

RIVISTA MEDITERRANEA DI PSICOLOGIA ANALITICA

enkelados



MAESTRI

a cura di

Pasqualino Ancona, Franco La Rosa,
Giancarlo Magno, Riccardo Mondo

NUOVA IPSA EDITORE

ANNO V - NUMERO 6 / 2017

ENKELADOS
Rivista mediterranea di psicologia analitica

MAESTRI

- 5 **Editoriale**
Franco La Rosa
- 9 **Prefazione. Gli infiniti volti del Maestro**
Riccardo Mondo
- 13 **Introduzione**
Pasqualino Ancona
- 15 **Il mio incontro con Ernst Bernnhard**
Intervista a Marcello Pignatelli
Riccardo Mondo e Luigi Turinese
- 20 **In ricordo di Francesco Caracciolo. Intervista a Pierluigi Giordano**
Franco La Rosa
- 28 **L'opera di Mario Trevi: un progetto ermeneutico per una psicologia complessa**
Maria Ilена Marozza
- 42 **Mario Moreno “il nipotino italiano”**
Patrizia Baldieri
- 49 **La psicologia oracolare di Bianca Garufi**
Luigi Turinese
- 56 **Luciano Perez e il lascito di un maestro: storia, immagini, simboli**
Maurizio Nicolosi e Ferdinando Testa
- 65 **L'Intelligenza dell'Eros. Il contributo di Marie-Louise von Franz al pensiero junghiano**
Robert Mercurio
- 74 **Jiddu Krishnamurti: l'incontro**
Luigi Aversa
- 78 **Ernst Bernhard e due maestri del Cinema Italiano: Vittorio de Seta e Federico Fellini**
Alessandra di Montezemolo

- 97 **Mariella Gambino Loriga (1920-2006), pioniera della Psicologia Analitica infantile e l'Asilo di Villetta Casana**
Wilma Bosio

Art & Psyche in Sicily - Atti - II parte

- 107 **L'Arte: il filo di Arianna tra spazio e tempo del dolore**
Elena Aragona, Maria Rosalia Novembre
- 113 **"Palermo: Uno sguardo a fuoco". Curare con la fotografia**
Gaetana Nuccia Cammara
- 120 **Questo non è una pipa. Parole e immagini nell'ascolto analitico**
Vincenza Cannella, Giuseppe Craparo
- 125 **Il corpo in bilico: un'interpretazione junghiana della danza butoh**
Anna Maria Costantino
- 131 **La fotografia come archeologia dell'anima nel setting terapeutico**
Gabriella Marventano
- 137 **Psicologia e restauro. Metafore e intrecci**
Alessandra Perugini
- 145 **L'Arte della parola, suoni e musica nel Dipartimento di Salute Mentale**
Rosario Puglisi
- 151 **La clessidra e l'alchimista, quando la necessità diventa una via di trasformazione**
Antonella Russo, Marisa Capace***
- 158 **Le implicazioni simbolico-epistemologiche del differente assetto mitologico della cultura (egizio-)mesopotamica rispetto a quella greca**
Donato Santarcangelo
- 166 **Schede biografiche relatori Art & Psyche**
- 168 **Recensioni**
- 170 **Schede Biografiche / Biography**



“Cercare di essere utili senza saggezza è inefficace, cercare di esserlo con intelligenza ma senza compassione è pericoloso”¹

Saggezza e compassione dunque le qualità morali, tra le altre, di chi collega le trame delle sorti individuali a una dimensione più ampia di quella percepita da certe prospettive anguste e limitate...; le qualità morali di chi sa avviare alle dimensioni del *numinoso* chi ancora indugia su certe interpretazioni della realtà contro quelle infinite possibilità che dovrebbero impregnare di sacro ogni atto del vivere comune...; le qualità morali di chi invisibile e splendente, silenzioso e roboante, tenerissimo e spietato – anche questo – può ispirare a colui che è ancora incerto nel proprio cammino esistenziale i più naturali percorsi nella via della Conoscenza.

Questo è il Maestro, che di qualunque estrazione egli sia e in qualunque campo si spenda con la semplicità e con la umiltà dei grandi, esprime sempre il suo “essere-per-l’altro”, soffiando sul vento di certi inganni della mente, di certi fuorvianti fuochi fatui di successi spesso ingannevoli, fuggando i fantasmi dei titoli, dei ruoli, del censo, delle appartenenze, del potere – *Maya* – in colui che può individuare dentro di sé, riconoscendole, inaspettate nuove progettualità più sane, più etiche, più vere, e in qualsiasi direzione, piene di luci e di speranze.

“L’insegnante giunge solo a indicare la via e il viaggio,
ma la visione sarà di colui che avrà voluto vedere” (Plotino)

Nel suo significato più ovvio, dunque, un sentiero costituirà sempre una via da poter percorrere, per chi lo vorrà, per raggiungere un certo “luogo” – il proprio – o forse gli spazi aperti di quei “paesaggi d’anima” sconfinati, baluginanti, senza limiti. Ma sarà sempre un sentiero che non avvierà mai verso una meta stabilita a monte; al contrario, la sua configurazione topografica sarà quella mappa offerta a chi volesse affidarsi al *daimon* profondo – il proprio – che lo guiderà di certo nella propria direzione, ma accompagnato sempre e comunque, dallo sguardo attento e costante del Maestro, del *Magister*, di chi saprà cogliere ogni dettaglio, ogni incertezza, ogni smarrimento del suo allievo o alunno o seguace o, più semplicemente, di *studente della vita* in formazione. E tutto questo finché sarà necessario, col tempo necessario, per poi consegnarlo – questo iniziato – e ad un certo

momento, al tempo *kairologico* delle sue scelte più autentiche, delle sue autonomie, della sua libertà.

E il Maestro allora verrà interiorizzato – compiuta l’opera – quando l’allievo ne avrà sposato *l’habitus*! Ossia l’opportunità di praticare, egli stesso, a sua volta il bene! Quel bene che si propaga sempre e in maniera contagiosa, verso tutto ciò che inevitabilmente risuonerà sempre di grazia, di gioia, di spessore e di sapienza!

Anche i sentieri da percorrere allora – si potrebbe dire a questo punto – si configureranno come occasioni, come straordinarie opportunità, come tracce da seguire, magari ancora indefinite nella loro unicità specifica, verso quel *telos* profondo che nel linguaggio junghiano si chiama processo individuativo.

E se poi ci riferiamo alla grande tradizione classica sui concetti di progresso morale nell’orizzonte del pensiero stoico, è Seneca che avverte che Maestro [*Magis*, più] sarà colui che si ergerà sopra il proprio discepolo solo quando questa figura illuminata potrà garantire la sua autorità costituita e riconosciuta da chi è alunno [*alumnus*, da alere, nutrire] sul piano del *logos* e sulla qualità dell’*exemplum*.

“Un filosofo” – ancora Seneca – “è colui che sa far presa con le parole sugli animi e stimolare chi è deputato ad apprendere”², e tutto ciò parafrasando Anida Hasic³ sarà invero possibile grazie a quell’*impetus* che caratterizza l’accostamento del discepolo al Maestro; l’*impetus* della parola detta, la parola intensa, la parola incisiva, capace di suscitare ammirazione e reazione allo stesso modo. È la parola che sa trasmettere energia morale e trasformare! È la parola che agisce l’esperienza delle emozioni come *medium* comunicativo attraverso il verbo, quel sigillo archetipico che può identificarsi con il *logos* divino che lega tutti gli esseri tenedoli uniti, abbracciandoli e impedendo loro di dissolversi e separarsi.

Quanta assonanza con lo spirito dei più attuali Maestri della psicologia analitica, i “vecchi saggi”; quei maestri “didatti” coltissimi e illuminati di quelle particolari scuole di formazione che sono gli istituti di psicodinamica o di qualsiasi altra estrazione psicologica, moderne accademie in cui, per vocazione, il compito delle cure nelle sofferenze dell’anima è affidato a persone – ad “allievi” nello specifico – che “formati”, faranno della loro *equazione personale*, della loro crescita interiore, del continuo sacrificio e del loro costante impegno, il più bello strumento “clinico” [nel senso di *clino*, avvicinarsi alla persona sofferente], la più bella autoconferma per quanto attiene la propria scelta di perseguire quell’*ars curandi* che è “dimensione donativa” nel senso più etico, così come dovrebbe essere per ogni professione di aiuto.

È la parola dunque, forse più dello scritto, e in ogni caso tutto quello che metacomunica il Maestro col suo “essere” e col suo “dire”, la nota più distintiva della sua straordinaria funzione di “illuminato interiore” o di *Sensei* [“nato prima” nella lingua giapponese]. Solo chi è nato prima, nel senso che ne ha fatto già esperienza, può essere capace di allertare chi è *nella via* circa quelle inevitabili “ombre” della vita di ognuno, nessuno escluso. Le ombre che egli stesso, “morto e rinato” mille volte nel suo cammino di conoscenza o di “formazione”, ha già attraversato da uomo “intenzionato al dharma”, ma non certo privo delle sue contraddizioni, delle sue umane debolezze, dei suoi umani vizi, che egli ha però poi potuto trasformare a sua volta in vissuti pregni di *humanitas* e di crescita morale e spirituale: grande esempio di umiltà per un Maestro, per un Didatta, per un Docente, per un Formatore..., nel mettersi sempre in discussione contro ogni tentazione di *ubris* o di autoconferma narcisistica.

Ma è la stessa cosa – anche questo – del Maestro, che se ha sposato la sapienza ponendosi fuori da ogni *avidya*, da ogni attaccamento e da ogni illusione, può stimolare il risveglio, ossia il “cambiamento di prospettiva” per chi sa intendere, anche attraverso un altro mezzo, un altro strumento, un’altra via; quella del Silenzio, il *nobile silenzio*, quello che fa passare compassione, comprensione, accoglimento, come basso continuo di ogni relazione sempre all’insegna di una costante buona fede per ogni essere vivente.

Qui il comprendere e il vedere: ma vedere con altri occhi – questa volta – quelli del “profondo” e della centroversione!

Quando l’intelletto tace, allora, c’è l’incontro di due sguardi, di due cuori, ma di una sola “anima”, perché la mente si dissolve nel silenzio – penso a quei silenzi nella stanza dell’analisi – quel silenzio che diffonde con un soffio l’anelito della Consapevolezza, della Sapienza, della “Verità”.

Ecco “l’esserci”, ecco la presenza, ecco la testimonianza o l’*exemplum*. E già, il Maestro è anche *exemplum*; è colui che insegna – che lascia il segno – semplicemente vivendo, testimone di verità che verrà interiorizzato – come si diceva – attraverso la pratica del ricordo e nell’eterna gratitudine. Quella gratitudine che si deve a colui che – come direbbe D. Borinato mutuando da S.J. Harris – sarà capace di “trasformare gli specchi in finestre” perché lui l’ha fatto e dunque può spianare, per chi ne fosse pronto, questo cammino di trasformazione emancipata sul piano psicodinamico ed evolutiva sul piano spirituale.

E allora Maestro – ancora – *testis et custos*, un sorvegliante interiore che incentra tutta la sua intenzionalità educativa sulla “comunicazione in umanità” e sulla prudenza intesa secondo il significato più eletto di *fro-*

nesis, ossia la saggezza pratica che si attua in determinate circostanze sul discernimento, ma soprattutto sulla pratica della Fiducia, sulla Libertà e sull'esercizio di quelle virtù che appartengono "all'etica del dovere interno" nella direttrice filosofica di I. Kant.

"Maestro di umanità" (A. La Marca) sarà allora colui che metterà la sua intelligenza creativa, la sua generosità e il suo entusiasmo al servizio di qualunque "viandante della vita". "Maestro di umanità" sarà colui che saprà intendere il senso profondo del suo *comunicare* non certamente come un "legare l'altro a sé" quasi ad aspettarsi – *munus* – riconoscimenti, devozione, dipendenza, ma al contrario, colui che farà della *comunicazione* una devozione innata verso l'altro, un vincolo morale, una *relazione...*, religio dunque, nel senso più eletto e trascendente del termine. "Maestro di umanità" sarà chi saprà infine "leggere sul filo impalpabile della intuizione le cifre segrete e nascoste" (Borgna) di quelle umane debolezze o di quelle umane fragilità di chi a lui si affida per ricevere magari solamente un dono, il dono del suo essere riconosciuto nella dignità della sua sofferenza, dei suoi dubbi esistenziali, dei suoi tormenti interiori..., e poi magari sperare ancora o ri-vivere, nel senso del ritornare a vivere di nuove luci, di nuovi progetti, di nuovi orizzonti.

Illuminismo e illuminazione, forse non è qui poi così peregrina l'attribuzione al vero Maestro di entrambi i postulati della Sapienza/Sophia come Conoscenza per antonomasia, quando si contempla in un *unicum* la ragione e l'affettività.

Citta, mente-cuore in sanscrito, a testimoniare quella "comprensione liberatoria" – di chi ha raggiunto certe vette – che indica uno stato d'animo il più puro, con una costante presunzione di buona fede verso chicchesia, libero in una parola, libero da schiavitù mentali, da ignoranza, da possibili contaminazioni.

Illuminismo e illuminazione: *lux* indica una realtà, un fatto; *lumen* indica invece un processo; e allora rischiarare, risplendere, fare chiarezza, e irradiare...

"La luce risplende se la notte non la spegne. Quelle notti senza luna, quelle notti senza stelle... quando l'Amore non riesce a rischiarare i sentieri dell'essere"

1 B. Allan Wallace: *I quattro incommensurabili, un cuore senza confini*. Astrolabio, Roma 2000

2 Seneca: *Lettere a Lucilio*, a cura di L. Canali, Milano 2002

3 Anida Hasic: *Nostalgia del Maestro. La figura del maestro secondo Seneca nell'orizzonte del pensiero tardo antico*. Reportata 2012



GLI INFINITI VOLTI DEL MAESTRO

Ci è necessario un maestro, che riconosca in noi il fuggevole apparire dell'Angelo, un maestro la cui visione consenta a noi di vedere a sua somiglianza – a somiglianza di Eros. Ci basta avvertire talvolta la bellezza indicibile del Volto, per ritrovare il senso perduto di una dignità e di una misura semplicemente umane, per essere davvero chi siamo, nella nostra casa, sulla nostra strada.

