe insieme da disparati pezzi e riunite su una tela bianca, sono come arcaici resti provenienti da scavi di altri tempi e spazi (**29). L’aspetto antico della scultura Rotalla ricorda il motivo della doppia ruota dell’illustrazione alchemica, con il suo misterioso perno che ci trascina in ciò che si trova dietro e sotto.

Twombly usò il motivo della finestra (**30) durante tutta la sua carriera. Questo trittico di semplici dipinti inizia con un debole rettangolo in gesso bianco schizzato su una tela scura. Poi, come la soluzione di un problema matematico trovata da uno scolaro alla lavagna in classe, questo rettangolo si divide in tre parti, non aggiungendo semplicemente delle linee orizzontali, ma con una serie di cancellature e nuovi schizzi, creando più linee animate che gradualmente divengono una figura brillante. Poi altre cancellature e suddivisioni vengono fatte, man mano che le linee divengono sfocate e l’immagine incomincia a moltiplicarsi come dimensione. Questa immagine (**31) continua il movimento, finché le finestre si espandono in tempo e spazio, creando finestre entro altre finestre.

Twombly crea un altro (**32) effetto apparentemente infantile adagiando dei ritagli di finestra uno sull’altro, finestre schizzate a matita, e, dentro questi ritagli rettangolari, altre finestre, colorate con un pastello azzurro pallido che evocano il “caelum”, o la quintessenza blu del vaso alchemico. Sotto al collage di finestre, ancora due gruppi di finestre, più scure sotto e leggermente colorate sopra, sembrano emergere dal profondo per entrare nella cornice salendo verso la superficie, ricordandoci degli infiniti riflessi da specchio a specchio. Un altrettanto ingenuo diagramma si conclude facendo apparire mondi dentro altri mondi.

(**33) Espandendo ed attraversando dimensioni e permettendoci uno sguardo sull’esperienza di un mondo antico attraverso queste finestre, Twombly magicamente richiama il regno mitico semplicemente scrivendo il nome del dio in un azzurro ceruleo, insieme ad alcuni schizzi, cancellature e cifre che evocano un’azione dinamica e narrativa. Allo stesso tempo, queste finestre incorniciate in note e misurazioni contengono e relativizzano quest’altra dimensione, mantenendoci in scala nel foglio e nell’ordinario mondo presente, mentre delinano con precisione l’incommensurabilità.

(**34) E qui ancora Twombly crea una storia stratificata semplicemente scarabocchiando con lettere incerte il nome Orfeo attraverso densi strati di pittura bianca, che ricopre e cancella qualche misteriosa immagine, parola od evento che noi non riusciamo a vedere. Il mito di Orfeo tratta la natura del sacrificio e della perdita, il che può portarci ispirazione e creatività. La pesante linea nera che traccia la O crea una specie di apertura e richiama il capo ferito dello stesso Orfeo smembrato con la sua bocca aperta in una O quale perpetuo lamento.

(**35) Nella serie Bacco di Twombly, questa O si espande, si moltiplica, rotola attraverso la tela in rossi rivoli di sangue, evocando l'orgiastico, tossico e smembrante delirio dei riti di Bacco. Gli schiacciati vortici di pittura rossa avranno richiesto l'energico (** 36) coinvolgimento della cornice da circa m 1,93 di Twombly in grandi gesti, contenenti sia il perpetuo movimento della vita, dalla creazione alla distruzione e alla conclusione, sia i semi della rigenerazione (Berggruen, p. 149).

(**36) Le parole in rosso del titolo *Le sponde selvagge dell'amore*, inclinate attraverso la parte alta della tela – mentre sotto, una pittura pesante simile a fango stesa come una massa solida di terra sembra rappresentare il confuso disordine della vita terrestre. Nel mezzo scorre un torrente di pittura biancastra, con tocchi di rosso, che forma un passaggio o spiracolo che connette la viscerale azione del sotto al regno aereo di linguaggio e spirito del sopra, permettendo il passaggio del primitivo nell'espressione fisica in parole. Una lucente forma di germoglio emerge dalla massa turbolenta, come l'oro alchemico trovato o formatosi nel caos del mucchio fertilizzante. Contemplando (**37) quel germoglio, come la pietra filosofale, inizia a moltiplicarsi ed espande il suo effetto risanatore...

La finestra appare ancora (**38) nell'autoritratto del 2003, all'età di 75 anni, di Twombly. Noi vediamo solo il retro della testa e delle spalle dell'artista, sebbene si possano intuire la sua età e la sua fragilità mentre volge lo sguardo sognante fuori dalla finestra. La luce esterna illumina i suoi contorni e diviene incandescente mentre si dissolve nelle sue fattezze. In contrasto con la scultura scura alla sua destra, egli sembra smaterializzarsi sotto i nostri occhi, svanire nella luce. Nell'osservare questa fotografia, ci troviamo seduti accanto a lui, a guardare ciò che egli guarda, uniti nel suo sguardo vacuo e nel suo stato d'animo, mentre ci dissolviamo con lui, entrando nello spiracolo, e afferrando un barlume di eternità.

Bibliografia

- www.ARAS.org The Archive for Research in Archetypal Symbolism, New York;
Berggruen O., *The Writing of Art*, London, 2011;
Elderfield J., curator, *In the Studio: Paintings*, New York, 2015;
Hochdorfer A., "Blue goes out, B comes in: Cy Twombly's Narration of Indeterminacy", in *Cy Twombly: States of Mind, Painting, Sculpture, Photography Drawing*, Ed. A. Hochdorfer, Vienna, 2009;



Lo spiracolo nell'alchimia e nell'arte

Jung C.G., *Mysterium Coniunctionis*, CW 14, Princeton, NJ, 1977;
Sicilia Jose Maria, 1989 interview in *Interviews with Artists, 1966-2012*, M. Peppiatt, New Haven and London, 2012;
Sylvester D., *Interview/Cy Twombly/Rome*, in *Art in America*, New York, 2000, cytwombly.info;
Von Franz M.L., *Number and Time*, Evanston, Ill. 1974;
Von Franz M.L., *On Divination and Synchronicity: The psychology of meaningful chance*, Toronto, 1980.
www.cytwombly.info (official website for Cy Twombly's artwork, writings and biography).

LINO ANCONA, Director of Psychiatric Unit National Health Service, Catania. Vice-Director of CIPA Southern Institute, IAAP Member.