Francesco Donfrancesco

Questo volume di Enkelados si sviluppa su quel confine sottile dell'esperienza che è il ricordo del maestro, ne consegue tanto una testimonianza storica quanto una memoria immaginale. Qui ricordiamo e onoriamo alcuni degli uomini e delle donne che, seguendo soprattutto le suggestioni derivanti dalla Psicologia Analitica, hanno interpretato tale figura immaginale dagli infiniti volti. Maestri eterei, spiriti inquieti, maestri della diversità e della provocazione, avvertiti come una necessità nel gruppo degli allievi. Hanno un ruolo fondamentale per generare gruppaltà, istituzioni, aree di ricerca. Inspiegabilmente la loro parola porta commozione anche per i più deboli, i cinici senza più speranza. Ognuno di questi ha permesso di risvegliare in noi, quel qualcosa che giace sopita, quel "fuggevole apparire dell'angelo". Noi ricordando loro, riprendiamo i fili di un dialogo, che solo l'immagine archetipica della relazione maestro - allievo può nutrire. Dialogo necessario quanto imprescindibile, poiché non esiste maestro senza un discepolo che lo alimenti, nell'umana necessità del trasmettere e del tramandare. Questa necessità primaria dell'epistemofilia si nutre della polarità dialettica maestro – allievo, determina l'unicità di questa esperienza individuativa; come per ogni dimensione archetipica, l'archetipo maestro – allievo risulta quindi inscindibile e si estrinseca nel doppio movimento dell'insegnare e dell'apprendere. Polarità archetipiche che nel divenire delle singole storie talora si manifestano con chiarezza nell'asimmetria delle relazioni, a volte si mescolano, sovente si rovesciano. L'allievo con i suoi bisogni di conoscenza insegna ad un uomo sinora comune a farsi maestro, il maestro sente il bisogno di continuare ad apprendere tramite il vivificante rapporto con il discente. L'allievo ha bisogno di iniziazioni, non di imitazioni, e solo tramite la relazione con il maestro può correre il rischio di que-

sta esperienza. Si sottolinea qui il tema del rischio, poiché cadere nell'inflazione archetipica conduce ad una stereotipata imitazione del maestro, quindi nei fatti al fallimento dell'opera del maestro che per ruolo e funzione deve condurre l'altro *lontano da sé*, verso la propria unicità. La storia dei movimenti analitici è saturata di insani culti di personalità di grandi pensatori, che hanno provocato legittime quanto difensive reazioni compensatorie. L'ombra del maestro e la sua inconsapevole imitazione da parte di alcuni allievi, ha condotto alla negazione di importanti contributi all'evoluzione della disciplina analitica. Il problema è complesso, confrontarsi con la storia dei maestri significa confrontarsi con l'evoluzione storica delle istituzioni analitiche. Troppo facile, come sostiene il detto popolare, è buttare il bambino con l'acqua sporca. Sovente si assiste ad un uso denigratorio degli elementi oscuri, irrisolti, della storia personale di un maestro, soprattutto quando riguarda altri gruppi, altre istituzioni, altre teorie. Più difficile è elaborare l'ombra del proprio maestro (quindi, la propria) senza cadere in visioni distruttive che, attaccando alla radice l'esperienza della relazione maestro - allievo, decostruiscono la spinta ideale necessaria alla ricerca. Il maestro, malgrado e grazie al contributo della sua imperfetta umanità, se onora il suo ruolo, conduce ad una visione alta della conoscenza. Sorge immediatamente la domanda: è possibile conoscere dei veri maestri? Forse è possibile che la speciale dedizione alla conoscenza conduca a questo prezioso frutto per la collettività, ma che accada è raro quanto di inestimabile valore. Soprattutto se ciò accade è un'esperienza archetipica, tanto immaginale che relazionale, si è attratti dall'altro per quello che ritroviamo in noi stessi.

Su questo punto riteniamo necessario condividere la differenziazione fatta da Francesco Donfrancesco tra le immagini del maestro e quelle del padre.¹ Semplicisticamente si considera sovente il maestro una variante del campo archetipico del padre perdendo così le sfumature insite nel differente campo immaginale. È evidente quanto le forme archetipiche siano prive di definiti confini, e facilmente slittino in campi contigui. In questo caso l'analogia tra i differenti campi è relativa all'espressione di autorità che emana dalle due figure, il padre e il maestro. Ma concentrarsi solo sui punti di contatto tra le due figure, significa esaurire la specificità che l'immagine archetipica porta con sé. Il bisogno del maestro, la nostalgia di lui che molti avvertono come una chiamata, non va dissolta in una ipertrofica valorizzazione delle relazioni oggettuali. Il padre è ponte tra dimensione familiare e sociale, richiama una fantasia di continuità biologica insita nella stessa corporeità. Il padre si prende cura dei figli, nelle sue più sfaccettate esigenze materiali e sociali, questo non è il compito del maestro che condivide insieme all'allievo la contemplazione e la conoscenza del Cosmo nelle sue più svariate forme. Il maestro nelle sue più alte interpretazioni non è altro che un ruscelletto che si lascia

¹ Donfrancesco Francesco, *L'opera del maestro*, in Rivista Anima, S.U.E.I., Firenze, 1995.

attraversare dalla conoscenza a lui disponibile, che di quel poco che è capace di apprendere, ne dubita ulteriormente, consapevole delle limitate dimensioni del suo conoscere. La presenza del maestro è finalizzata nell'esperienza junghiana alla scoperta della vita interiore, alla scoperta del proprio *daimon*. Nell'attivare l'esperienza archetipica del maestro, la relazione che la determina può essere rapsodica quanto casuale, addirittura fatta di un solo incontro. L'aspetto materico dell'incontro maestro – allievo è rarefatto, sino a scomparire nella sua essenza immaginale. Si capisce bene ai fini interpretativi a che strade differenti conducano le due diverse immagini archetipiche.

In questo senso non esiste l'oggettività storica di un maestro, poiché è nell'irripetibile relazione con il singolo allievo, in quel campo relazionale, che si palesa una delle possibili manifestazioni archetipiche dell'essere maestro. Le mille biografie di Carl Gustav Jung, i mille e mille racconti della sua vita e della sua opera, si arricchiscono, si contrastano, talora si negano reciprocamente, quasi ci fossero diversi Jung da poter conoscere. Gli infiniti volti del maestro incontrano gli infiniti volti dell'allievo. A volte l'esasperata ricerca attuale di oggettività sembra voler esorcizzare la polarità soggettiva della pratica analitica, in realtà semplicemente celando la singolare distorsione che ne fa il singolo. L'equazione personale di ognuno di noi imprime alla teoria e alla pratica della psicologia analitica una variazione singolare quanto irripetibile. La situazione si complica poiché il maestro, nella sua interazione con le diverse persone che lo contattano, siano questi pazienti, allievi, studenti, favorisce la creazione di un campo relazionale vasto e contraddittorio per adesioni, conversioni, talora superficiali infatuazioni. La relazione con il maestro è fatta di idee, affetti, dialoghi, doni, quanto di elementi d'ombra come seduzioni, repulsioni, tradimenti, opposizioni critiche, rifiuti. Ricordare significa tentare di fare ancora una volta i conti con il nostro passato, un passato che ci riguarda poiché facciamo parte dei gruppi che, in tempi diversi, hanno avuto necessità di quei maestri e anche della loro imperfetta umanità.

Oggi siamo ancora più consapevoli che, per esercitare questo originale mestiere dell'analista, che si svolge apparentemente appartato alla vita sociale, si ha bisogno di una polarità dialettica gruppale che lo sostenga. Una comunità scientifica quanto umana che si ponga come interlocutore e come testimone dell'esperienza analitica, una comunità che trasmetta valori e visioni della realtà da riaffermare e da rinnovare in un mondo che si trasforma. In questo senso il ruolo svolto dai maestri è indispensabile perché la trasmissione sui saperi e sui valori analitici è inscindibilmente connessa al tema dei legami affettivi generazionali, in particolare nella psicologia analitica che colloca il complesso a tonalità affettiva, un groviglio inscindibile di affetti e conoscenze correlate, come perno centrale della sua teoria. Quindi raccontare la storia dei maestri significa anche ricordare

la storia di un gruppo che si costruisce in un determinato periodo storico, in cui un individuo è stato *incaricato* da altri a svolgere una specifica funzione e ad assumere un preciso ruolo.

Nel nostro caso rivolgiamo la nostra attenzione alla nascita della psicologia analitica in Italia, che ha avuto i primi sviluppi con Ernst Bernhard e con il gruppo attorno a lui sviluppatosi. I primi pionieri che hanno costituito le prime società analitiche di orientamento junghiano: l'Associazione Italiana di Psicologia Analitica e il Centro Italiano di Psicologia Analitica. L'immagine di Carl Gustav Jung, con la straordinaria mitologia che l'accompagna, ha fatto da sfondo allo stagliarsi di nuove immagini di maestri, queste a sua volta hanno portato sfumature inedite alla psicologia analitica italiana, incastonata nella rinascita culturale dal dopoguerra. Il passo è breve e conduce ad oggi: dove mito e storia dei maestri continuano ad influenzare le nostre vite.

Questo numero della rivista ha l'obiettivo di trasmettere alle ultime generazioni di analisti quanto ai futuri analisti, la conoscenza dei percorsi esistenziali che hanno portato alla diffusione del pensiero junghiano in Italia e che hanno gettato le basi per la costruzione dell'Istituto meridionale del CIPA.

Le tre anime internazionali dello junghismo: la classica, l'evolutiva e l'archetipica sono variamente rappresentate negli articoli di questo numero insieme all'aspetto tipicamente romano dello junghismo, che ha avuto origine in Mario Trevi, e che ha avuto ampia diffusione in Italia.

In che modo l'impegno di molti analisti anziani ha permesso che la teoria junghiana influenzasse in Italia la psichiatria, la filosofia, la storia delle religioni, il pensiero filosofico e l'arte?

Questo è stato l'interrogativo iniziale che il comitato di redazione si è posto nel pensare a questo numero.

Tutto in Italia iniziò con la figura di Ernst Bernhard, originale quanto eccentrico allievo di Jung, egli, in fuga dalle persecuzioni razziali, fuggì da Berlino e si rifugiò a Roma.

Bernhard fu il primo diffusore in Italia della psicologia analitica e riunì attorno alla sua carismatica figura il primo cenacolo di terapeuti e intellettuali. Questi dopo la sua morte svilupparono le diverse correnti di ricerca analitica sopraindicate, che si svilupparono sconfinando e mescolandosi in forme originali, nelle neonate associazioni analitiche junghiane del tempo. Lo ricordano Mondo e Turinese, intervistando Marcello Pignatelli, decano della psicologia junghiana in Italia.

Profondamente convinti che il lavoro di Jung al Burghölzli ha rivoluzionato il modo di fare psichiatria in Europa ed in Italia, cercando di dare un senso anche alla sofferenza psichica più grave, interrogando Pierluigi Giordano, allievo di Francesco Caracciolo, abbiamo tentato di capire qual è stato per gli analisti italiani e per il gruppo meridionale l'insegnamento che Francesco Caracciolo, nella sua esperienza zurighese, ha tratto dallo junghismo ed ha poi trasmesso agli allievi italiani. Intervistato da Francesco La Rosa, Pierluigi Giordano ha ricordato Francesco Caracciolo e la sua apertura innovativa al lavoro istituzionale.

Maria Ilena Marozza ci porta il suo ricordo di Mario Trevi, di come la storia delle idee e la filosofia in Italia si sia aperta agli influssi junghiani trovando una nuova dimensione ermeneutica.

La trasmissione del sapere junghiano in ambito psichiatrico nei suoi risvolti anche sociali ci viene ricordato nell'opera di Mario Moreno, tramite il ricordo diretto di una sua allieva, Patrizia Baldieri.

La direttiva archetipica, ricordata da Lugi Turinese, trova ampio spazio nella rivista per tentare di capire come Bianca Garufi in Italia abbia contribuito allo sviluppo del pensiero hillmaniano, partendo da Zurigo e fecondando la cultura italiana, poetica, mitologica, artistica.

È una cultura che nell'area mediterranea trova un *pabulum* fecondante che riesce ad entrare in connessione non solo nello studio dell'analista, ma anche spaziando nella condivisione di temi universali che nell'*anima mundi* trovano la connessione profonda. Anche Maurizio Nicolosi e Ferdinando Testa ricordano un maestro dell'aerea archetipica come Luciano Perez, e come questi abbia trasmesso la sua competenza e conoscenza nel trattamento dei pazienti gravi.

Io personalmente posso testimoniare che solo grazie a Luciano Perez e alle sue supervisioni ho potuto trattare una paziente con un sintomo psicotico allucinatorio trovando un senso funzionale e trasformativo.

È grazie a questi grandi "Maestri" che molte generazioni di giovani analisti hanno potuto costruire gli strumenti di conoscenza utili per contenere situazioni difficili e potersi sperimentare nel tentativo di trovare un senso alla sofferenza psichica.

Importante la testimonianza di Bob Mercurio che tramite l'esperienza diretta con Marie Louise Von Franz, ricorda alcuni elementi essenziali del suo pensiero, espressione nobile della scuola classica, giunta sino a noi.

Luigi Aversa ci offre un'immagine inedita dell'esperienza fenomenologica dell'incontro con il Maestro. La sua narrazione intimistica riguarda il primo incontro con il maestro Krishnamurti. Si manifesta l'implicita apertura dello junghismo italiano con la filosofia e con le religioni orientali, e più in generale del pensiero junghiano alla storia delle religioni.

Alessandra di Montezemolo ci ricorda come il cinema italiano si sia arricchito della psicologia analitica junghiana tramite Ernst Bernhard e la trasmissione del suo sapere junghiano a Vittorio De Seta e Federico Fellini.

Infine l'ultima direttiva, quella evolutiva, viene sviluppata da Wilma Bosio che analizza come l'incontro fortunato fra Adriano Olivetti e la giovane analista junghiana Mariella Gambino Loriga abbia permesso di aprire spazi socio-psicopedagogici in età evolutiva innovativi e formativi.

Lo sforzo di riunire in questo numero della nostra rivista le varie direttrici junghiane vuol essere anche uno sforzo democratico di accoglienza dei saperi e di confronto continuo con gli immediati dintorni della psicologia: l'arte, la politica, il sociale, la mitologia, la psichiatria, la filosofia, la storia delle religioni, l'antropologia al fine di fornire alle nuove generazioni uno stimolo al confronto e all'arricchimento culturale.

IL MIO INCONTRO CON ERNST BERNHARD

Intervista a Marcello Pignatelli

Riccardo Mondo e Luigi Turinese

Nell'intervistare Marcello Pignatelli si ha la sensazione di affondare nella storia vivente della psicologia analitica in Italia. La ricchezza e la varietà della sua partecipazione nell'associazionismo junghiano lo rendono un interlocutore particolarmente interessante per alcune riflessioni sulla nascita e sul primo sviluppo della psicologia complessa in Italia, realizzatosi intorno alla figura di Ernst Bernhard. Ognuno di noi è concatenato alla storia dell'altro costruendo, tassello dopo tassello, la storia della psicologia analitica. Lo incontriamo nel suo studio romano, rivivendo emotivamente alcuni dei nostri giovanili momenti formativi, ricordi ricchi delle conversazioni con Marcello Pignatelli e con Bianca Garufi, su aneddoti e reminiscenze che costituiscono il tessuto della storia della psicologia analitica italiana¹. Marcello Pignatelli ha ben presto aderito al gruppo di analisti formati attorno alla figura carismatica di Ernst Bernhard, attraversando il complesso periodo della nascita delle due prime società analitiche aderenti all'IAAP, l'Associazione Italiana di Psicologia Analitica e il Centro Italiano di Psicologia Analitica. Psicologo analista didatta dell'AIPA, ne è stato presidente dal 1980 al 1984, ed ha anche fatto parte in quegli anni del comitato esecutivo dell'IAAP. Nel 1970 è stato uno dei fondatori della prima rivista italiana di ambito junghiano, la Rivista di Psicologia Analitica, e per oltre un decennio ne è stato il direttore responsabile. Successivamente, nel 1977, ha fondato il Giornale storico di psicologia dinamica. Oggi Marcello Pignatelli, superati con la sua proverbiale eleganza intellettuale i novantatré anni, incarna a sua volta la figura di un *maestro riluttante*. Infatti allontana ogni nostro possibile riferimento alla sua figura di maestro con divertenti umanizzazioni.

Sobrio, ironico, con uno sguardo sottile e decostruttivo, Marcello Pignatelli insegna a non cadere nella trappola dell'enfasi dei seguaci dei vari gruppi e sottogruppi analitici.

Con lo spirito indipendente che lo ha sempre caratterizzato, ama ricordare le sue amicizie con illustri pensatori di altre società analitiche, con i quali ha ricercato il dialogo anche nei momenti più conflittuali tra le diverse organizzazioni.

La sua metacomunicazione tocca quindi implicitamente il cardine della psicologia analitica: l'equazione personale di ognuno di noi determina una

¹ Marcello Pignatelli, *Psicologia analitica, percorsi italiani. Il racconto di un testimone*, MaGi Edizioni, Roma, 2007.



Ernst Bernhard

soggettiva teoria; ne consegue l'impossibilità di imitare il modello analitico altrui. In questo senso il *pluralismo prospettico* ci pare l'eredità più originale di Carl Gustav Jung.

Marcello, sei stato tra i primi ad assistere all'ingresso delle idee del maestro Jung in Italia. Qual era lo stato della psicoanalisi italiana in quel periodo. E che cosa ha cambiato nell'immaginario dell'epoca la figura dell'eretico Jung?

In Italia, nel secolo scorso, c'era stato l'ingresso del freudismo, soprattutto grazie alla figura del triestino Edoardo Weiss e del veneziano Cesare Musatti. Il movimento discendente dalla psicologia analitica era ancora embrionale, e vi era stato un iniziale periodo di collaborazione con il mondo freudiano. Va ricordata la stretta amicizia di Bernhard con Weiss, Presidente della Società Psicoanalitica Italiana, che invitò l'amico, appena giunto a Roma nel 1936, a tenere tre conferenze sullo studio del sogno in una prospettiva junghiana, poi pubblicate dalla Rivista di Psicologia Analitica. Tuttavia le leggi razziali, nel 1938, spazzarono via ogni riferimento e collaborazione intorno alla nuova scienza ebraica, tanto che Musatti, ad esempio, fu allontanato dall'insegnamento universitario e declassato ad insegnante di liceo. La tematica si riaprì dopo la guerra. Dal canto suo, Ernst Bernhard aveva precedentemente fatto una analisi freudiana a Berlino con Otto Fenichel – a Berlino, dove lavorava come pediatra, aveva avuto anche due figli da un primo matrimonio – solo dopo era passato allo junghismo grazie a un'analisi con Toni Sussmann. A quell'epoca i rapporti con Jung furono complessi, talora sporadici e tiepidi. In seguito all'aggressiva politica antisemita da parte del nazismo in Germania, Bernhard dovette emigrare. In un primo tempo desiderava andare in Inghilterra ma poiché i suoi interessi spaziavano oltre la psicologia analitica – faceva anche il chirologo e aveva interessi esoterici – gli inglesi, che pure avevano dato asilo a Sigmund e ad Anna Freud, non vollero accoglierlo, malgrado la presentazione di Jung. Motivo per cui si rifugiò in Italia, dove peraltro nel 1940 fu arrestato e poi mandato al confino. Ma i suoi problemi non finirono con il confino, interrotto grazie all'interessamento dell'orientalista Giuseppe Tucci: tornato a Roma durante l'occupazione nazista,

visse segregato in una stanza separata dal resto della casa. Continuavano comunque le attestazioni di stima da parte di esponenti del mondo freudiano, come Nicola Perrotti, Cesare Musatti e in particolare Claudio Modigliani. Ma l'interesse per lo junghismo si manifestava soprattutto nell'incontro con grandi personaggi della storia culturale italiana del dopoguerra, come Adriano Olivetti, Bobi Bazlen, Federico Fellini, Natalia Ginzburg, Giorgio Manganelli. Diversi di questi fecero un'esperienza analitica con Bernhard. A quei tempi andare in analisi junghiana non era conseguente a immediate esigenze sintomatiche, quanto alla necessità di esplorare se stessi, immergersi nella fantasia immaginativa, ascoltare la saggezza criptica dell'inconscio. Contemporaneamente si costituì un primo gruppo di colleghi che fecero un tenace lavoro di diffusione del pensiero junghiano, tramite gruppi di studio, conferenze, attività seminariali. Ricordo l'amica Bianca Garufi, che cominciò l'analisi con Bernhard nel 1944. Poetessa, intratteneva rapporti personali e professionali con Cesare Pavese: si ricordi l'opera "Dialoghi con Leucò" e il romanzo a quattro mani "Fuoco Grande". Cesare Pavese conosceva l'opera di Jung e aveva sorprendentemente già pubblicato nel 1932, con l'editore Rascher di Zurigo, una raccolta di saggi dal gusto junghiano.

Ricordi il tuo ingresso nel leggendario studio di Ernst Bernhard in Via Gregoriana?

Il mio ingresso me lo ricordo bene. Io avevo il mio studio medico in centro, in via dei Prefetti. Avevo una vita professionale ricca e un po' particolare, dopo aver lasciato l'attività ospedaliera. Mia moglie, che sempre mi anticipava, mi suggerì di interessarmi alla psicoanalisi. Feci qualche esperienza psichiatrica al Santa Maria della Pietà – tra l'altro ho assistito ai primi elettroshock – poi intrapresi per qualche tempo un'analisi freudiana con un allievo di Perrotti ma senza grandi risultati. Il noto psichiatra Bruno Callieri, che era un mio amico dai tempi del Santa Maria della Pietà, mi disse che, avendo una certa spiritualità, avrei tratto maggior vantaggio da un'analisi junghiana e mi suggerì questo medico tedesco di mentalità più aperta. Mi diede l'indirizzo di Bernhard, che tra l'altro aveva lo studio in Via Gregoriana, non lontano dal mio. Salgo con l'ascensore, entro, percorro un corridoio stretto e mi trovo di fronte a un signore alto e calvo. Era il 1962. Mi stringe la mano e andiamo in una stanza grande. Mi fa sedere davanti a lui e mi esamina le mani, facendomele alzare e ricadere, per dedurre la mia reattività nervosa. Poi mi chiede la data e l'orario di nascita per calcolare il mio tema natale. Dapprima rimasi un po' sconcertato, poi il percorso si snodò tra l'analisi e frammenti di insegnamento spirituale (per esempio Bernhard regalava volentieri ad alcuni suoi pazienti *L'abbandono alla Provvidenza Divina*, del gesuita De Caussade, che aveva fatto tradurre per la collana di Astrolabio che dirigeva). Bernhard inseriva nel suo lavoro elementi analitici altamente junghiani, come l'immaginazione attiva, la visione finalistica del sogno, la funzione trascendente,

ma li trasmetteva come una guida, un guru. Non approfondiva la lettura del transfert e controtransfert. Io sono arrivato successivamente, rispetto al primo gruppo dei suoi allievi. L'AIPA era in fase di costruzione e iniziai a partecipare alle riunioni ma inizialmente da esterno, insieme a ebrei come Gianfranco Tedeschi e Mario Trevi, che veniva accompagnato dalla moglie filosofa, e a personaggi della cultura come Bobi Bazlen. Questo primo gruppo era caratterizzato da un alto livello culturale ma da una certa confusione metodologica e forse da una scarsa attenzione clinica.

Prima di morire Bernhard mi regalò un ultimo libro, che conservo con cura, poiché contiene una dedica molto affettuosa nei miei riguardi. Il libretto è *Lo Zen e il tiro con l'arco* di Eugen Herrigel. Si intuisce da questa scelta la disposizione metapsicologica di Bernhard, poiché nello Zen il bersaglio non si colpisce con la perfezione della tecnica, mirando all'obbiettivo, ma affidando la freccia alla forza dello spirito, anche se l'arciere ha gli occhi bendati. Retrospectivamente, devo dire che era un personaggio apparentemente distante ma dotato di un profondo carisma. La mia analisi con Bernhard terminò con la sua morte. Credo di averlo compreso e apprezzato completamente soltanto di fronte al suo morire. Ricordo la sua espressione "patire la morte in piena coscienza", cosa che realizzò con lucidità e dignità. Ebbe un infarto e soffrì di insufficienza coronarica con frequenti ricadute. Ma diversi mesi prima della sua morte, durante l'analisi, mi disse con precisione in quali giorni sarebbe morto. Mi impressionò la precisione della previsione.

Dopo la morte di Bernhard che cosa è successo nel mondo junghiano?

Nel mondo junghiano è successo che, come spesso accade, quando muore il padre i figli litigano. In questo caso contribuì anche una certa ambiguità da parte di Bernhard, che aveva promesso a Moreno la prima Presidenza dopo la sua morte ma nel contempo aveva dato le chiavi dell'AIPA a Tedeschi: un gesto altamente simbolico. Per cui, morto Bernhard nel 1965, già nel 1966 si realizzò la scissione e nacque il CIPA. Io, che non ero ancora scritto all'AIPA ma ero entrato in confidenza con molti colleghi, in particolare con Mario Trevi, mi sono adoperato a lungo per evitare questa scissione, che mi sembrava una soluzione assurda. Nel '65 avevo iniziato a vedere qualche persona ma fino al '69 ho fatto il medico internista: nel mio studio la mattina mi mettevo il camice e visitavo, mentre il pomeriggio facevo psicoterapia. Dopo la scissione del CIPA dall'AIPA, essendo uno dei personaggi che frequentava il gruppo da più tempo entrai all'AIPA e visto che le cose non andavano bene – si erano avvicendati Presidenti uno dietro l'altro – ne divenni in breve tempo Presidente, contribuendo a scrivere lo Statuto. In quel tempo abbiamo dato un ordine e nacque il famoso quartetto (Lo Cascio,

Carotenuto, Aite, Pignatelli) che diede origine alla Rivista di Psicologia Analitica. Bisogna dire che Carotenuto, con tutti i suoi limiti, era una persona sicuramente creativa: molto attivo e un vero bibliofilo. Il resto è storia.

IN RICORDO DI FRANCESCO CARACCIOLO

Franco La Rosa



Intervista a Pierluigi Giordano, accomunati da quella straordinaria esperienza che è stata l'analisi con Francesco Caracciolo, uno dei padri della Psicologia Analitica italiana, al quale una generazione di analisti junghiani deve moltissimo per la Sua disponibilità, attenzione, passione, affetto e alto magistero. E soprattutto gli allievi del sud Italia che alla sua persona, al suo stile e alle sue aperture, per quell'epoca "innovative" – siamo negli anni '70/'80 – si sono sempre ispirati riconoscendosi poi, nel Suo modo di intendere la cura, all'interno del CIPA nel suo Istituto per l'Italia Meridionale e la Sicilia.

F: *Caro Pierluigi, ci hai sempre detto che in una certa fase della tua vita, intorno ai trent'anni, hai sentito la necessità di una, per così dire, "centroversione", dell'esigenza di fermarti un attimo, di capire qualcosa di più profondo di te stesso e dunque, in una parola, l'opportunità di andare in analisi.*

Ma hai sempre sostenuto che il primo impatto con quella "terapia" ti ha proprio mandato in tilt e ti ha confuso ancor più ritrovandoti sul lettino di una psicanalista. Ci spieghi che cosa è successo?

P: Nel novembre 1971, all'età di 32 anni, al rientro nella Clinica Psichiatrica della Università di Milano, dopo un congedo triennale trascorso a Lampedusa, mi si presentarono due esigenze: da una parte fare un po' di ordine nel bagaglio esperienziale del soggiorno in quell'isola lontana, e dall'altra completare la preparazione clinica e scientifica della mia professione di psichiatra universitario.

Una prima esperienza analitica con una terapeuta dell'Istituto di Psicoanalisi di Milano, considerato all'epoca, tra noi giovani assistenti universitari, il tempio freudiano per eccellenza, si era esaurita nell'arco di circa sei mesi trascorsi in un conflitto sempre più evidente con una professionista più anziana di me che si atteggiava a mia madre spirituale, con un frasario infarcito di: *“Noi non pensiamo...”*, *“Noi riteniamo...”*, con una metodica che mi parve un coacervo di regole troppo rigide e che decisi di troncare, durante una seduta, verbalizzando la mia intolleranza a proseguire con chi mi si rivolgeva con delle modalità *“papali”*.

E fu così che, quando un collega mi parlò di un terapeuta romano junghiano, analista del CIPA, che settimanalmente veniva a Milano, dedicando un'intera giornata a operatori psichiatri di quella città e che aveva ancora qualche posto libero, decisi di tentare e conobbi Francesco Caracciolo.

Il mio percorso analitico con lui durò circa cinque anni, fra personale e didattica, diventando con il passare del tempo, una relazione sempre più complessa e profonda, acquisendo infine caratteristiche di amicizia e familiarità: il mio figlio primogenito Alfonso, da Lui battezzato (1975), porta quale secondo nome Francesco.

F: *Caro Pierluigi, per come ti conosco – e anch'io a mia volta devo tanto a te che mi hai iniziato alla Psicologia Analitica e in seguito affidato a Francesco Caracciolo – per come ti conosco – dicevo – libero, “open mind”, intollerante a certe rigidità metodologiche e, soprattutto, veramente democratico con tutti coloro con i quali ti sei sempre confrontato con una straordinaria simmetria relazionale, non mi meraviglia più di tanto il tuo aver lasciato la psicanalisi con le sue ortodossie e quel suo metodo!*

Ma mi colpisce molto, pure, la tua adesione a un modello d'analisi per certi versi poco praticata a Milano, che poi è durata cinque anni, dall'esito straordinario, come ci hai più volte sottolineato, quindi immagino che quell'assetto e “lo stile” di Caracciolo (ricordiamoci che era di nobili natali – Penne 1929 – appartenendo a un ramo abruzzese dei Caracciolo napoletani) siano coincisi perfettamente con la tua tipologia, le tue caratteristiche temperamentali e le tue richieste interiori più profonde, quelle che con un linguaggio junghiano trovano risposte nel corso di un “processo individuativo”.

P: Sul piano più strettamente tecnico il modo di lavorare di Francesco Caracciolo, ha sempre riguardato l'ambito dell'ortodossia psichiatrica e psicologica junghiana, centrata sull'archetipo del *“Sé”* e del processo d'individuazione, così magistralmente da Lui stesso descritto: *“... l'emergere dall'inconscio infantile come*

individuo adulto conscio, l'integrare poi in esso l'inconscio collettivo e, attraverso questo, il porre l'Io in relazione col Sé, il prepararsi al dissolvimento... dell'Io individuale, empirico, storico e biologico, sembra essere la trama su cui si inserisce il destino umano con tutte le sue varianti, le sue realizzazioni, le sue problematiche e i suoi disastri. Questo il cosciente ambito di lavoro di una psicodinamica concepita junghianamente..” (Francesco Caracciolo: “Psicodinamica e fenomenologia religiosa dal punto di vista junghiano”. Atti del 1° Convegno Nazionale del CIPA. Roma 21-22 novembre 1981, pagina 15).