LINO ANCONA, Direttore del Reparto di Psichiatria del Servizio Sanitario Nazionale di Catania. Vice-direttore dell'Istituto meridionale del CIPA, membro IAAP.

e-mail: pasancon.1@tin.it

SALVINA ARTALE, Graduated from 'University of Rome "La Sapienza" in 1987. She is a member of Riza Psychosomatic Medicine Institute of Milan, since 1997 and graduated from basic course of hypnosis at Italian Institute of Clinical Hypnosis and Psychotherapy Bernhneim, Verona since 1997. She is an ordinary member of CIPA (Italian Centre of Analytical Psychology)- Southern Institute and IAAP (International Association for Analytical psychology). She is employee at the Provincial Health Catania and makes clinical activity. She has published several articles.

SALVINA ARTALE, Laureata presso l'Università degli studi di Roma "La Sapienza" nel 1987. Iscritta all'Albo dell'Istituto Riza Medicina Psicosomatica di Milano dal 1997. Diplomata al corso base in Ipnologia, dell'Istituto Italiano di Ipnosi clinica e Psicoterapia Bernhneim, Verona, anno 1997.

Ha conseguito il diploma di "psicologo analista" del corso quadriennale CIPA nel 2011, presso l'Istituto per l'Italia Meridionale e la Sicilia. È dipendente dell'Azienda Sanitaria Provinciale di Catania e pratica attività clinica, in regime di intramoenia. Ha pubblicato svariati articoli.

e-mail: salvina.a@alice.it

MARIA ANNA BERNASCONI works as a Jungian psychotherapist together with two psychiatrists and as a training analyst for ISAP Zurich (International School of Analytical Psychology). She has an additional training as a intermodal art therapist (ISIS Switzerland) and combines the two approaches in her daily practice. Besides of her psychotherapeutic work she makes visual art and poetry. In her artistic work she likes to combine old with new materials tracing their stories.

MARIA ANNA BERNASCONI lavora come psicoterapeuta junghiana insieme a due psichiatri e come analista di formazione per l'ISAP di Zurigo (International School of Analytical Psychology). Ha una formazione supplementare come arte terapeuta intermodale (ISIS Svizzera) e combina i due approcci nella sua pratica quotidiana. Oltre il suo lavoro psicoterapeutico, fa arte visiva e poesia. Nel suo lavoro artistico le piace combinare vecchi e nuovi materiali che disegnano le loro storie.

e-mail: bernasconi.maria@sunrise.ch

JOSEPH CAMBRAY, Ph.D. is the incoming Provost for Pacifica Graduate Institute; he is Past- President of the International Association for Analytical Psychology; has served as the U.S. Editor for The Journal of Analytical Psychology and is on various editorial boards. He was a faculty member at Harvard Medical School in the Department of Psychiatry at Massachusetts General Hospital, Center for Psychoanalytic Studies; and former President of the C.G. Jung Institute of Boston.

Dr. Cambray is a Jungian analyst now living in the Santa Barbara area of California. His numerous publications include the book based on his Fay Lectures: Synchronicity, Nature and Psyche in an Interconnected Universe and a volume edited with Linda Carter, Analytical Psychology: Contemporary Perspectives in Jungian Psychology. He has published numerous paper in a range of international journals.

JOSEPH CAMBRAY, Ph.D., è il Rettore entrante al Pacifica Graduate Institute; è Past President della International Association for Analytical Psychology; ha ricoperto la carica di Editor americano per The Journal of Analytical Psychology ed è in vari comitati editoriali. È stato membro di facoltà della Harvard Medical School del Dipartimento di Psichiatria al Massachusetts General Hospital, Centro di Studi Psicoanalitici; è ex presidente del C.G. Jung Institute di Boston.

Il Dr. Cambray è un analista junghiano che ora vive nella zona di Santa Barbara della California. Fra le sue numerose pubblicazioni, Fay Lectures: Synchronicity, Nature and Psyche in an Interconnected Universe e Analytical Psychology: Contemporary Perspectives in Jungian Psychology, a cura di Linda Carter. Ha pubblicato numerosi articoli su riviste internazionali.

e-mail: cambrayj@earthlink.net

SIMONA CARFI, Psychologist and psychodynamic infant psychotherapist (Ortofonologia Institute of Rome) and currently completing training at CIPA (Italian Centre of Analytical Psychology) - Southern Institute. I've been working for more than 10 years as private practice with child from birth to adolescence. I'm also conducting groups of parents and groups of educational workers. I'm fully expert at Dora Kalff Sandplay Therapy.

SIMONA CARFI, Psicologa e psicoterapeuta dell'età evolutiva a indirizzo psicodinamico (Istituto Ortofonologia di Roma, a.a. 2010/2011), attualmente sta completando il training presso il CIPA (Centro Italiano di Psicologia analitica) - Istituto per l'Italia Meridionale e la Sicilia. Esercita la libera professione, occupandosi da oltre dieci anni di infanzia, dal concepimento all'adolescenza. Conduce gruppi di genitori e gruppi di operatori del settore educativo. Esperta nell'utilizzo della Sandplay Therapy di Dora Kalff.

e-mail: simonacarfi@gmail.com

LINDA CARTER, Jungian analyst. Founder and current president of Art and Psyche Working Group, organization dedicated to the development and presentation of experiences of international issues meetings that bring together members of the artistic community and therapists of depth psychology.

LINDA CARTER, analista junghiana. Fondatrice e attuale presidente dell'Art and Psyche Working Group, organizzazione dedicata allo sviluppo e alla presentazione delle esperienze di incontri internazionali che riuniscono membri di comunità artistiche e terapeuti della psicologia del profondo.

e-mail: lcarter20@cox.net

IRENE CIOFFI WHITFIELD is a native New Yorker who received her Ph.D in Art History from the Institute of Fine Arts, New York University. Irene subsequently trained as a Jungian analytical psychologist with IGAP, London, where she is a Senior Analyst, and she is also a full member of the JPA in New York City. Her special interest is in the interface between art and psychology and in the dynamic nature of the creative process.

IRENE CIOFFI WHITFIELD è nata a New York. Ph.D in Storia dell'Arte presso l'Institute of Fine Art dell'Università di New York. Successivamente formatasi come psicologa analitica junghiana con IGAP, a Londra, dove è Senior Analyst, è anche un membro a pieno titolo della JPA di New York City. Suo particolare interesse è l'interfaccia tra arte e psicologia e la natura dinamica del processo creativo.

e-mail: icioffi@btconnect.com

MICHAEL CONFORTI is a Jungian analyst and the Founder and Director of The Assisi Institute. He has been a faculty member at the C.G. Jung Institute - Boston, the C.G Jung Foundation of New York, and for many years served as a Senior Associate faculty member in the Doctoral and Master's Programs in Clinical Psychology at Antioch, New England.