F: *Pierluigi, ci chiarisci cosa vuol dire “psicodinamica concepita junghianamente”? Se ci sono note peculiari nel metodo junghiano da Caracciolo interpretato o modi particolari di intendere il rapporto interpersonale col paziente in analisi? In una parola, ci dai qualche nota sul setting junghiano e/o caraccioliano, che poi è quello che ti ha “preso” e che è poi probabilmente quello che ha aperto le porte alla pratica analitica anche nelle istituzioni?*

P: È proprio all'interno di questa traccia che l'analisi con Lui – con Caracciolo – si distinse per alcune caratteristiche: prima fra tutte quella di procedere insieme all'analizzando senza regole fisse, senza preoccupazioni di setting o di discriminazioni di nessun tipo, senza però mai tradire ogni rigore di una ortodossia analitica nella sua pratica e nella sua etica. Frequentemente ricorreva, a scopo didattico, al racconto di episodi della Sua vita professionale, perlopiù del periodo di alcuni anni trascorsi quale psicoterapeuta presso l'Istituto Jung di Zurigo. Mi piace qui ricordarne uno, che può essere considerato come particolarmente significativo della Sua personalità di uomo e di terapeuta.

Un giorno – contravvenendo alla regola dell'Istituto che vietava l'uscita all'esterno di pazienti ricoverati – acconsentì al desiderio di un suo paziente psicotico di fare, insieme a lui, una gita in barca sul lago. Mentre apparentemente tutto filava liscio, il paziente si rizzò improvvisamente in piedi, rischiando di compromettere il precario equilibrio del piccolo natante. Caracciolo temette che il paziente volesse gettarsi in acqua a scopo suicidario, con tutte le terribili conseguenze per entrambi. Non successe nulla, perché il paziente voleva solo manifestare la sua gioia di trovarsi immerso nello splendido panorama di quel lago alpino con il proprio terapeuta. Quando mi raccontò questo episodio ne approfittò per sottolineare uno dei cardini del suo credo professionale: fidarsi sempre e innanzitutto del proprio “amore” per il paziente nel senso controtransferale del termine, “amore” o partecipazione affettiva profonda per chi soffre, quale veicolo per una “fiducia meditata” da parte dell'analista sulle proprie percezioni delle capacità del paziente, che, dal canto suo, avvertendo tale fiducia, può utilizzarla quale strumento di consolidazione dei meccanismi del transfert.

F: E a proposito di “trasgressioni” rispetto al setting tradizionale, convenzionale, canonico, corretto, secondo il “manuale del perfetto analista”, mi fai venire in mente che anche a me ha raccontato di una vicenda “incredibile” e quasi “inconcepibile” – sempre per quel manuale – di una giovane donna psicotica milanese di ventidue anni che Lui ha fatto “dimettere” dalla clinica psichiatrica Bellevue di Kreuzlingen diretta dal professor Binswanger – siamo negli anni cinquanta/sessanta – e che ha tenuto per due mesi a casa sua, ritenendo – e anticipando di tanto il concetto attuale di riabilitazione psichiatrica – che un periodo di “maternage” fosse potuto essere assolutamente utile alla paziente, sola e senza una famiglia di supporto...; e pur non riconoscendo una valore tecnico in senso strettamente analitico al “maternage”, ha comunque inteso scegliere un modello che oggi chiameremmo psicopedagogico, sempre all’insegna dell’accoglienza e dell’affettività.

Sfida incredibile per quello che può intendersi sul piano epistemologico, metodologico e clinico e ancor di più sul piano del setting una scelta di questo genere.

“Un affidamento speciale” – si potrebbe dire – un intervento “estremo” che Lui ha però teorizzato facendone oggetto di discussione come utile e forse necessario per quella paziente, che poi ne aveva ottenuto un relativo miglioramento delle sue condizioni psichiche.

P: Sì, caro Franco, lo riconosco anche dal tuo racconto il nostro Maestro. Solo chi è veramente avanti e vola molto alto può assumersi la responsabilità di andare *off label* su certe scelte, su certe metodologie di cura quando, sempre sotto l’egida della buona fede e dell’etica professionale sopra ogni cosa, si può recitare a soggetto e ancor di più quando una terapia può corrispondere ad un atto creativo come dimensione “ispirata” in virtù di una persona sofferente.

F: Quindi, Pierluigi, sfida, innovazione, apertura al nuovo anche nell’ambito della Psicoterapia Analitica. Questo il messaggio di Francesco Caracciolo e ancor di più quando, negli anni ‘70/’80 ha esportato nelle Istituzioni il modello della tecnica junghiana.

Se pensiamo che dopo la Legge 180/78, con l’apertura al Territorio, e nei Dipartimenti di Salute Mentale, solo la Psicoanalisi aveva cittadinanza – quando si poteva pensare a scelte di interventi psicodinamici – e ora invece il modello junghiano, soprattutto nell’Italia Meridionale, per opera dei suoi allievi oggi analisti molto impegnati, oltre che presso la Clinica Psichiatrica di Palermo da te per lunghi anni diretta, dove l’eco di Caracciolo è tuttora presente... Ecco, io credo che il suo spirito e il suo messaggio campeggi sempre come il principio della “terapia d’anima” per tutti coloro – pazienti e allievi – che da lui hanno attinto sul piano clinico, culturale, sapienziale.

P: E ciò che, a mio parere, resterà nella storia del CIPA e dentro di noi tutti che

Lo abbiamo avuto per Maestro, fu proprio l'assoluta precocità della percezione del momento attraversato a quell'epoca in Italia, dall'assistenza psichiatrica da un lato e dalla psicologia analitica dall'altro. Infatti tra gli operatori psichiatrici in generale, sempre più impellente veniva avvertita la necessità dell'inserimento della psicoterapia analitica, sia dal punto di vista teorico che da quello pratico, fra i diversi momenti del nostro intervento sociosanitario.

Desidero riportare qui integralmente una Sua riflessione sull'argomento: *"... alcuni fra noi, forse in genere i più giovani, si trovano ad operare in ambito sociale e a dover affrontare questo compito con una preparazione psicoterapeutica soprattutto individuale o al più istituzionale (anche se di istituzioni per così dire fatiscenti). Non mi sembra superficiale né demagogico riflettere che ad essi incombe la fatale necessità storica di ricercare, trovare, creare i momenti pratici e teorici di questo nuovo operare e non di semplicemente riproporsi la perpetuazione del vecchio modulo analitico, vecchio già di quattro o cinque generazioni vissute e operanti in ben altre epoche e condizioni."* (Francesco Caracciolo, ibidem, pag. 16). Queste parole mi fanno venire in mente alcune Sue battute argute sulla vita professionale di certi colleghi analisti e analiste che, nel chiuso dei loro studi, non si accorgevano che intorno a loro la vita era nel mondo in continuo e tumultuoso divenire.

F: *E per finire, Pierluigi, cosa pensi abbia rappresentato, a questo punto, per noi che con lui abbiamo lavorato, l'apertura a Palermo di un Istituto in Sua memoria, un Istituto a lui dedicato, per tutte quelle che sono state le sue testimonianze e il suo patrimonio che noi abbiamo inteso custodire e nello stesso tempo offrire in un continuo scambio tra colleghi di diversa estrazione, sempre nel segno dell'ermeneutica culturale e sapienziale?*

P: Forse, la più bella testimonianza di gratitudine per chi ha speso tutte le sue energie sugli affetti, sull'insegnamento – nel senso che ha lasciato in tutti noi il segno – e sull'abnegazione, concependo la pratica della Psicologia Analitica come un vero "sacerdozio laico" all'insegna di quei principi che hanno fatto di Lui un riferimento imprescindibile, e dello Junghismo, un'occasione di crescita culturale, nell'accezione più lata del termine. Un investimento sulla dimensione professionale e individuativa condivisa tra colleghi e amici carissimi che hanno sempre fatto della Sua ispirazione un autentico vanto.

Vorrei chiudere con un ultimo ricordo, quello che ci ha visti un giorno a Cefalù, durante una visita in Sicilia, al museo Mandralisca, di fronte al quadro "Ritratto d'uomo" di Antonello da Messina. Ebbe, vedendo quell'opera, una specie di sindrome di Stendhal di diversi minuti.

Ma ciò che ancora oggi mi commuove, è che, prossimi all'uscita dal museo,

improvvisamente si fermò e mi pregò di aspettarlo qualche minuto: *“la prego, Pierluigi, di avere pazienza, solo ancora un po’ – mi dava del lei come a chiunque altro dei suoi allievi, ma solo per un rispetto massimo e non certo per distanza affettiva – vorrei rivedere Antonello da Messina nuovamente; sa, questa visita per me potrebbe essere l’ultima volta.”*

Non capii subito, ma forse intuì qualcosa che magari preferivo “negare”.

Questo episodio che ho spesso rievocato con le persone più care a Lui legate, Lino Ancona, Giancarlo Magno, Alfredo Lo Cigno, e te naturalmente, è una delle cose più belle e struggenti che mi porto dentro dell’uomo Francesco Caracciolo, potendo con voi rivivere sensazioni, emozioni, rimpianti, struggimenti con quella *participation mystique* che ci accompagnerà sempre – ne sono certo – e che darà sempre ragione della più bella dedica che si può fare a un Maestro illuminato che è la Memoria e la Gratitudine.

Ricordo che quando venne al battesimo di mio figlio Alfonso Francesco a Cantù (CO) (1975) era già molto sofferente, a suo dire per problemi odontoiatrici al mascellare di dx. Purtroppo nel giro di pochi mesi si chiarì che invece si trattava dei primi sintomi di un tumore. Con alcuni Suoi allievi tentammo di convincerlo a consultare oncologi di altri paesi, ma tutti abbiamo ricevuto la stessa laconica risposta: *“Non intendo sottopormi a tour oncologici: ho fiducia nei medici romani che si occupano di me”*.

La malattia comunque, come molto spesso accade, continuò il suo corso disseminato di interventi chirurgici, radioterapie, chemioterapie, ecc.

Morì a Roma nel 1984, tra le braccia di Mario Ciminale, lasciando in eredità all’ambasciata di Svizzera la propria casa-studio, con tutta la Sua colossale biblioteca di testi di psicologia, psichiatria e psicoterapia, nonché di numerosi trattati di arte coreana di cui Egli era uno dei massimi esperti mondiali.

Commento di Pasqualino Ancona

Leggendo questi ricordi non posso che associarmi alla convinzione che quando agli inizi degli anni ottanta ci siamo messi in una strada non sapevamo dove questa ci avrebbe portati.

Mi permetto di ricordare un mio sogno della prima fase dell’analisi, quando ancora studente alla scuola di specializzazione in Psichiatria a Palermo, mi trovavo a condividere nel sogno una passeggiata in scooter verso Palermo con molti colleghi catanesi che frequentavano la scuola di specializzazione in Psichiatria a Catania. Partivamo con entusiasmo, poi la strada si faceva tortuosa e difficile ed io mi ritrovavo da solo ad affrontare le difficoltà.

Erano gli anni in cui in Sicilia le scuole di specializzazione in Psichiatria non davano una formazione specifica in psicoterapia e meno che meno psicomina-

ca. Chi manifestava qualche propensione verso la psicodinamica veniva guardato con sospetto. Una collega anziana ad un seminario a Catania, una volta mi disse: *“Mi hanno detto che hai iniziato un’analisi, fra tutti i giovani pensavo che fossi quello che ne aveva meno bisogno.”*

Negli anni ho pensato varie volte a quel sogno e a quella considerazione con un senso di vergogna misto ad orgoglio. La *longissima via*, la strada più lunga e tortuosa, rappresentò per me una sfida eroica, una strada da percorrere fino in fondo.

Il mio tirocinio a Milano presso la Clinica psichiatrica nel 1979 mi aveva messo nella situazione di confronto con vari indirizzi psicodinamici, gruppali ed individuali, ortodossi ed eretici. Si era fatta strada in me la convinzione che bisognava arrivare all’apertura dei manicomi a cui ci stavamo preparando e alla psichiatria territoriale con strumenti di lettura molteplici e complessi. La fine del mio tirocinio coincise con l’incontro di Pierluigi Giordano, per cui ritornare in Sicilia e prendere contatti con lui fu importante per convincermi di tornare in Sicilia, piuttosto che accettare l’incarico che, ancor prima della fine del tirocinio, Eugenio Borgna mi aveva assicurato nei servizi territoriali di Novara.

Inizì così la *longissima via*, piena di ostacoli, di lutti e di perdite. La convinzione che avremmo potuto costruire un modo nuovo di fare psichiatria in Sicilia si fece strada lentamente. Il battesimo di Francesco Caracciolo al terzo Convegno nazionale del CIPA a Roma nel 1983, in cui ci venne assegnata una relazione in cui ognuno aveva potuto raccontare la sua esperienza di psicologo analista in formazione nelle istituzioni psichiatriche, ci aprì la strada ad una comunità scientifica disposta a scommettersi sull’utilizzazione pratica del sapere psicodinamico nelle varie realtà istituzionali. Tutto ciò connotava l’esperienza formativa di una coloritura eroica, politica e di trasformazione sociale che assumeva sempre più peso nelle nostre coscienze di giovani psichiatri alle prese con realtà istituzionali scarsamente formate in senso psicodinamico.

La perdita di Francesco Caracciolo ci tolse la persona ma non il ricordo della sua stima e del suo incoraggiamento ad andare avanti. Arricchendo la nostra formazione con il confronto continuo con analisti junghiani e di altre scuole negli anni fertili dell’Istituto Caracciolo abbiamo potuto ascoltare e ci siamo potuti confrontare con i massimi esperti della psicologia analitica internazionale, con umiltà e accoglienza del pensiero diverso, ricevendo stimoli importanti per continuare la nostra scommessa.

Le Ombre che ancora oggi ci vengono proiettate non ci hanno impaurito, siamo sempre pronti ad accollarci le nostre colpe, ma siamo anche pronti a rimandare al mittente le proiezioni.

“Volete fare un istituto vostro?” ci chiese una volta un anziano analista di Milano in un momento in cui a tutto pensavamo tranne che a fare un istituto, avidi

come eravamo di confronto, di teorie, di prassi che centrassero l'umanizzazione del paziente psichiatrico.

“*Non si può fare un istituto in Sicilia perché la mafia ci metterebbe le mani.*” ci disse un'altra volta lo stesso analista. Quando poi lo invitammo a Palermo più volte diventò nostro amico e sostenitore.

Tutto il resto è storia. Ma se non avessimo accettato la scommessa individuale, se non avessimo riconosciuto un percorso innovativo confacente alle nostre sensibilità, forse l'approccio al malato psichiatrico in Sicilia sarebbe stato privato del contributo junghiano.

È fuor di dubbio che l'abbattimento dei muri dei manicomi è iniziato dalle esperienze di Jung al Burghozli miranti a dare un senso alla sofferenza, a non dare niente per scontato, a scommettersi con umiltà e riverenza con gli abissi dell'inconscio, senza averne paura e, nello stesso tempo, forniti di strumenti per non annegare. Di tutto questo ne abbiamo fatto la nostra missione.

Vedere oggi a distanza di anni che i giovani analisti, impegnati nelle varie realtà istituzionali possono continuare questa scommessa, ci rende ancora più convinti che questa continua ad essere una *longissima via* da continuare a percorrere con sacrificio e determinazione.