A pioneer in the field of matter-psyche studies, Dr. Conforti is actively investigating the workings of archetypal fields and the relationship between Jungian psychology and the New Sciences. He has presented his work to a wide range of national and international audiences, including the C.G. Jung Institute - Zurich and Jungian organizations in Venezuela, Denmark, Italy, (including Rome, Messina, Catania, Assisi and Ravenna), and Canada. Dr. Conforti is a Senior Fellow of the James MacGregor Burns Academy of Leadership at the University of Maryland. He is currently working on a new book, *Hidden Presence: Archetypes, Spells, Possessions and the Complex*.

MICHAEL CONFORTI è un analista junghiano e fondatore e direttore di The Assisi Institute. È stato docente al C.G. Jung Institute di Boston, alla C.G Jung Foundation di New York, e per molti anni è stato Senior Associate faculty member in the Doctoral and Master's Programs in Psicologia Clinica presso Antiochia, New England.

Pioniere nel campo degli studi di materia-psyche, il dottor Conforti sta studiando attivamente il funzionamento dei campi archetipici e il rapporto tra psicologia junghiana e le nuove scienze. Ha presentato il suo lavoro a un vasto pubblico nazionale ed internazionale, tra cui il C.G. Jung Institute di Zurigo e associazioni junghiane in Venezuela, Danimarca, Italia, (tra cui Roma, Messina, Catania, Assisi e Ravenna) e in Canada.

Il Dr. Conforti è Senior Fellow del James MacGregor Burns Academy of Leadership presso l'Università del Maryland. Attualmente sta lavorando ad un nuovo libro, *Hidden Presence: Archetypes, Spells, Possessions and the Complex*.

e-mail: mconforti@together.net



LIVIA DI STEFANO, Ordinary member of CIPA (Italian Centre of Analytical Psychology) - Southern Institute and IAAP (International Association for Analytical psychology). I have been dealing for years with the psyche-soma relationship both in the public and private hospitals. While privately practicing in Catania, I am also engaged in clinical and rehabilitation with psychotic patients. I am interested in the images in art and literature, especially with regard to the psychology of art and the creative act and the relationship between psychology and spirituality. Within this field, I promote the research and conducting training groups. I am member of the Editorial Board of Journal Enkelados- (Mediterranean Journal of Analytical Psychology) and also author of several papers on topics related to the disease as transformation, rehabilitation according to the model of analytical psychology, the feminine and the Soul.

LIVIA DI STEFANO, Membro ordinario del CIPA (Centro Italiano di Psicologia analitica) Istituto Meridionale e dello IAAP (International Association for Analytical psychology), da anni si occupa delle relazioni psiche-soma lavorando presso strutture ospedaliere pubbliche e private. Esercita la libera professione ed è impegnata in ambito clinico-riabilitativo con pazienti psicotici. Studiosa delle immagini nell'ambito dell'arte e della letteratura, da alcuni anni si interessa in particolare della psicologia dell'arte e del gesto creativo e del rapporto tra psicologia e spiritualità, promuovendo ricerche e conducendo gruppi formativi in tali ambiti. Fa parte del Comitato di Redazione di Enkelados - Rivista Mediterranea di Psicologia Analitica. È autrice di diversi articoli su tematiche inerenti la malattia come trasformazione, la riabilitazione secondo il modello della psicologia analitica, il femminile e l'Anima.

e-mail: liviadis@tiscali.it

DIANE FREMONT is a Jungian Analyst in private practice in New York City, and a training analyst, supervisor, faculty member and Director of Training of the Jungian Psychoanalytic Association. She is a board member of ARAS, the Archive for Research in Archetypal Symbolism, and a contributor to their publication, *The Book of Symbols*. She writes and lectures on dreams, alchemy, imagination, art and the creative process. She has written and presented "The Visible and the Invisible in Art: the Secret Space of the Image" and "Inspiring body/Embodying spirit: The Art of Kiki Smith" at previous Art & Psyche conferences.

DIANE FREMONT è un'analista junghiana che esercita privatamente a New York, e analista di training, supervisore, docente e direttore della formazione della Jungian Psychoanalytic Association. È membro del board dell'ARAS, (Archive for Research in Archetypal Symbolism), e ha collaborato alla loro pubblicazione, *The Book of Symbols*. Scrive e tiene conferenze sui sogni, l'alchimia, l'immaginazione, l'arte e il processo creativo. Ha scritto e presentato "Il visibile e l'invisibile in arte: lo Spazio Segreto dell'immagine" e "Inspiring body/Embodying spirit: The Art of Kiki Smith" a precedenti conferenze di Arte e Psyche.

e-mail: dmfremond@verizon.net

ANDREAS JUNG, Born 5.5.1942 in Zürich Switzerland. Son of Franz Jung, architect, and grandson of C.G. Jung. Classical education (Latin/Greek) in Zürich and Davos. Graduate architect ETH Zürich (Swiss Federal Institute of Technology). Assistant Conservator Historic Preservation Department City of Zürich, retired. Member and Secretary of the Foundation C.G. Jung Küsnacht. Conservator of the Jung Family Archive. Lives in Jung's former family home in Küsnacht. Married with Verena Jung-Gerber, three adult children, four grandchildren.

ANDREAS JUNG, nato il 5 Maggio 1942 a Zurigo, in Svizzera. Figlio di Franz Jung, architetto, e nipote di C.G. Jung. Ha una formazione classica a Zurigo e Davos. Si laurea in architettura all'ETH di Zurigo. È Assistente di Restauro all'Historic Preservation Department di Zurigo, ora in pensione. Membro e Segretario della Fondazione C.G. Jung di Küsnacht e curatore dell'archivio della famiglia Jung. Abita nella casa della famiglia Jung a Küsnacht. Sposato con Verena Jung-Gerber, ha tre figli e quattro nipoti.

e-mail: jung-gerber@ggaweb.ch

DOUGLAS KENNING has a Ph.D. in Literature and Philosophy from Edinburgh University, Scotland. He has published books and articles on subjects as diverse as Shakespeare, travel, Romanticism, drama, and Japanese Poetry. He has lived in many countries, teaching university courses in literature, philosophy, and culture to Arab students in Tunisia (Université du Centre [or Monastir], 1 year), to Japanese students (Fukuoka Jo Gakuin University, Ogori, Japan, 8 years), and to American students (Mediterranean Centre for Arts and Sciences, Siracusa, Sicily). He now lives in Siracusa, Sicily, for most of each year, running a small tour company, and in the



San Francisco Bay area every winter and spring, giving lecture series on the histories and myths of the Mediterranean at the Fromm Institute (University of San Francisco) and Osher Institutes at Sonoma State University, Dominican University, and others.