L'OPERA DI MARIO TREVI: UN PROGETTO ERMENEUTICO PER UNA PSICOLOGIA COMPLESSA^{1*}

Maria Ilena Marozza

Riassunto

La concezione dialogica della psicoterapia che Mario Trevi ha elaborato nei suoi scritti va compresa nell'ambito di un suo più vasto e radicale progetto ermeneutico teso a sviluppare una psicologia sottratta a ogni tentazione naturalistica, rigorosamente considerata come interpretazione di modi d'esistenza discorsivi della psiche umana. Il primato conferito al linguaggio non significa però mai, nel pensiero di Trevi, riduzione alla parola della multiforme esperienza umana, né tanto meno misconoscimento della specificità della sfera pratica e immaginativa: tutt'al contrario, la grande attenzione da lui prestata alle funzioni innovative svolte dall'attività immaginativa, conscia e inconscia, costituisce un modo originale di concepire un linguaggio profondamente implicato nella complessità della realtà umana, provocato a continue trasformazioni dall'eccedenza di senso a esso conferita proprio dal suo rapporto con le immagini.

La psicoterapia dialogica, liberata da ogni pesante ancoraggio di carattere naturalistico come pure metafisico, si riformula in modo radicalmente empirico come arte di lavorare nel linguaggio con la capacità trasformativa che le parole assumono nel momento in cui vengono autenticamente scambiate tra due interlocutori, che si avvalgono non soltanto del loro "senso proprio", condiviso nell'uso collettivo, ma specialmente della loro capacità immaginifica, quale modulatore espressivo dell'affettività e della sensibilità individuale.

Abstract

Mario Trevi's dialogical interpretation of psychotherapy should be understood in the context of a broader and more radical hermeneutical programme. His goal was developing a form of psychotherapy free of any naturalistic influence and directed towards describing human existence in all its forms in a narrative fashion.

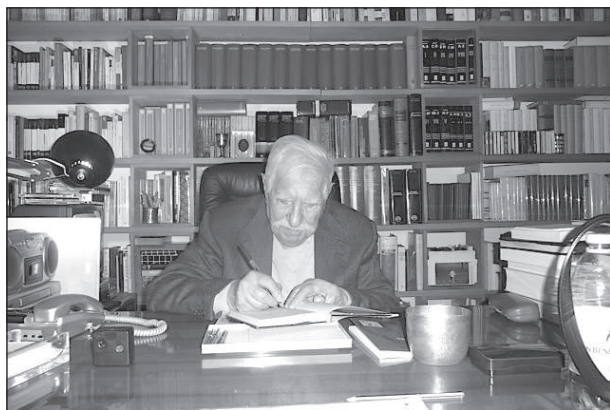
The central role of the language does never imply, in Trevi, reduction of the multi-faceted human experience to the mere word, nor lack of attention to *pathos* and images. Instead, it constitutes an original way of understanding a language deeply intertwined with the complexity of the human existence.

The dialogical psychotherapy, freed from all its naturalistic and metaphysical burdens, assumes a radically empirical character as an art of working within the language with the possibilities of transforming the language through images and *pathos*.

Nel pensiero di ogni autore può esser ritrovato un punto "caldo", un elemento centrale che si riverbera, anche se in modi molto differenti, in tutte le aree di sviluppo del suo pensiero: una sorta di "ombelico" del pensiero, un nucleo denso, un coacervo ideo-affettivo, percepibile più attraverso una sua *Stimmung* che come un pensiero organizzato. Se si tentasse di dare di esso una declinazione più articolata, potremmo dire che si tratta di una posizione etico-estetica da cui il pensiero debutta, di un'esigenza a partire dalla quale si rende necessaria una ricerca, dalla quale dipende quella sorta di aria di famiglia che avvertiamo circola-

1 Una versione precedente di questo lavoro è stata presentata al convegno "Maestri a confronto", tenuto a Torino il 13 ottobre 2012, e pubblicata con il titolo "Il valore delle immagini nella psicoterapia dialogica" nel volume a cura di V.M. De Marinis, G. Nagliero, F. Vigna, *Maestri a confronto* (Moretti & Vitali, Bergamo, 2013, pp. 53-69).





Mario Trevi

credo, abbia invece condotto Jung a prediligere la ricerca di un'esistenza autentica. Per quanto ho potuto conoscere dell'opera e della figura umana di Mario Trevi, potrei dire che l'esigenza che ha sempre mosso il suo pensiero era radicata in un *principio antiautoritario*, che si riverberava molto coerentemente nella sua posizione intellettuale, come rifiuto di ogni dogmatismo; nella sua etica, come rispetto indefettibile dell'altrui libertà, e garanzia della propria; e nella sua prassi analitica, come riconoscimento del primato dell'ascolto del discorso altrui, a fondamento del dialogo terapeutico.

E dunque, proprio nel rispetto del principio egualitario che Trevi ha posto alla base di ogni propria considerazione psicologica, vorrei iniziare questo intervento chiarendo l'unico senso in cui egli avrebbe potuto accettare di essere ricordato come un maestro. Trevi non ha mai voluto avere degli allievi, semmai dei sodali, legati da una comune ricerca, con i quali dialogare. Né tanto meno ha mai scritto, o parlato, perché le sue parole fossero apprese come *verba magistri* o assunte, in analisi, come risposte di un analista sapiente. Trevi ha sempre pensato che il vero peccato capitale dell'analisi, il peccato che egli davvero aborrisce e considerava il segno del fallimento analitico, fosse l'indottrinamento. In due dei suoi scritti più sentiti, *Proiezione e personalità carismatiche nella relazione analitica* e *Contraddittorietà della didattica junghiana*,² Trevi è stato appassionatamente esplicito nello stigmatizzare la figura di un analista concepito come depositario di principi guida, di linguaggi o di procedure normalizzate. «Il didatta non ha nulla da insegnare, se non l'ascolto della matrice interiore di ogni dottrina, che è scelta e selezione di frammenti della cultura e combinazione di quei frammenti nelle architetture che ogni singolo ritiene più sue e più legittime»³, egli scrive, contrapponendo la *personalità acroatica* (letteralmente: colui che ascolta) alla figura dell'analista-

re e riverberarsi nei tanti ri-
voli dell'opera di un autore,
e che a volte ci fa pensare
che in ogni vita si finisce in
fondo per elaborare in tanti
modi diversi una sola idea.

Per Freud, ad esempio,
questo principio originario
può essere identificato con
un'esigenza che lo ha porta-
to a prediligere come valore
supremo la ricerca della ve-
rità; un principio analogo,

2 M. Trevi (1982) *Proiezione e personalità carismatiche nella relazione analitica*; (1988) *Contraddittorietà della didattica junghiana*. In *Saggi di critica neojungiana*. Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 120-162.

3 M. Trevi, *Contraddittorietà della didattica junghiana*, cit., p. 159.

guida. In questo senso, l'analista acroatico annuncia un nuovo *ethos*: «non più la costituzione dell'altro a "guida", a *Führer*, dramma epocale della nostra civiltà, ma la costituzione dell'altro a interlocutore, esposto all'interpretazione e disposto a "errare" con il compagno, nei due sensi legittimi di questo verbo».⁴

E dunque, l'unico senso in cui Mario Trevi, se avesse superato la sua naturale ritrosia, avrebbe potuto accettare di essere ricordato come un maestro ha a che fare con una declinazione del tutto intransitiva, antiautoritaria e provocatoria, di questa funzione. Il maestro non è certamente colui che dà, né risposte né tanto meno soluzioni, e meno che mai saperi apodittici, ma è esclusivamente colui che tiene desta una domanda, nella consapevolezza, molte volte dolorosa, di poter solo *intransitivamente mostrare* la *possibilità* di una conoscenza perennemente insatura: una conoscenza che, radicata a sua volta nell'inquietudine dell'esistenza individuale, è in grado proprio per la sua apertura di promuovere la crescita di sé.

Questa figura è stata definita anni fa da un altro compianto maestro, Aldo Giorgio Gargani, come "*l'altro maestro*", termine con il quale egli intendeva colui che, rifiutando ogni neutralità del sapere, è consapevole che ogni dottrina autentica debba radicarsi in un fondo emotivo: per cui "*l'altro maestro*" sa di non poter dare ad alcuno le *sue* risposte, ma solo mostrare *come* si danno delle risposte, che *bisogna cercare* delle risposte, e che è possibile superare lo spavento del sentirsi senza risposte rimanendo al proprio posto e facendo della sofferenza emotiva lo stimolo per una propria ricerca.

In questo senso, scrive Gargani, è un maestro «*colui che restituisce il discepolo a sé stesso e alla sua condizione di autenticità attraverso trasformazioni ed elaborazioni di pensiero, perché si sa che – per quanto possa risultare incredibile – per diventare sé stessi occorre inventarsi.*»⁵ Questo maestro, analogamente alla levatrice socratica, non si arroga la paternità dei figli che fa nascere, né è lui a dar loro dei nomi, riconoscendo per sé unicamente una funzione facilitante e di contenimento del dolore. Egli è consapevole che c'è un processo da promuovere, e attende con cura e fiducia, senza riempire i vuoti e le domande. Ma questo maestro, diversamente dalla levatrice socratica, si fa garante di una gravidanza senza aver neanche un'idea di cosa nascerà: l'«*inventarsi per diventare se stessi*» di Gargani allude al fatto che non c'è *niente* di positivamente definito all'origine di sé, niente da ritrovare o da custodire, solo un processo di elaborazione e di ricerca aperto, non garantito da alcunché. Un percorso che Trevi, nella sua lettura di Jung, avrebbe identificato con il processo di individuazione, e la cui operatività avrebbe ascrivito al gioco inventivo dell'immaginazione umana, all'interno dei vincoli a essa posti dalla natura e dalla cultura, attraverso la creazione delle figure metaforiche e simboliche.⁶

4 M. Trevi, *Proiezione e personalità carismatiche nella relazione analitica*, cit., p. 137.

5 A. G. Gargani (1999) *Il filtro creativo*. Laterza, Roma-Bari, p. 65.

6 «La psicologia analitica deve combattere contro la menzogna che l'insidia, cioè la postulazione di verità già

In questo senso, credo che Mario Trevi avrebbe preferito che il suo lascito intellettuale alla psicologia analitica fosse descritto non come un *corpus* da trasmettere didatticamente, quanto piuttosto come un esercizio al dialogo, un invito a sviluppare, nel dialogo, la capacità di *pensare psicologicamente* assumendosi nel contempo la responsabilità di elaborare in prima persona l'esperienza dell'incontro con l'altro. Si tratta dunque di un pensiero che non ha niente di autarchico, che è consapevole di non potersi dare l'essenziale, e che s'affida perciò a quell'incessante dialogo dischiuso dall'incontro con *l'altro* — sia che esso venga inteso come incontro nella nostra esperienza interiore con l'estraneità patica, sia che esso venga esperito come l'altro che ci troviamo davanti nel dialogo analitico. Si tratta di un pensiero che cerca costantemente e inesaurivamente di interrogarsi sulle domande che l'altro ci pone, esercitando una particolare forma di attenzione ai turbamenti della nostra esperienza sensibile, senza maestri che suppliscano alla fatica di cercare la strada, ma con *interlocutori affidabili*.

In questo mio intervento cercherò di soffermarmi sui due grandi temi che s'intrecciano in modo estremamente fecondo e attuale nel pensiero di Trevi: da un lato, la concezione dialogica della psicoterapia, dall'altro la tematica dell'immaginazione e dei suoi principali strumenti, la metafora e il pensiero simbolico. Ciò che voglio sostenere è che nel pensiero di Trevi questi due aspetti — che stanno impegnando profondamente la riflessione delle scienze umane, e, recentissima anche del pensiero psicoanalitico, che, non avendo ancora ben digerito la *svolta linguistica* si trova attualmente a fare i conti anche con la *svolta iconica* — si trovano singolarmente congiunti, in modo da conferire notevoli aperture al pensiero psicomotricità e da poter essere posti alla base di un profondo lavoro di rinnovamento dei criteri attraverso i quali possono essere configurate le trasformazioni che avvengono nel processo psicoterapeutico.

Per seguire questo percorso, dovremo soffermarci su diversi punti - chiave del pensiero treviano, che ci consentono di chiarirne gli sfondi a prescindere dai quali non è possibile cogliere la qualità innovativa del suo pensiero: Trevi è un pensatore difficile, anche se la lettura delle sue opere è senz'altro agevole, per la scrittura cristallina, esplicita ed efficace, dovuta alla sua convinzione che ciò che si può dire si può e *si deve* dire chiaramente. Ma non dobbiamo però credere che il suo sia un pensiero *prêt-à-porter*, pronto per l'uso: tutt'al contrario è solo dall'attenta comprensione dei suoi riferimenti e dei suoi sfondi culturali che emerge la profonda trasformazione del pensiero psicologico che egli ci propone. In questo senso, la lettura dei testi treviani può essere intesa davvero come un esempio dell'esercizio ermeneutico di cui egli ci ha tante volte parlato, in cui il lettore è implicato non

date nel livello inconscio della vita psichica e la postulazione di un individuo preconstituito come garanzia contro il rischio della libertà». M. Trevi (1987) *Per uno jungismo critico*. Bompiani, Milano, (II ed. Fioriti, Roma, 2000, p. 60).

meno dell'autore nella ricreazione e nell'attualizzazione di un testo che continua a vivere proprio attraverso la sua recezione.

L'interpretazione e il linguaggio della psiche

*La psiche non è che il suo linguaggio.*⁷

Il motivo per il quale Trevi è per lo più conosciuto in ambito analitico riguarda la sua valorizzazione della portata ermeneutica del pensiero junghiano, e la sua scelta di sviluppare fino in fondo questa componente, abbandonando ogni residuo o pretesa naturalistica nell'approccio psicoterapeutico.

Negli scritti elaborati nel decennio tra il 1980 e il 1990, Trevi aveva introdotto nella comprensione psicologica un modo di considerare l'interpretazione assolutamente diverso dal senso tecnico proposto da Freud nella *Traumdeutung* (molto più vicino, come ben specificato da Laplanche e Pontalis,⁸ a "spiegazione" che a "interpretazione" in senso ermeneutico): un modo che, nonostante conservasse alcune affinità con la bicefalia interpretativa tipica del pensiero junghiano (l'interpretazione riduttiva e finalistica), costituiva però una differenza radicale rispetto a ogni precedente versione psicodinamica. L'operazione di Trevi era infatti ispirata dalla necessità di porre il discorso psicologico nell'ambito di un più vasto e radicale progetto ermeneutico che, mentre riconosceva lo sforzo interpretativo come il senso più specifico dell'esistere umano, riconosceva nello stesso tempo nella pluralità delle interpretazioni il tratto più autentico della comprensione. L'inaggirabile implicazione del soggetto nel conoscere psicologico, il prospettivismo teorico, la consapevolezza dell'inevitabilità del pregiudizio nell'interpretazione, la parzialità e la legittima molteplicità interpretativa sono le ricadute più immediate, e di solito citate per prime, quando ci si riferisce alle particolarità dell'approccio ermeneutico, particolarità che possono trovare una singolare concordanza con alcune posizioni junghiane. Spesso però non risulta altrettanto esplicito il salto radicale che Trevi, nell'intendere la psicologia come un'ermeneutica, faceva compiere al suo pensiero psicologico, un salto che lo conduceva su livelli radicalmente diversi dalle descrizioni della psicologia analitica come pure della psicoanalisi. Analogamente all'operazione gadameriana che, conferendo una portata ontologica al linguaggio, cercava nelle specificazioni storico-temporali delle forme linguistiche l'autenticità e la costitutiva incompiutezza delle manifestazioni dell'essere, così Trevi, *identificando la psiche con il suo linguaggio*, coglieva nelle multiformi modalità di articolazione del linguaggio psicologico l'autenticità delle manifestazioni storico-temporali della psiche. Con ciò, ogni ingenuità nella considerazione di una psiche che sussista oggettivamente, e *non solo in senso naturalistico*, al di

7 M. Trevi (1986) *Interpretatio duplex*. Borla, Roma (riedito in *Per uno junghismo critico*. Fioriti, Roma, 2000, p. 132).

8 J. Laplanche; J.B. Pontalis (1967) *Enciclopedia della psicanalisi*. Tr. it. Laterza, Roma-Bari, 1968, p. 239.

là delle sue configurazioni linguistiche, è definitivamente perduta: la psiche non è, ma *viene a essere* nel momento del suo dirsi, nel suo declinarsi proprio nelle molteplici forme del linguaggio.

Da questo punto di vista, la riflessione treviana si presta bene a essere compresa come un'estensione alla psicologia di quella *svolta linguistica* codificata da Rorty per la filosofia analitica già dal 1967, ma senz'altro estensibile all'ermeneutica, e per certi versi anche alla fenomenologia. Con essa, oltre a essere riconosciuta al linguaggio la funzione di *medium* della comprensione umana, viene ritenuto illusorio ogni tentativo di uscita dal linguaggio stesso per trovare smentite, conferme o legittimazioni, poiché il linguaggio non rappresenta la superfetazione di una realtà di cui costituirebbe la descrizione o la raffigurazione: piuttosto il linguaggio *costituisce* la realtà come tale, la forma, le conferisce una leggibilità e un'interpretabilità. Come con incisiva sinteticità scrive Gadamer, "*venire al linguaggio non vuol dire ricevere una seconda esistenza*".⁹

Il fatto è che, dopo un simile passaggio, niente è più lo stesso, il mondo non è più quello di prima, né tanto meno lo può essere la psicologia: e infatti, nelle opere scritte in quegli anni, Trevi diede l'avvio a un vero progetto per una psicologia completamente desostanzializzata, interpretata nelle sue declinazioni storico-temporali, considerata davvero, in modo rigoroso, come il *modo d'esistenza puramente discorsivo della psiche umana*.

Credo che non sia possibile cogliere pienamente il valore della riflessione treviana se non si sottolinea questo passaggio, dal quale discendono tante sue prese di posizione. In particolare la sua ostinata e coerente battaglia contro ogni "oggettificazione" nel discorso psicologico: dal rifiuto del termine "psicologia" a favore di "considerazione psicologica", dal rifiuto del termine "simbolo" per "attività simbolica", dal rifiuto della sostantivazione del termine "inconscio" a favore della sua aggettivazione, dal rifiuto del sogno come evento a favore del racconto onirico. Trevi parlava di funzioni psichiche e di modi del discorso: e sono radicali le sue affermazioni, in *Interpretatio duplex*, in cui dice che *la psiche è nulla, essa non è che il suo linguaggio*.¹⁰

La portata di questa rivoluzione per la psicologia del *profondo* è enorme: se il linguaggio non è apparenza né superficie, se non crediamo più che sia possibile cercare di scoprire cosa si nasconde nel profondo esaminando le parole tramite il rimando a non-parole, allora è l'intera immagine stratigrafica della psiche che perde completamente la sua validità. Così come Rorty,¹¹ nell'interpretare la più famosa espressione di Gadamer, individua l'esito più cospicuo dell'ermeneutica

9 H.G. Gadamer (1960) *Verità e metodo*. Tr. it. Bompiani, Milano, 1986, p. 542.

10 M. Trevi (1986) *Interpretatio duplex*, cit., p. 132.

11 R. Rorty (2001) "L'essere, che può essere compreso, è linguaggio". Per Hans Georg Gadamer in occasione del suo centesimo compleanno. In D. Di Cesare (a cura di) *"L'essere, che può essere compreso, è linguaggio"*. Omaggio a Hans Georg Gadamer. Il Melangolo, Genova, p. 51 e p. 55.

nell'abbandono delle metafore "fallocentriche" della profondità e della penetrazione a favore delle metafore dell'estensione e della molteplicità delle descrizioni, analogamente, a partire dalla svolta linguistica di Trevi, la psicologia dovrà cercare la sua psicodinamica nella *pluralità delle forme del discorso e nelle diverse qualità espressive delle parole*. Comprenderemo sempre meglio se sapremo avvalerci della capacità di raccogliere descrizioni diverse, se sapremo utilizzare linguaggi diversi, se sapremo riconoscere la loro irriducibile complessità e sapremo mantenerli in dialogo. Da questo punto di vista, lo Jung della psiche oggettiva, come pure il Freud della metapsicologia, ci appaiono dei "realisti metafisici"¹²: è lo Jung delle due forme del pensare, invece, che ci sembra aver avuto la grande intuizione della ricchezza del linguaggio, lo Jung che, allievo di Bleuler, è altrettanto rispettoso del suo maestro della capacità espressiva del linguaggio, lo Jung che cita Mauthner¹³ e che comprende come la nostra realtà psichica possa evolvere verso una piena fioritura¹⁴ avvalendosi della molteplicità delle forme descrittive e mantenendole in dialogo.

L'arte del dialogo e la ricerca della verità

*Non si dà alcuna verità liberante d'ordine teorico che trascenda il dialogo: si dà tutt'al più una libertà veritiera d'ordine strettamente pratico che si attua nel dialogo stesso. Si perviene così alla congettura possibile che il dialogo terapeutico debba essere caratterizzato solo da due condizioni: l'esclusione di ogni verità garantente e la tensione indirizzata a mantenere aperto quello spazio di ricerca che l'instaurazione stessa della terapia definisce ed evoca.*¹⁵

Questa citazione, tratta da uno dei libri di Trevi meno conosciuti, ma di grande importanza per la chiarificazione di questo argomento, *Il lavoro psicoterapeutico*, ci aiuta a vedere come la tematica del dialogo non sia affatto semplice né tantomeno intuitiva nel discorso treviano. Con essa non soltanto viene dichiarato a fondamento del rapporto psicoterapeutico un principio egualitario e antiautoritario (cosa che, come abbiamo visto, è di importanza centrale nel pensiero di Trevi): l'argomento del dialogo va compreso in modo strettamente intrecciato

12 H. Putnam (1999, *Mente, corpo, mondo*. Tr. it. Il Mulino, Bologna, 2003, p. 92) definisce "realista metafisico" colui che sostiene che quando diciamo che un certo enunciato è vero, diciamo qualcosa di più di quando semplicemente asseriamo l'enunciato, per cui la verità è qualcosa di ulteriore rispetto all'enunciato.

13 C.G. Jung (1912/1952) Le due forme del pensare. In *Simboli della trasformazione*. Tr. it. in *Opere*, vol. V, Boringhieri, Torino, 1970. Cfr. anche Fritz Mauthner (1991) *Linguaggio, metafora, psicologia* (a cura di P. F. Pieri). In *Metaxù*, 12, 1991.

14 Questo singolare ma evocativo termine è utilizzato da F. Desideri (2011) *La percezione riflessa*. Cortina, Milano, p. XXI, per indicare «una possibilità di esistenza dove le nostre potenzialità non sono mortificate ma esaltate, così da condurre una "buona vita", anziché semplicemente sopravvivere».

15 M. Trevi (1993) *Il lavoro psicoterapeutico. Limiti e controversie*. Theoria, Roma-Napoli, p. 18.

con le considerazioni precedenti sul valore del linguaggio, ma specialmente con la questione etica e pratica del rapporto con la verità.

Abbiamo visto che i punti saldi della concezione ermeneutica treviana riguardano, per un verso, l'infinità dell'interpretazione e per l'altro la storicità della condizione dell'interprete: dunque il problema dei vincoli storici, temporali e situazionali dell'interpretazione (tematica quest'ultima, che Trevi ereditava dall'amatissimo Karl Jaspers, e dalla teoria interpretativa, da questi influenzata, di Luigi Pareyson). Apertura e attualità, dunque: ma la considerazione del radicamento storico-temporale dell'interpretazione non indebolisce certo, nel pensiero di Trevi, l'esigenza di verità della ricerca interpretativa, né tantomeno sfocia in un relativismo opportunistico. Nessuna interpretazione può andar oltre la propria finitezza, e dunque ogni interpretazione avrà una propria giustezza e validità solo nel riconoscimento della propria parzialità e nel rimando all'ulteriorità. Non per niente Trevi richiama spessissimo lo Jung che scriveva: «*La conoscenza umana deve accontentarsi di creare modelli verosimili corrispondenti al probabile. Far di più sarebbe sventatezza e temerarietà.*»¹⁶ O anche: «*Dobbiamo attenerci alla regola che ogni tesi può pretendere di avere un significato soltanto se riconosce come valido anche il senso che risulta dalla tesi opposta.*»¹⁷

Per Trevi, dunque, il lavoro analitico si configura come *autentica ricerca* guidata da un'esigenza di verità: come un procedimento asintotico che, mentre si nutre della consapevolezza dell'irraggiungibilità della meta, mantiene un forte valore etico come ricerca di una "verità che sostiene l'esistenza".¹⁸ Si tratta cioè della ricerca di un qualcosa che non esiste bell'e fatto già da prima che lo si trovi, ma che al contrario prende una forma, per quanto fugace come un baluginio, durante la nostra indagine, costituendosi nel dialogo terapeutico e intrecciandosi con i valori e i contesti che caratterizzano quella specifica "situazione di discorso".¹⁹ Peraltro, nel momento stesso in cui una singola interpretazione, in una presunzione di verità, tendesse a tradire la sua costitutiva incompiutezza, arrestando il gioco dei rimandi all'ulteriorità, essa diverrebbe immediatamente falsa, perché «*La verità non si possiede se non nella forma del doverla cercare ancora*» (è la frase di Pareyson che insieme all'aforisma di Gadamer «*L'arte del domandare è l'arte*

16 C.G. Jung (1958) La coscienza da un punto di vista psicologico. Tr. it. in *Opere*, vol.10, 2, Boringhieri, Torino, 1986, p. 308.

17 C.G. Jung (1951) Questioni fondamentali di psicoterapia. Tr. it. in *Opere*, vol. 16, Boringhieri, Torino, 1981, p. 126.

18 W. Loch (1996) *Psicoanalisi e verità*. Borla, Roma, p. 151.

19 «Situazione di discorso» è l'espressione utilizzata da Paul Ricoeur (*La sfida semiologica*, 1974, Armando, Roma, p. 215) per indicare il contesto specifico in cui si verifica l'atto linguistico. «Nel parlare "scambiato" i parlanti sono presenti l'uno all'altro, ma anche al contesto circostanziale del discorso; non solo alle circostanze percettive, ma anche al retroterra culturale presente ad entrambi. È in relazione a questa situazione che il discorso è pienamente significante; il riferimento alla realtà è, in ultima analisi, il riferimento a quella realtà che può essere individuata "attorno" ai parlanti, "attorno", per così dire, all'istanza stessa del discorso».

del domandare ancora» caratterizza forse meglio l'atteggiamento interpretativo di Trevi).

Ecco dunque emergere il valore del dialogo: perché la finitezza di ogni interpretazione trova una sua legittimazione veritativa solo nella forma della sua *apertura al dialogo*, nel rendersi disponibile all'ascolto della voce dell'altro. Dialogo significa incontro tra due interlocutori che non sanno già dove andranno a finire: il dialogo, quando è autentico, non riesce mai come presumono gli interlocutori, i quali, più che guidarlo, esattamente come in un gioco, sono da questo condotti. Ogni interlocutore ha una funzione attiva, e un'attiva apertura all'ascolto del discorso altrui, mentre nessuno di loro, benché possieda delle convinzioni, fa discendere il proprio discorso dall'affidamento a una qualche verità: quest'ultima è l'unica operazione che precluderebbe ogni possibilità di ascolto e di trasformazione. Nel dialogo, dunque, viene a esprimersi qualcosa che non appartiene ad alcuno degli interlocutori, si tratta invece della costituzione di qualcosa di comune che unisce gli interlocutori e che, non coincidendo affatto con la parzialità dei loro punti di vista, li trascende.

Scrivi Gadamer, che ciò che viene in luce nel dialogo «è il logos stesso, che non è né mio né tuo»;²⁰ analogamente, nel dialogo terapeutico la verità non appartiene né al mio né al tuo punto di vista, ma costituisce quell'anelito all'ulteriorità che, mentre fonda il principio dell'autolimitazione, rende gli interlocutori aperti *all'ascolto*.

La verità perde dunque di consistenza ontologica per divenire piuttosto una ricerca etica, un modo di situarsi nel dialogo attraverso l'apertura alla logica della domanda- risposta.

Il potenziale trasformativo dell'immaginazione nella psicoterapia dialogica

La tecnica junghiana è peraltro valida perché escogita strategie e tattiche di esplorazione della germinatività inesauribile delle immagini, crogiolo occulto delle decisioni e ricettacolo di ogni libertà possibile. Lavorare sulle immagini rende per lo meno probabile la liberazione dell'individuo –nei limiti consentiti dalla sua condizione di vivente e di esistente- dai vincoli della natura e da quelli, forse più insopportabili, della cultura. L'immagine destabilizza il consueto e l'abituale e schiude la possibilità del nuovo e dell'inedito. L'immagine tuttavia non è mai svincolata dalla realtà fattuale ma, operando ai margini instabili di questa, apre le strade della sua possibile trasformazione.²¹

20 H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 425.

21 M. Trevi (1989) Le "posizioni" di Jung di fronte alla psicoanalisi. In M. Trevi (1993) *Saggi di critica neojungiana*, cit., p. 62.



Nella concezione dialogica della psicoterapia, Trevi ha riservato un valore particolarmente significativo all'immaginazione, conferendole una capacità poietica, trasformativa dell'ordinarietà delle organizzazioni della nostra esistenza, reputandola dunque l'artefice principale della trasformazione psichica.

Coerentemente però con le sue scelte teoriche, e con la sua etica del dialogo, Trevi ha percorso una strada difficoltosa nella sua descrizione dei modi in cui l'immaginazione diviene capace di generare una tensione trasformativa nella realtà umana, evitando rigorosamente di intendere il rapporto tra parola e immagine in modo riduttivo —evitando cioè di postulare tra esse una relazione di anteriorità, derivazione o esplicazione —, riconoscendone piuttosto le relative specificità e cercando di stabilire anche tra esse un rapporto dialogico.

Indubbiamente, l'aforisma di Paul Ricoeur, *con l'uomo non siamo mai prima del linguaggio*, costituiva un punto di partenza fondamentale, per Trevi: l'*homo loquens*, nel suo funzionamento *in vivo*, non tollera semplificazioni, per cui, anche riconoscendo la caratteristica originarietà dell'immagine,²² non è giustificato assumerla come un livello prelinguistico, se non attraverso un'extrapolazione di secondo grado, come artificiosa estrazione di aspetti che, nella realtà umana, si dispongono comunque in correlazione con il contenitore linguistico. In questo senso, l'originarietà dell'immagine è un dato fenomenologico, non genetico. Trevi assumeva il punto di vista della *complessità*, e in questa prospettiva è senz'altro più produttivo abbandonare ogni questione relativa a presunte supremazie o anteriorità ontologiche, e cercare piuttosto di comprendere come la specificità immaginativa —o, detto con termini più attuali, la *differenza iconica*²³— divenga operante in modo non svincolato dalla linguisticità.