DOUGLAS KENNING ha un Dottorato di Ricerca in Lettere e Filosofia presso l'Università di Edimburgo, in Scozia. Ha pubblicato libri e articoli su argomenti diversi come Shakespeare, i viaggi, il romanticismo, il dramma, e la poesia giapponese. Ha vissuto in molti paesi, tenendo corsi universitari in letteratura, filosofia e cultura per studenti arabi in Tunisia (Université du Centre [o Monastir], 1 anno), per gli studenti giapponesi (Fukuoka Jo Gakuin University, Ogori, Giappone, 8 anni), e per gli studenti americani (Centro Mediterraneo per le Arti e delle Scienze, Siracusa, Sicilia). Ora vive a Siracusa, in Sicilia, per la maggior parte dell'anno, impegnato in una piccola agenzia di viaggi, e nella zona di San Francisco Bay ogni inverno e primavera, tenendo conferenze sulle storie e miti del Mediterraneo presso l'Istituto Fromm (Università di San Francisco) e Osher Institutes a Sonoma State University, Dominican University, e altri.

e-mail: dkenning@sicily-tour.com

Me, **MEI-FUN KUANG**, also known as Fukuron Kunggur, 43rd years old at December 2014, was born as a Sibenness in Taipei City, Taiwan. The Sibe is a one minority people in Xinjiang of northwest of China with less than 30,000 populations now. As part of the Manchurian People but the last one to join them, the Sibe has been recognized as one of the most courageous, yet with least Manchurian identity, this is the reason why Sibe was ordered to move from northeast of China to Yili of Xinjiang area to protect the national boarder by Qianlong Emperor of Qing Dynasty 250 years ago.

My father's parents were both Sibenness and moved to Taiwan as the only Sibe family there after World War II. They spoke Sibe language as mother tongue and kept Sibe culture and living style in Taiwan. They were also the Manchurian language advisors in National Palace Museum Taiwan, where I spent my childhood wondering around the art works and antiques. I was raised up by my grandmother, my father's mother, a Sibenness who had been very much honored and alienated as being a Sibenness in Taiwan, I had eaten only Sibe cousin until 18 years old when I could decide my own menu for lunch at economics department of National Taiwan University. My grandmother died when I was 26th years old pursuing master course of social and organizational psychology in London School of Economics After the graduation of master course in London and one year language course in Grenoble, France, I had moved back to Taipei and started to translate clinical psychological books as part time job and worked as full time internet company employee. The reason to translate books after day time work was to face the unsettled feeling to look for my life career somewhere. I found it and am still on the way working and living as a clinical psychologist. I would like to share the resources I have had with the people in need. Among more than a dozen of published books, I also translated the book "The Japanese psyche: the major motifs in the fairytales of Japan" by Dr. Hayao Kawai as the first connection with Jungian psychology.

I studied and practiced Carol Rogers's human centered theory and encountered group therapy in Japan since 2002. My clinical psychology PhD supervisor, Professor Nojima Kazuhiko is an enthusiastic educator and down to earth clinical psychologist. I was the first one who obtained PhD within 3 years in the history of clinical psychology department of Kyushu university. My dissertation is also the first paper regarding mental health and lesbian sexuality in Japan. I facilitated various support groups for cross culture people, such as Chinese mothers in Japan, international students in Japan, lesbians in Japan and Taiwan. In the meantime, I have started to do counseling for elementary school, junior high school, female senior high school and college students since 2003. When I started to work and led the EAP (employee assistant program) company in Japan from 2007 to 2010, I offered counseling and mental support for employees of contracted companies.

When I moved to Shanghai as the Asia regional assessment director for a public listed US human resource consulting company at 2010, I had the chance to know Professor Heyong Shen and started my psychoanalysis with Paul Kugler from September 2011. I have started to see clients by analytical approach and supervised by John Beebe from 2013 and accepted as the international router of IAAP at the same year.

To study the symbolism of archeology and modern art has been a new yet rooted project for me. The symbolism of sexuality and unspoken voice has been a long term theme for my academic interests, clinical works and my personal life. As a person brought up in museum and history and lives cross cultures and regions, I am very interested in the meanings and impacts from symbols and art to modern human being. The chance to consult directly with Professor Binghua Wang who is the international well known expert of Xiaohu Cemetery and Pan

Dao, I am attracted to symbols cross 3,800 years and amazed by the visual energy it passed to modern people. This theme is the direction and window to explore the world of art and psyche.

Io, **MEI-FUN KUANG**, anche conosciuta come Fukuron Kunggur, 43 anni nel dicembre 2014, sono una Sibe nata a Taipei City, Taiwan. I Sibe sono una minoranza dello Xinjian nel nordovest della Cina, con meno di 30.000 persone. Rientrano fra le popolazioni della Manciuria, ma sono stati fra gli ultimi ad unirsi e quindi sono quelli con una minore identità mancese. I Sibe erano considerati molto coraggiosi e per questo, 250 anni fa, fu ordinato loro di spostarsi dal nordest della Cina a Yili nell'area dello Xinjian, per proteggere il confine nazionale dall'imperatore Qianlong della dinastia Qing.