In questo senso, è esemplare il suo modo di trattare il sogno, che è forse la forma immaginativa più dirompente ed estranea all'ordinarietà della coscienza umana:²⁴ l'evento onirico, nella sua visionarietà primitiva, è fuggevole, sempre perduto per la coscienza che, già nel momento in cui lo recupera nel ricordo, o nella narrazione, o nella scrittura, lo lascia inevitabilmente emergere in una forma verbale, assumendolo come un testo. Ciò non significa affatto che la specificità dell'immagine onirica, con i suoi caratteri visivi e sensoriali, venga subordinata alle regole linguistiche: questa è piuttosto la colpa che Michel Foucault, nella

22 Cfr. M. Trevi (1989) Metafora e simbolo nella lettura junghiana del testo onirico. In *Saggi di critica neojunghiana*, cit., pp. 106-109.

23 Con il concetto di *differenza iconica*, Gottfried Boehm intende valorizzare il modo specifico di apprensione del senso iconico, opponendosi a ogni subordinazione o traduzione del visivo nella logica verbale, ma non respingendo affatto i suoi punti di contatto con il logos linguistico, in particolare nella metafora. La differenza iconica è definita come "il rapporto fondamentale che intercorre tra la superficie che fa da sfondo e i singoli elementi"; attraverso la struttura del contrasto, si rende disponibile la genesi del senso figurato. G. Boehm (2009) *La svolta iconica*. Tr. it. Meltemi, Roma, p. 56 e sgg.

24 M. Trevi (1989) Metafora e simbolo nella lettura junghiana del testo onirico. In *Saggi di critica neojunghiana*, cit., pp. 97-119

sua splendida introduzione alla trattazione binswangeriana del sogno,²⁵ imputava alla psicoanalisi (e che solo oggi la psicoanalisi comincia a prendere in considerazione²⁶), accusandola di non riconoscere, nella traduzione del sogno allo statuto della parola, la specificità espressiva dell'immagine onirica. Si tratta invece di riconoscere che il sogno emerge alla coscienza con lo statuto della *metafora*, o qualche volta del *simbolo*, che riesce a far giocare, nel modo più rigoglioso, le qualità sensoriali, immaginifiche e patiche nell'ambito di un linguaggio che, reso "aperto" dalle immagini, diviene capace di stimolare la coscienza con ulteriori immagini che arricchiscono e trasformano la sua capacità di intendere. Quell'irriducibilità del visivo, quella potenza dell'immagine con la quale il sogno irrompe nella nostra vita psichica, provocando la coscienza ad aprire continui interrogativi sui suoi molteplici, possibili, indeterminati significati, costituisce forse il modo più radicale per rappresentare la complessa discontinuità della nostra vita psichica, in genere, e delle modalità attraverso le quali cerchiamo di comprenderla. All'opposizione tra parola e immagine, e tra logica verbale e intuizione immaginale, Trevi contrapponeva così un *linguaggio immaginifico*, profondamente implicato nella complessità della realtà umana, provocato a continue trasformazioni dall'eccedenza di senso a esso conferita proprio dal suo dialogo con le immagini.

È in *Interpretatio duplex* che questa concezione del linguaggio emerge con più incisività. Si tratta di uno scritto unico nella produzione di Trevi, un *pamphlet* di ardua lettura, una sorta di lunga, sinuosa narrazione, con punte di lirismo, che anche nello stile, continuamente oscillante tra l'argomentativo e l'immaginifico, esemplifica la propria materia tramite il dialogo tra due "figure" quasi personificate: il *discorso della psiche* e il *discorso sulla psiche*. In questo scritto, viene pienamente espressa la concezione di un linguaggio polifonico, tutt'altro che rigidamente formalizzato, capace di funzioni designative e ostensive, di definizioni chiuse e di allusioni aperte, stimolato a continue trasformazioni per opera della soggettività umana, che di esso si impadronisce curvandolo a rappresentare le infinite modulazioni della propria esperienza. Un linguaggio che, seppure costituisce la struttura simbolica che cementa e organizza intimamente una collettività umana, resta disponibile all'azione dinamizzante dell'immaginazione, proprio come un materiale che si offre con le sue caratteristiche, ma anche con le sue specifiche resistenze, all'azione plastica di chi lo manipola. Già in *Per uno jungismo critico*,²⁷ Trevi aveva utilizzato la dinamica tra cultura e individuo, e tra *langue* e *parole*, per esprimere il gioco interattivo e reciprocamente trasformativo tra il linguaggio (che della cultura è il principale strumento), come dimensione in cui ogni soggettività viene accolta, e la capacità individuale di afferramento, di

25 M. Foucault (1954) *Il sogno*. Tr. it. Cortina, 2003, p. 10

26 Cfr. D. Chianese; A. Fontana (2010) *Immaginando*. F. Angeli, Roma.

27 M. Trevi, *Per uno jungismo critico*, cit., pp. 25-60.

espressione personale e infine di trasformazione delle strutture mondane in cui ogni individuo è immerso.

Al di là di ogni semplificazione, è nel gioco degli scambi, dei prestiti e delle restituzioni tra cultura e individuo che si articola il dialogo tra l'immagine e la parola: l'immagine, seppure originata dalla sensibilità e dalla creatività individuale, si nutre degli infiniti frammenti che la cultura continuamente fornisce all'individuo; in questo modo, l'immagine deposita a sua volta nella cultura i germi di una possibile trasformazione, in un dialogo aperto da cui dipende il circolo virtuoso della trasmissione e della trasformazione reciproca.

Da questo punto di vista, l'immagine non ha alcun intento fondativo: essa piuttosto "sfonda" le porte chiuse, si insinua, leggera e baluginante, a destabilizzare, a inquietare, a mobilitare le strutture quiescenti, a conferire un po' di concretezza, di sensorialità e di individualità ai discorsi astratti e generali. Come nella parabola della falena di Didi-Huberman,²⁸ l'immagine muore se la si afferra e la si cataloga in un raccoglitore da entomologo, mentre la sua vitalità, la sua bellezza, e la sua verità stanno in quei voli leggeri che rendono visibile la possibilità del movimento, in quei tragitti che essa riesce a far compiere al pensiero, riuscendo a fargli cogliere la propria incompiutezza. In questo senso, l'immagine non ha sostanza né significato, essa vive nel rendere visibile qualcosa di assente, nel prestare la sua sensorialità a un assente, e procurandogli con ciò una presenza. L'immagine è dunque una sorta di *apparizione scomparsa*, un *quasi-niente*, capace però, come dice un altro grande creatore di metafore, Vladimir Jankélévitch, di trasformare l'*indicibile*, da luogo muto e desolato, in un *ineffabile* su cui invece c'è infinitamente e inesaustivamente da dire, "fino alla fine dei secoli".²⁹

Se è vero che, nella concezione di Trevi, dal linguaggio non si esce, è altrettanto vero però che nel linguaggio si entra di continuo, e si entra proprio attraverso la disponibilità di questo a rimanere aperto alla recezione rispettosa del suo "altro", di quel coacervo di potenzialità che le immagini, silenziose ma espressive, depositano in esso, arricchendolo di capacità visive e sensoriali che amplificano la sua capacità di comprendere. In questo senso, il silenzio che da ogni lato attornia il linguaggio si configura davvero come un silenzio da ascoltare con il massimo rispetto e la massima attenzione, perché è "*un silenzio colmo d'espressione*",³⁰ pieno di immagini visive, di musica, di ritmo, di gesti, di poesia.

Nella concezione del linguaggio immaginifico che caratterizza la psicoterapia dialogica è espressa nel modo migliore la posizione intellettuale di Trevi, il pensatore che trae alimento dal *pathos* e dall'*aisthesis*, senza confonderli, ma valorizzandoli come espressioni differenziate dell'esperienza umana; ma c'è anche

28 G. Didi-Huberman (2006) *L'immagine brucia*. In A. Pinotti; A. Somaini (2009) *Teorie dell'immagine*. Cortina, Milano, pp. 244-247.

29 V. Jankélévitch (1961) *La musica e l'ineffabile*. Tr. it. Milano, Bompiani 1998, p. 62.

30 A.G. Gargani (2008) *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*. Cortina, Milano, p. 136.

la sua posizione esistenziale, di persona (nel senso pieno e filosofico del termine) che sta nell'esistenza impegnata a elaborare un pensiero che sia fortemente legato e congruo con la propria, singolare esperienza umana, nella convinzione che sia proprio questo il valore più alto che può esser perseguito nel rapporto analitico.

Non so fino a che punto in questo mio intervento ho restituito aspetti del pensiero di Trevi, o se in questo mio ricordo la mia soggettività giochi un ruolo troppo importante. Di sicuro so che in questo dubbio mi conforta proprio il suo pensiero: Trevi certo non condivideva una concezione interpretativa *a là* Schleiermacher (che in fondo è quella che ha dominato l'intera concezione psicoanalitica, almeno fino ai nostri giorni), non pensava cioè che l'interprete dovesse cogliere il pensiero dell'autore addirittura meglio dell'autore stesso. Come pure, all'opposto, non pensava che un testo fosse muto e totalmente alieno dalle sue interpretazioni. Pensava invece alla storicità del testo, e pensava che i piccoli tradimenti che ogni interprete in buona fede compie hanno l'effetto di rivitalizzare i testi, consentendo loro di continuare a vivere attraverso le loro interpretazioni. L'augurio che faccio a me stessa, e a tutti coloro che vorranno continuare a confrontarsi con la sua opera, è di cogliere non da allievi, ma da liberi interpreti la sua eredità, proprio così come egli avrebbe voluto.

Bibliografia

- Boehm G. (2009) *La svolta iconica*. Meltemi, Roma.
- Chianese D.; Fontana A. (2010) *Immaginando*. F. Angeli, Roma.
- Desideri F. (2011) *La percezione riflessa*. Cortina, Milano.
- Didi-Huberman G. (2006) L'immagine brucia. In A. Pinotti; A. Somaini (2009) *Teorie dell'immagine*. Cortina, Milano.
- Foucault M. (1954) *Il sogno*. Tr. it. Cortina, 2003.
- Gadamer H.G. (1960) *Verità e metodo*. Tr. it. Bompiani, Milano, 1986.
- Gargani A.G. (1999) *Il filtro creativo*. Laterza, Roma-Bari.
- Gargani A.G. (2008) *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*. Cortina, Milano.
- Jankélévitch V. (1961) *La musica e l'ineffabile*. Tr. it. Milano, Bompiani 1998.
- Jung C.G. (1912/1952) Le due forme del pensare. In *Simboli della trasformazione*. Tr. it. in *Opere*, vol. V, Boringhieri, Torino, 1970.
- Jung C.G. (1951) *Questioni fondamentali di psicoterapia*. Tr. it. in *Opere*, vol. 16, Boringhieri, Torino, 1981.
- Jung C.G. (1958) *La coscienza da un punto di vista psicologico*. Tr. it. in *Opere*, vol. 10, 2, Boringhieri, Torino, 1986.
- Laplanche J.; Pontalis J.B. (1967) *Enciclopedia della psicanalisi*. Tr. it. Laterza, Roma-Bari, 1968.
- Loch W. (1996) *Psicoanalisi e verità*. Borla, Roma, 1996.
- Mauthner F. (1991) *Linguaggio, metafora, psicologia* (a cura di P. F. Pieri). In *Metaxù*, 12.
- Putnam H. (1999) *Mente, corpo, mondo*. Tr. it. Il Mulino, Bologna, 2003.
- Ricoeur P. (1974) *La sfida semiologica*, Armando, Roma.
- Rorty R. (2001) Per Hans Georg Gadamer in occasione del suo centesimo compleanno. In D. Di Cesare (a cura di) *"L'essere, che può essere compreso, è linguaggio". Omaggio a Hans Georg Gadamer*. Il Melangolo, Genova.

- Trevi M. (1982) Proiezione e personalità carismatiche nella relazione analitica. In *Saggi di critica neojungghiana*. Feltrinelli, Milano, 1993.
- Trevi M. (1986) *Interpretatio duplex*. Borla, Roma (riedito in *Per uno jungismo critico*. Fioriti, Roma, 2000).
- Trevi M. (1987) *Per uno jungismo critico*. Bompiani, Milano, (II ed. Fioriti, Roma, 2000).
- Trevi M. (1988) Contraddittorietà della didattica jungghiana. In *Saggi di critica neojungghiana*. Feltrinelli, Milano, 1993.
- Trevi M. (1989) Le “posizioni” di Jung di fronte alla psicoanalisi. In *Saggi di critica neojungghiana*, Feltrinelli, Milano, 1993.
- Trevi M. (1989) *Metafora e simbolo nella lettura jungghiana del testo onirico*. In *Saggi di critica neojungghiana*, Feltrinelli, Milano, 1993.
- Trevi M. (1993) *Il lavoro psicoterapeutico. Limiti e controversie*. Theoria, Roma-Napoli.

MARIO MORENO “IL NIPOTINO ITALIANO”

Patrizia Baldieri

Riassunto

L'autrice, che ha compiuto la sua formazione con Mario Moreno a partire dalla metà degli anni settanta fino alla sua morte, ricorda alcuni tra gli aspetti più importanti della vita professionale di Moreno e la funzione che ebbe nella nascita e nello sviluppo del CIPA. Attraverso alcuni ricordi personali si accenna al profilo umano, alla sua generosità e alla passione che fino all'ultimo lo animò verso la nostra associazione. Si afferma che i doni dei maestri non muoiono, mettono radici nel cuore e per questo hanno vita lunga. Divengono eredità e sono fecondanti nel tempo, se c'è l'impegno etico di restituire ad altri ciò che si è ricevuto. L'articolo si conclude con il discorso che Francesco Caracciolo allora presidente, pronunciò al CIPA nel primo anniversario della sua morte.

Abstract

The author, who did her training with Mario Moreno since the mid-seventies until his death, recalls in this article some of the most important aspects of Moreno's professional activity and the role he had in the birth and development of CIPA. Through some personal memories, she remembers his generosity and the passion he put in our association until his death. It is also said that the gifts of the masters do not die, they take root in the heart and for this reason they last long. If there is the ethical commitment to give back to others what was received, they become a legacy and a nourishment over time. The article concludes with the speech given at CIPA by Francesco Caracciolo, who was the president at that time, on the occasion of the first anniversary of Moreno's death.

Nella ricorrenza del trentennale della morte di Mario Moreno, si svolse nell'Istituto di Palermo una breve commemorazione, poco tempo dopo che il CIPA Meridionale aveva ricevuto una generosa donazione di libri da parte dei suoi familiari. Ripropongo qui una parte del mio intervento di allora.

Scrivere di Moreno, che è stato il mio maestro, è in qualche modo un'operazione responsabilizzante nei confronti delle tante persone che non lo hanno conosciuto, con particolare riguardo ai giovani analisti e allievi, che spesso esprimono l'istanza di voler conoscere il passato della nostra associazione, così come le sue radici. Qualunque narrazione del passato, in questo caso, è una narrazione di ciò che i nostri maestri sono stati, nelle loro specificità individuali e nei doni che ci hanno consegnato.

Cercando di evitare il doppio rischio, di un parlare in termini formali da una parte o di uno slittamento nella prospettiva dei ricordi personali, cercherò di esprimere alcuni contenuti che mi appaiono essenziali. (Ma d'altra parte, come disse Mario Trevi in un convegno del CIPA, organizzato per ricordare Moreno, a proposito della tirannia del pronome “Io” che inevitabilmente consegna al biografismo, “...ogni veritiero ricordo dell'altro è necessariamente anche autobiografia di chi ricorda”). E quindi mi scuso se il pronome “io” farà talvolta la sua comparsa.