I genitori di mio padre erano entrambi Sibe, e si trasferirono a Taiwan dopo la seconda guerra mondiale, dove erano l'unica famiglia Sibe. Mantengono la loro lingua, la loro cultura e il loro stile di vita Sibe anche a Taiwan. Erano i consulenti della lingua mancese al National Palace Museum di Taiwan, dove io ho trascorso la mia infanzia, girovagando tra opere d'arte e antichità. Sono stata allevata da mia nonna, la mamma di mio padre, una Sibe molto fiera di esserlo ma che si sentiva anche una aliena a Taiwan. Ho mangiato cibo Sibe fino all'età di 18 anni, quando ho potuto decidere cosa mangiare al dipartimento di economia della National Taiwan University. Mia nonna morì quando avevo 26 anni e frequentavo un master di psicologia sociale e organizzativa alla London School of Economics. Dopo il conseguimento del master a Londra e un anno di corso di lingua a Grenoble in Francia, sono tornata a Taipei ed ho iniziato a tradurre libri di psicologia clinica come lavoro part-time, mentre come lavoro full-time ero impiegata in una società di internet. Il motivo per cui dopo una giornata di lavoro mi mettevo a tradurre libri, era per la sensazione di dover cercare ancora la mia strada. L'ho trovata e la sto ancora percorrendo, lavorando e vivendo come psicologa. Vorrei condividere con le persone bisognose le risorse che ho acquisito. Tra più di una dozzina di libri pubblicati, ho tradotto anche il libro *The Japanese psyche: the major motifs in the fairytales of Japan* del dott. Hayao Kawai che mi avvicinò per la prima volta alla psicologia Junghiana.

Ho studiato ed esercitato la Carol Roger's human centered theory, e frequentato terapie di gruppo in Giappone dal 2002. Il mio supervisore di psicologia clinica, Prof. Nojima Kazuhiko, è un educatore entusiasta e un analista clinico molto concreto. Sono stata la prima ad avere ottenuto in tre anni il dottorato al Dipartimento di Psicologia Clinica dell'Università di Kyushu. La mia tesi è stata anche il primo scritto a parlare di salute mentale e sessualità lesbica in Giappone. Ho aiutato diversi gruppi di supporto interculturale, come quello delle madri cinesi, studenti internazionali, e lesbiche in Giappone e Taiwan. Contemporaneamente ho iniziato a fare consulenza per le scuole elementari, le junior high school, le senior high school femminili e gli studenti del college dal 2003. Quando ho iniziato a lavorare e a dirigere la società EAP (employee assistant program) in Giappone dal 2007 al 2010, ho offerto consulenza e supporto mentale agli impiegati delle compagnie acquisite.

Quando nel 2010 mi sono trasferita a Shanghai come direttore regionale asiatico di una società pubblica statunitense di risorse umane, ho avuto l'occasione di conoscere il Prof. Heyong Shen ed ho iniziato la mia psicoanalisi con Paul Kugler nel settembre 2011. Ho cominciato a vedere pazienti per un approccio analitico, supervisionata da John Beebe dal 2013 e sono stata accettata come Router IAAP nello stesso anno.

Lo studio del simbolismo nell'archeologia e nell'arte moderna è stato per me un nuovo seppur importante progetto. Il simbolismo della sessualità e delle voci silenziose è un tema di lunga data per i miei interessi accademici, lavori clinici e per la mia vita personale. Come persona cresciuta circondata da musei, storie e vite che attraversano culture e regioni, mi interessa molto il significato e l'impatto che i simboli e l'arte hanno sull'uomo moderno. Ho avuto l'opportunità di consultare direttamente il Prof. Binghua Wang che è l'esperto internazionale del cimitero Xiaohe e Pan Dao. Sono attratta dai simboli che hanno attraversato gli ultimi 3800 anni e affascinata dall'energia viva che trasferiscono alle persone moderne. Questo tema è la direzione e la finestra per esplorare il mondo della psicologia e dell'arte.

e-mail: mei-fun.kuang@kornferry.com

FRANCESCO LA ROSA, Medical humanist, emeritus chief of Psychiatry, Honorary Secretary of CIPA Southern Institute, analytical psychology with training functions. IAAP member.

FRANCESCO LA ROSA, medico umanista, primario emerito di Psichiatria, Segretario Onorario dell'Istituto Meridionale del CIPA con funzioni di training, membro IAAP.

e-mail: cipa.meridionale@yahoo.it



ANN W. NORTON, Ph.D., received her B.A. from Mount Holyoke College and her graduate degrees from New York University's Institute of Fine Arts. She also holds a Diploma in Jungian Psychology from The C.G. Jung Institute for Jungian Psychology, Zurich. She is Professor of Humanities in Art History and Asian Studies Advisor at Providence College.

Professor Norton has curated various exhibitions and has lectured in her specialty, "Art after War and Cultural Trauma." She has traveled widely in Asia, most recently in Outer Mongolia and Afghanistan. She lived for over two years in Bangladesh, where she taught at Dacca University.

ANN W. NORTON, Ph.D., ha ricevuto la sua B.A. al Mount Holyoke College e le sue lauree all'Institute of Fine Arts della New York University. Ha conseguito anche un diploma in psicologia junghiana allo C.G. Jung Institute for Jungian Psychology di Zurigo. È professore di Lettere in Storia dell'Arte e consulente di Studi Orientali al Providence College.

La professoressa Norton ha curato diverse mostre e tenuto conferenze nella sua specializzazione, "L'arte dopo la guerra e il trauma culturale". Ha viaggiato molto in Asia, più di recente nella Mongolia Esterna e in Afghanistan. Ha vissuto per oltre due anni in Bangladesh, dove ha insegnato presso l'Università di Dacca.

e-mail: anorton@providence.edu

DANIELE OROBELLO - Project architect, vice chairman at the City of Palermo, restoration specialist materials, Director of the restoration work of the squares of the historic center of the city of Palermo. He has directed for several years the restoration of the monuments of the city of Palermo. Scholar of the history of the city and art lover.

DANIELE OROBELLO - Architetto progettista, Vicedirigente presso il Comune di Palermo, esperto di restauro dei materiali, Direttore dei lavori di restauro delle piazze del Centro Storico della Città di Palermo. Ha diretto per diversi anni il restauro dei monumenti della Città di Palermo. Studioso della storia della città ed appassionato d'arte.

e-mail: d.orobello@libero.it

JENNIFER PAZIENZA is a recently retired art education professor with the University of New Brunswick. Born in Newark, New Jersey the daughter of Italian immigrants, she began making art as a child in her mother's kitchen. She resides with her husband Gerry Clarke and their dog Mela in Keswick Ridge, New Brunswick.

After teaching art in elementary and secondary schools in Pennsylvania, PaziENZA earned a MA in 1985 and a PhD in 1989 in art education with minors in painting from the Pennsylvania State University. She credits her supervising professor, Brent Wilson, as her inspiration for becoming an artist/educator. Her painting professor, artist Richard Mayhew, has had the greatest influence on her artwork. In 1984 he suggested she ditch her tube of Payne's Gray and tonal painting and switch to a colourist approach. She has been exploring the possibilities of a limited colourist palette ever since.

In 1987-88, she taught art education at Texas Tech University, where she also learned to blow glass. The following year she moved to the University of Wisconsin, Milwaukee. But it was the University of New Brunswick, with its promise of academic freedom and its high regard for artistic forms of teaching and research that won her heart. In 1989 with an offer she could not refuse, she joined the Faculty of Education. Jennifer has given scholarly papers at conferences in Canada, the US and Europe, has worked as a research consultant in the US, the Royal Kingdom of Bhutan, and Canada. She has taught undergraduate and graduate courses, published articles and chapters in books while maintaining a studio and exhibition practice. In October of last year Dr. PaziENZA gave the keynote address, Beautiful Dreamer, a reflection on beauty, landscape and justice through her art-making practice, at PSU's hosted graduate research conference in art education for students and faculty from Penn State, Syracuse and Ohio State Universities and Teacher's College, Columbia. This past July Floating Carrots, oil on canvas, was accepted into PSU's School of Visual Arts 50th anniversary alumni show. In October of this year she mounted Un-Earthed at Good Purpose Gallery in Lee, Massachusetts. She gave three workshops and 50% of painting sales to the gallery's CIP (college internship program) for men and women who with various autisms wish to attend College in the arts. <http://vimeo.com/109699219>

Jennifer worked with Sicilian artisans at Artigianato del Sole in 2005, which resulted in a commissioned ceramic tile panel for Azienda Agricola Alcalà. During Canada's celebration of its Fine Craft tradition, she served as artist/educator in residence at the Beaverbrook Art Gallery interpreting contemporary and historical craft

objects in paintings. She returned to Alcalà and her Italian roots again in the spring of 2007 to paint a mural that celebrates Sicilian citrus and its craft tradition—majolica ceramics.

With an extensive exhibition record Jennifer Pazienza's work is held in Public and Corporate Collections of the Provinces of New Brunswick and Nova Scotia and in numerous private collections throughout Canada, the US and Italy and it is represented by Ingrid Mueller Art+Concepts Gallery in Fredericton, NB, Handworks Gallery in Saint John, NB, Jonathan's Gallery in London, Ontario and Saint Francis Gallery in Lee, Massachusetts.

*For a recent interview that gives a good overview of my life and work, please see:

http://issuu.com/theartfulmindartzine/docs/tam_nov_issuu_2014/1

and <http://vimeo.com/109699219>*My website: <http://jenniferpazienza.com/> *Art+Concepts Gallery: http://www.artcontact.info/?page_id=1292

JENNIFER PAZIENZA è una professoressa di educazione artistica da poco in pensione dell'Università di New Brunswick. Nata a Newark, New Jersey, figlia di immigrati italiani, ha iniziato a fare arte come un bambino nella cucina di sua madre. Lei risiede con il marito Gerry Clarke e il loro cane Mela a Keswick Ridge, New Brunswick. Dopo aver insegnato Arte nelle scuole elementari e secondarie in Pennsylvania, Pazienza ha ottenuto un Master nel 1985, e nel 1989 un Dottorato di Ricerca in Educazione Artistica per i minori in pittura presso la Pennsylvania State University. Lei afferma che il docente di riferimento, Brent Wilson, l'ha ispirata a diventare un artista/educatrice. Il suo professore di pittura, l'artista Richard Mayhew, ha avuto la maggiore influenza sulla sua opera d'arte. Nel 1984 le suggerì di lasciar perdere il suo tubetto di grigio di Payne e la pittura tonale e passare a un approccio colorista. Ha esplorato le possibilità di una tavolozza limitata colorista da allora.

Nel 1987-88 ha insegnato educazione artistica presso la Texas Tech University, dove ha anche imparato a soffiare il vetro. L'anno seguente si trasferisce all'University of Wisconsin, Milwaukee. Ma è stata l'Università di New Brunswick, con la sua promessa di libertà accademica e la sua alta considerazione per le forme artistiche di insegnamento e di ricerca, che hanno conquistato il suo cuore. Nel 1989 con un'offerta che non poteva rifiutare, entra a far parte della Facoltà di Scienze dell'Educazione. Jennifer ha dato contributi accademici a conferenze in Canada, Stati Uniti ed Europa, ha lavorato come consulente di ricerca negli Stati Uniti, il Royal Regno del Bhutan, e del Canada. Ha tenuto corsi universitari, pubblicato articoli e libri, pur mantenendo il suo lavoro in studio e le mostre. Nel mese di ottobre dello scorso anno, il dottorato Pazienza ha tenuto una lezione magistrale, Beautiful Dreamer, una riflessione sulla bellezza, la paesaggio e la giustizia attraverso la sua pratica di fare arte, alla PSU's hosted graduate research conference in educazione artistica per studenti e docenti provenienti da Penn State, Syracuse e Ohio State University e Teacher's College, Columbia. Lo scorso luglio "Floating carote", olio su tela, è stato esposto in occasione della mostra per il 50° anniversario della scuola di PSU di Arti Visive. Nel mese di ottobre di quest'anno ha installato "Un-Earthed" alla Good Purpose Gallery di Lee, in Massachusetts. Ha destinato tre workshop e il 50% delle vendite dei suoi quadri al CIP della galleria, per uomini e donne autistici che desiderassero frequentare il college nel campo delle arti. <http://vimeo.com/109699219>

Jennifer ha lavorato con artigiani siciliani all'Artigianato del Sole nel 2005, realizzando un pannello di piastrelle di ceramica per l'Azienda Agricola Alcalà. Durante una festa in Canada di Arti e Mestieri tradizionali, ha lavorato come artista-educatore presso la Beaverbrook Art Gallery interpretando oggetti artigianali contemporanei e storici nei dipinti. Tornata ad Alcalà e alle sue radici italiane di nuovo nella primavera del 2007, ha dipinto un murale che celebra gli agrumi di Sicilia e la tradizione delle sue ceramiche artigianali.

Con un vasto record di mostre, il lavoro di Jennifer Pazienza si svolge in collezioni pubbliche e aziendali delle province di New Brunswick e Nova Scotia e in numerose collezioni private in tutto il Canada, gli Stati Uniti e l'Italia ed è rappresentata da Ingrid Mueller Art + Concepts Gallery di Fredericton, NB, Galleria Handworks a Saint John, NB, Galleria di Jonathan a London, Ontario e San Francesco Gallery di Lee, Massachusetts.

* Per una recente intervista si prega di consultare: http://issuu.com/theartfulmindartzine/docs/tam_nov_issuu_2014/1, e <http://vimeo.com/109699219>

*Il mio sito: <http://jenniferpazienza.com/>

*Art+Concepts Galleria: http://www.artcontact.info/?page_id=1292

e-mail: jennpazienza@gmail.com

JUDITH PICKERING is a Training Analyst with The Australian and New Zealand Association of Jungian Analysts and a Psychoanalytic Couple and Family Therapist as well as a psychotherapist and faculty member of ANZAP. She holds tertiary degrees in Religious Studies, Asian Studies, Music Education (Kodaly Institute, Hungary), Musicology, Psychotherapy, and Analytical Psychology.



She has a doctorate in Psychology. She has published and lectured widely in Australia, USA, and Europe including the Society of Psychoanalytical Marital Psychotherapists at the Tavistock Centre London; The International Family Therapy Association, Turkey, The Journal of Analytical Psychology, Oxford, St Petersburg, Orta Italy and Berlin, Bion in Boston.

Books include: *Early Childhood Music Education*, (Arts Council of Australia, 1989), *Acoustically Pure Intonation In A Cappella Vocal Music*, (Australian National University, 1996), *Being in Love: Therapeutic Pathways Through Psychological Obstacles to Love* (Routledge, 2008) e *Transformations in Love* (Routledge, forthcoming).

Judith's musicology thesis was on the Acoustics of the Voice. Judith was also a lecturer at the Australian National University and has over twenty years experience as a music educator. She is also a trained singer.

JUDITH PICKERING è un'analista didatta della Australian and New Zealand Association of Jungian Analysts e terapeuta della famiglia e della coppia, oltre che psicoterapeuta e socia ANZAP.

Ha conseguito tertiary degrees in Studi Religiosi, Studi orientali, educazione musicale (Kodály Institute, Ungheria), Musicologia, psicoterapia e psicologia analitica.

Ha un dottorato in Psicologia. Ha pubblicato e tenuto conferenze ampiamente in Australia, negli Stati Uniti e in Europa, tra cui alla Society of Psychoanalytical Marital Psychotherapists presso il centro Tavistock di Londra; alla Family Therapy Association in Turchia, al Journal of Analytical Psychology di Oxford, a San Pietroburgo, Orta Italia e Berlino, al Bion di Boston.

Tra le sue pubblicazioni: *Early Childhood Music Education*, (Arts Council of Australia, 1989), *Acoustically Pure Intonation In A Cappella Vocal Music*, (Australian National University, 1996), *Being in Love: Therapeutic Pathways Through Psychological Obstacles to Love* (Routledge, 2008) e *Transformations in Love* (Routledge, forthcoming).

La tesi di musicologia di Judith era sull'acustica della voce. Judith è stata anche docente presso l'Australian National University e ha più di venti anni di esperienza come insegnante di musica. È anche un'esperta cantante.

e-mail: jpickering@ozemail.com.au

FRANCESCA PICONE is an M.D., psychiatrist, analytical psychologist, and I.A.A.P. member, associated to CIPA – Institute of Southern Italy and Sicily. She is member of the teachers' council, control and training analyst for CIPA. She works in public sector, where she is editor in chief of a service, and as psychoanalyst, in Palermo. Her scientific contributions are published regarding various psychological areas of interest: the art, the feminine, in particular the feminine archetype in the Mediterranean and drug abuse, gambling and new addictions.

FRANCESCA PICONE, psichiatra, psicologo analista, socio IAAP e CIPA presso l'Istituto meridionale e per la Sicilia, con funzioni di analista didatta e di supervisore, membro del Consiglio dei Docenti. Lavora da anni in ambito pubblico, in atto è responsabile di un Sert presso la Asp di Palermo, dove vive. Sue aree di interesse sono il femminile e l'arte (conduce da anni due gruppi di ricerca all'interno dell'Istituto) e le dipendenze patologiche, in particolare il gioco d'azzardo. Ha pubblicato numerosi contributi in questi ambiti.

e-mail: francipicone@gmail.com

SALVATORE REQUIREZ, M.D., gastroenterologist. He works in Public Health from thirty years. Now He is Responsible in chief - Service 2 - DASOE of the Department of Public Health of Sicilian Region. He has managed many health organizations in the public sector. Author of novels and essays on the history of Sicily, just like "Le Ville di Palermo", "Targa Florio", "Il segreto dell'anfora". In 1997 he received the Plaque of Honour to Premio Bancarella Sport. In the area of specific interest of the report referred to the conference, he has published several editions of "Le Ville di Palermo" (presentation by Dacia Maraini), which is the most widespread text in the field and reconstructs the dynamics of one of the most interesting and historical architectural phenomena of the eighteenth century's Italian culture.

SALVATORE REQUIREZ, nato a Palermo, medico gastroenterologo, opera nella sanità pubblica da 30 anni. Ha diretto diverse aziende sanitarie territoriali e ospedaliere e in atto è responsabile del Servizio Promozione della Salute del Dipartimento Attività Sanitarie della Regione Siciliana. Ha al suo attivo una dozzina di pubblicazioni a carattere storico sia sul fronte narrativo che della saggistica. Nel 1997 ha ricevuto la Targa d'onore al Premio Bancarella Sport. Nel settore di specifico interesse della relazione di cui al convegno, ha pubblicato diverse edizioni di "Le ville di Palermo" (presentazione di Dacia Maraini) che risulta il testo di maggior diffusione.

nel settore e ricostruisce le dinamiche non solo storiche di uno dei fenomeni architettonici più interessanti del settecento italiano.

e-mail: salreq@tiscali.it

AMI RONNBERG, curator of ARAS, Archive for Research in Archetypal Symbolism. She is Editor-in-Chief for ARAS. Her most recent publication is A book of Images: Reflections on Symbols. She is also member of the Art and Psyche Group.

AMI RONNBERG, Direttore ARAS, Archive for Research in Archetypal Symbolism, Direttore Responsabile ARAS. La sua pubblicazione più recente è A book of Images: Reflections on Symbols, è anche membro del gruppo Arte e Psyche.

e-mail: aras@aras.org

JANICE SHAPIRO MA Jungian art therapist. Born in South Africa, I have lived in Jerusalem for most of my life. My professional activities are made up of three interwoven strands – artist, art therapist and lecturer in art therapy. For thirty years I have been responsible for the Open Studio in the adolescent therapeutic community of Eitanim Psychiatric Hospital. This is my professional home where I learnt my craft hands-on. In my teaching I share with my students what I have learned from my patients. I am a lecturer at ASA The Academic College of Arts and Society, at the Kibbutz Seminar, at Bar Ilan University and at the Israel Institute of Jungian Psychology. I have a private practice in Jerusalem for art therapy, supervision and workshops for professionals.

JANICE SHAPIRO, Master in arte terapia junghiana. Nata in Sud Africa, ho vissuto a Gerusalemme per la maggior parte della mia vita. Le mie attività professionali sono costituite da tre fili intrecciati - artista, arte terapeuta e docente di arte terapia. Per trent'anni sono stata responsabile dell'Open Studio della comunità terapeutica per adolescenti dell'Ospedale Psichiatrico Eitanim. Questa è stata la mia casa professionale, dove ho imparato il mestiere sul campo. Nel mio insegnamento condivido con gli studenti quello che ho imparato dai miei pazienti. Sono un docente presso ASA, (Academic College of Arts and Society) al Kibbutz Seminar, al Bar Ilan University e presso l'Israel Institute of Jungian Psychology.

Ho uno studio privato a Gerusalemme per arte terapia, supervisione e workshop professionali.

e-mail: janicesha@gmail.com

MURRAY STEIN, Ph.D. is a graduate of the C.G. Jung Institute of Zurich (1973) and a founding member of The Inter-Regional Society of Jungian Analysts and the Chicago Society of Jungian Analysts.

He was president of the International Association for Analytical Psychology (IAAP) from 2001 to 2004 and President of The International School of Analytical Psychology in Zurich from 2008-2012.

He has lectured internationally and is the author of In MidLife, Jung's Map of the Soul, Minding the Self, and Soul – Retrieval and Treatment as well of numerous articles on analytical psychology and Jungian psychoanalysis.

He lives in Switzerland and is a Training and Supervising Analyst with ISAP Zurich. He has a private practice in Zurich.

MURRAY STEIN, Dottore di Ricerca, è un laureato dello C.G. Jung Institute di Zurigo (1973) e membro fondatore della Inter-Regional Society of Jungian Analysts e della Chicago Society of Jungian Analysts.

È stato Presidente della International Association for Analytical Psychology (IAAP) 2001-2004 e Presidente della International School of Analytical Psychology a Zurigo dal 2008- 2012.

Ha tenuto conferenze a livello internazionale ed è l'autore di In MidLife, Jung's Map of the Soul, Minding the Self, and Soul – Retrieval and Treatment, nonché di numerosi articoli sulla psicologia analitica e la psicoanalisi junghiana.

Vive in Svizzera ed è un analista supervisore di ISAPZurich. Ha uno studio privato a Zurigo.

Sito web: www.murraystein.com.

E-mail: murraywstein@gmail.com

SARAH BERRY TSCHINKEL is a psychotherapist in private practice in both Manhattan and The Hudson River Valley in New York. A graduate of Smith College's MSW program, she is also an April 2015 graduate of the Jungian Psychoanalytic program. Sarah is a former professional actress with a BFA in Experimental Theatre from NYU. Her acting history ranges from self scripted, ensemble performances moving through the streets of late 70's-



early 80's Soho, to the cult horror film, *Evil Dead 2*. She has had the great privilege of a 30 year collaboration with Paul Tschinkel, writing - as well as voice over narration - for his documentary series on contemporary art, *ART/NY*.

SARAH BERRY TSCHINKEL è una psicoterapeuta che lavora privatamente tra Manhattan e la valle del fiume Hudson a New York. Laureata allo Smith College's MSW program e nell'aprile 2015 Jungian Psychoanalytic program. Sarah è una ex attrice professionista con un BFA in Teatro Sperimentale da NYU. La sua storia di recitazione spazia dalla scrittura di sceneggiature, a performance di strada tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 a Soho, al film cult dell'orrore, *Evil Dead 2*. Ha avuto il grande privilegio di collaborare 30 anni con Paul Tschinkel, scrivendo e come voce fuori campo nella sua serie di documentari sull'arte contemporanea, *ART/NY*.
e-mail: sarah.berrytschinkel@gmail.com

MARCO VERSIERO, PhD in Political Philosophy (Università di Napoli "L'Orientale"), PhD in Italian Modern Literature (Scuola Normale Superiore - Istituto Italiano di Scienze Umane).

MARCO VERSIERO, Dottorato di ricerca in Filosofia Politica (Università di Napoli "L'Orientale"), Dottorato di ricerca in Letteratura Italiana Moderna (Scuola Normale Superiore - Istituto Italiano di Scienze Umane).
e-mail: versiero@yahoo.it

CATERINA VEZZOLI. Qualifications: Degree in Psychology University of Padua – Italy (1983), Diploma in Analytical Psychology - C.G. JUNG Institute – Zurich (1993), Specialized in Psychotherapy of Sexual disturbances, Society of Clinical Sexuology, Florence (1987), Specialized in Psychotherapeutic Hypnosis – Scuola di Psicoterapia Ipnocica Milano (1998), Training Analyst CIPA Training Analyst C. G. Jung Institute Zurich. Teaching and training activities developed in the course of many years at CIPA, Jung Institute in Zurich and University.

Research activities. Research on children dreams. Research on Jung word association tests (WAT) comparing normal subjects (university students) to psychiatric patients and slightly handicapped people. Research on Jung word association tests (WAT) to study the effects of Psychotherapy on patient in psychoterapeutic treatment.

Supervision activity at University and Health Service Institutions. Supervision of students Resident in Psychiatry, Department of Psychiatry University of Milan, on their clinical practice as therapists conducting art group with psychotic and border line patients.

Supervision of students Resident in Psychiatry, Department of Psychiatry University of Milan, for their activity with psychotic and border line patients using Fairy tales.

Supervision in different Services of the National Health Service for the treatment of Alcohol dependence.

Supervision to the psychologists, psychiatrists, criminologists, social workers, nurses working in one of the Prison of the Milan Region - for the National Health Service.

Supervision to the childhood professionals at the adolescent department of the National Health Service.

Supervisor, IAAP Routers, Tunisia.

Associations

Board of director of Philemon Foundations.

Member of Editorial Board of Journal of CIPA Southern Institute: Enkelados.

e-mail: caterinavezzoli@gmail.com

Finito di stampare nel mese di agosto 2016
Nuova Ipsa Editore - Palermo