Mario Moreno

Non è superfluo, soprattutto per i giovani colleghi, qualche accenno storico in cui la biografia di Moreno coincide totalmente con la storia della nostra associazione e con la sua nascita. Ogni tradizione ha un po' il suo mito delle origini e la presenza di Moreno è inscritta in modo forte e sostanziale nella storia del CIPA sin dalla sua costituzione. Moreno, nato nel '28, come molti altri analisti junghiani della sua generazione, fu allievo di Ernst Bernhard, che introdusse lo junghismo in Italia e che a sua volta era stato allievo di Jung, oltre che di Otto Fenichel e Sandor Radò. Moreno faceva la sua analisi negli anni della specializzazione, nei primi anni Cinquanta, ai tempi in cui Psichiatria e Neurologia non erano ancora due specializzazioni distinte.

E qui, tra parentesi, inserisco un ricordo personale. Una volta, parlando dei cambiamenti culturali per cui già negli anni Settanta uno psichiatra riteneva di non poter escludere dal suo patrimonio di risorse l'esperienza di un'analisi o di una psicoterapia, Moreno sorridendo mi disse: "Io quando ero alla Neuro, non lo potevo dire che facevo l'analisi, se no mi prendevano in giro". Nel 1958 partecipò al I Congresso Internazionale che si tenne a Zurigo, dove conobbe Jung, che lo definì "il nipotino italiano".

Nella casa di Bernhard sul lago di Bracciano, in una memorabile riunione fu creata l'AIPA il 26 maggio 1961. Oltre ai coniugi Bernhard erano presenti: Mirella Bonetti, Giuseppe Donadio, Enzo Lezzi, Francesco Montanari e Gianfranco Tedeschi.

Ho ricevuto, negli ultimi anni, il racconto prezioso e dettagliato di quella riunione, proprio dal dott. Montanari, allievo di Bernhard e membro fondatore del CIPA. Questo avvenne in una circostanza per descrivere la quale si richiede un'altra incursione nei miei ricordi personali. Anni fa, alcuni mesi dopo aver visitato Bollingen, mi imbattei in una casa affacciata sul lago di Bracciano: io non l'avevo cercata ma lei trovò me e fu attrazione fatale. Dopo che fu acquistata e ristrutturata, il dott. Montanari, che onora mio marito e me della sua amicizia, venne a trovarci. Dal piano superiore volse lo sguardo dalla finestra verso la riva alla nostra destra e, con piglio sicuro indicò un preciso punto a pochi chilometri da noi: "Quella era la casa di Bernhard" disse, e durante il pranzo mi offrì un generoso racconto, ricco di dettagli e atmosfere, riguardo a quella storica riunione.

Alla morte di Bernhard, che era davvero un capo carismatico (25 giugno '65), accadde ciò che spesso accade nelle famiglie in cui, quando scompare il Padre,

i figli, nella crisi di successione che si apre, si trovano a confliggere e si creano spaccature. Così oltre Moreno, sei persone si staccarono dall'AIPA, Bonetti, Braccialarghe, Lezzi, Minozzi, Montanari e Trevi, creando il CIPA nel 1966, che venne subito riconosciuto dall'Internazionale. Moreno che oltre ad essere uno dei membri fondatori, divenne il presidente, si recò personalmente a Zurigo.

Sin dall'inizio degli anni Sessanta aveva contribuito all'introduzione della psicologia analitica nell'Università di Roma, tenendo corsi e lezioni su Freud, Jung e la psicoterapia. In seguito ottenne l'insegnamento di Psicoterapia alla Scuola di Specializzazione in Psichiatria, a Roma e a Bologna. Nel '62 al II Congresso Internazionale che di nuovo si tenne a Zurigo dopo la morte di Jung, portò il primo intervento italiano.

Veniva regolarmente invitato a trasmissioni radiofoniche di carattere culturale. Nel '68 per tre anni si recò a Milano per un singolare esperimento che, da uno dei partecipanti divenuto poi analista del CIPA, fu definito come un esperimento con valenza sociopolitica. In qualità di docente di Psicoterapia all'Istituto di Clinica Psichiatrica dell'Università di Milano, al contempo svolse terapia con alcuni giovani assistenti o specializzandi, all'interno dell'istituzione, per una seduta a settimana. Fu autore di numerose pubblicazioni e scrisse vari saggi in cui l'attenzione veniva puntualmente rivolta alla comprensione di importanti fenomeni sociali e culturali, tra cui ricordiamo: *Psicodinamica della contestazione* (ERI 1969), sulla fenomenologia della contestazione giovanile nei moti studenteschi del '68, interpretata alla luce della fenomenologia dell'archetipo del Puer, della cui emergenza nella cultura di quegli anni, la protesta giovanile sarebbe espressione; *Problemi attuali di psicologia femminile* (ERI 1972), sul tema dell'identità femminile vista attraverso ruoli sociali e modelli culturali, argomento ineludibile negli anni della riflessione femminista; *Psicoterapia e critica sociale* (Sansoni 1974), che contiene un'acuta analisi dei rapporti tra psicoanalisi e marxismo, nonché la verifica della posizione dello psicoterapeuta di fronte alla società. È degli anni successivi inoltre, un testo pur sempre prezioso a scopi didattici e divulgativi: *Introduzione alla prassi della psicologia analitica* (Il Pensiero Scientifico 1978).

A proposito del clima degli anni Settanta, ricordiamo che lo stesso Francesco Caracciolo arrivò a Roma da Kreuzlingen nel '72 poiché, disse ad uno di noi, si sentiva troppo lontano da questi fermenti culturali che da Parigi arrivavano in modo attutito. Mario Moreno inoltre, tra le sue risorse, seppe coniugare la specificità del pensiero junghiano con una singolare capacità di non attaccamento alle teorie che gli permetteva di rivolgersi, con autentica apertura, al confronto con altri modelli teorici, come mostra l'interessante esperienza dei *Venti argomenti per un seminario di psicoterapia* (Boringhieri 1975), in cui si utilizzano contributi provenienti da diverse scuole e indirizzi della psicologia del profondo. La scelta di questo atteggiamento era in lui giustificata da una riflessione di natura meto-

dologica sulla relatività della conoscenza nell'ambito delle scienze umane. Questa non scontata capacità di superare l'attaccamento alle teorie, che rende fecondante l'incontro con altri modelli teorici, appare anche nel suo ultimo contributo, la relazione inviata al Congresso Internazionale di Gerusalemme nel 1983. La scrisse negli ultimi mesi di vita, il titolo era *Patologia del Sé. Un approccio simbolico*.

Ricordo bene quando mi consegnò la relazione dattiloscritta, chiedendomi addirittura di dargli in seguito il mio parere.

Nella nostra associazione svolse l'attività didattica – cui aveva sempre dedicato tanta energia fin quasi verso la fine. Per mantenere un gruppo clinico che operava da anni, negli ultimi tempi ci recavamo non più nel suo studio all'Eur ma nella sua abitazione a Casalpalocco.

Lo avevo incontrato a metà degli anni Settanta, per la mia analisi personale e lavorai ininterrottamente con lui sino all'83, continuando con l'analisi didattica e con un'appassionata supervisione in cui sino all'ultimo mi aiutò generosamente a preparare il mio caso clinico. Con la sua morte presi congedo dal mio status di allieva, divenendo analista un mese dopo. Aldilà di queste annotazioni biografiche mi preme dire che il CIPA fu sempre per Moreno un potente oggetto d'amore ed un progetto in cui con convinzione e generosità veniva regolarmente investita una quota massiccia delle sue energie. Ci lasciò all'età di 55 anni poiché nella trama del suo destino era iscritto il confronto con un melanoma, per il quale affrontò due interventi di neurochirurgia cerebrale, a Parigi e a Roma.

Nella mia visione io credo che possiamo considerare maestri quegli individui che, a partire da un'eccellenza, da un alto profilo di risorse, talenti e ricchezza personali, hanno la capacità di trasformare le loro risorse in doni per gli altri. Quando ciò avviene ci troviamo di fronte a doni rivolti al collettivo – la nostra associazione in questo caso, e non solo – e doni che fioriscono nei rapporti individuali, con gli allievi ad esempio. Mentre i primi risultano in modo evidente e hanno una visibilità, i doni che fioriscono nei rapporti individuali abitano le stanze segrete del cuore, sono protetti dalla loro stessa indicibilità, quell'indicibilità che è poi la cifra delle esperienze che attengono alla psiche profonda e all'anima. I doni dei maestri mettono radici nel cuore e per questo hanno vita lunga. Divengono eredità, sono fecondanti nel tempo, se c'è l'impegno etico di restituire ad altri ciò che si è ricevuto.

Ma i doni, individuali e collettivi, sono in realtà un unico dono, il dono che il maestro fa di sé. Fare dono di sé e delle proprie risorse è possibile solo se si è in grado di attingere a motivazioni profonde, non narcisistiche, uscendo dagli angusti confini dell'autoreferenzialità.

Desidero solo dire, per ciò che mi riguarda, che il dono più prezioso che ho ricevuto è stato non solo il poterlo accompagnare sino alla fine, anche in senso letterale, ma soprattutto l'essere ritenuta interlocutrice nella sua esperienza di

morte, indescrivibile lezione di vita. Aldilà del mio personale ricordo di Mario Moreno, voglio ora accludere un documento interessante, che parla dei doni che il CIPA ricevette da Moreno; ma qui le parole sono di Francesco Caracciolo, e questo scritto getta una luce sul lato umano e sulla personalità tanto di Moreno che di Caracciolo, così che io possa ricordare anche quest'ultimo con cui pure ho lavorato in supervisione proprio negli ultimi mesi di vita di Moreno, periodo ad alta intensità emotiva.

Caracciolo alla morte di Moreno divenne presidente del CIPA. *Malgré lui*, come dicono i francesi, perché certamente nella sua tipologia e nei suoi interessi, non era proprio contemplata l'aspirazione a questa presidenza, con tutte le incombenze – dall'organizzazione della didattica agli obblighi formali di rappresentanza – ma poiché gli eventi lo chiamavano ad occupare questo spazio, lui affrontò tutto con dedizione, fino al compimento della sua vita che arrivò in meno di un anno e mezzo. Questo discorso fu da lui pronunciato al CIPA nel primo anniversario della scomparsa di Moreno. Io ero presente ma ne avevo dimenticato il contenuto ed ho ricevuto dalla Signora Moreno una copia del dattiloscritto originale di Caracciolo, proprio in occasione della donazione dei libri di Moreno all'Istituto del CIPA Meridionale.

Roma, 8 giugno 1984

“Caro Mario,

questa sera, a un anno dalla tua scomparsa, ci riuniamo al CIPA per rievocare te, la tua persona e la tua opera. È una riunione intima, non ufficiale, non occorrerà dare informazioni o sollecitare la memoria e l'interesse di nessuno: noi tutti ti abbiamo conosciuto come parente, come collega, come analista, come docente e a noi tutti amico. Mentre riflettevo su cosa io, prendendo la parola, avrei messo l'accento, mi sono accorto che anche questa volta, così come spesso mi accade da un anno, stavvo colloquiando con te, e ti chiedevo cosa sarebbe più o meno giusto e conveniente secondo te che io, il presidente tuo successore, dicessi di te in questa occasione. Ma questa volta, a differenza di tante altre, non mi hai consigliato né suggerito nulla: mi guardavi come chiedendo che fossi proprio io a decidere come esprimermi, a dire cose che mostrassero che ti avevo capito e stimato in quello che, a parte i tuoi affetti personali, ti era stato più a cuore nella vita. Dico appunto del CIPA, della tua opera di analista didatta e della tua lunga, faticosa ed entusiasta opera di Presidente. Così ti ringrazio ancora una volta di avermi aiutato, questa volta senza suggerimenti e col silenzio efficace, a parlare liberamente, non come Presidente, ma come io, Francesco, di te Presidente.

Così ti ho scritto questa lettera e la leggerò stasera, alla riunione del CIPA. È

proprio durante questo anno di presidenza che ho potuto ancor più di prima apprezzare tutte le qualità che avevi per essere un buon Presidente, quelle della Persona e quelle dell'Animo, quelle estrovertite e quelle introvertite. Penso soprattutto a quelle estrovertite, che in me scarseggiano tanto come Presidente, così che spesso ricorro al colloquio con te, per orientarmi. Ricordi che già il giorno delle tue esequie ti pregai di darmi una mano a farmi salutare e ringraziare i convenuti senza disattenzioni o trascuratezze incresciose? Ricordi come la sera della cena del III Convegno tutti a tavola raccontavano storielle? A me stanco non ne veniva in mente neanche una e rivedevo te alle cene, sempre buon mangiatore e bevitore, che ridevi e raccontavi storielle, quella volta fosti benigno e mi dicesti: "ma va bene anche se non le racconti tu, c'è sempre qualcun altro che le racconta". E così mi sembra che andò bene lo stesso.

Ma che altra fatica è proporre un seminario proprio o invece prendere l'iniziativa di promuovere e coordinare il programma di un anno intero! O interrompere il lavoro e correre a Zurigo o a Berlino per rappresentare CIPA e AIPA all'Internazionale e poi riferire anche all'AIPA. E non parlo che delle cose elementari e per così dire di comune amministrazione. E improvvisamente sei al centro non più solo del tuo nucleo di pazienti e allievi, ma di un gruppo tanto più numeroso e che ha diritto a chiedere informazioni, pareri, sottoporre problemi a volte profondi e delicati, a caricarti di tante responsabilità! Ebbene, di fronte a tutte queste responsabilità, senza cadere in carismi o inflazioni, tu restavi sereno, sapevi attendere il momento giusto per la migliore o almeno meno peggior possibile soluzione! E poi eri infaticabile e tenace. Ricordi le ricorrenti sedute del Comitato di Istruzione Professionale che cominciavano magari alle 16 e si protraevano sino a mezzanotte? Noi tutti boccheggiamo e tendevamo a tirar via... Ma tu no: leggevi ogni rigo degli incartamenti a voce alta, dettavi la minuta di ogni lettera da scrivere, trovando l'espressione giusta e serena; redigevi tu stesso tutti i protocolli delle sedute e assemblee e magari poi eri pronto ad andare a mangiare in comitiva e parlavi e raccontavi e creavi buon umore! E che ordine nelle tue carte e in quelle del CIPA! Essendo stato sempre ordinatissimo hai anche lasciato tutto in ordine: non ci sono state lettere non risposte o perdute o rimandate.

Tenevi senza sgarrare le fila di tutte le relazioni nazionali ed internazionali del CIPA, partecipavi a tutti i convegni e congressi, spesso tenevi delle relazioni; insomma eri sempre una presenza. Una presenza che rappresentava tutti noi, dignitosa e affabile, che sapeva dare il giusto valore anche a questioni di procedura, di rappresentanza, di diritti e prerogative. Eri anche stato il primo italiano a far parte dell'Internazionale fin dalla sua fondazione: e come tale eri conosciuto e con tutti colloquiavi, anche col tuo inglese non perfetto ma efficace. E qui in Italia conoscevi tutti, a quanto sembra, tutti che potesse essere opportuno conoscere al Presidente di una società analitica. E sapevi adattare ad un buon livello divulgativo anche le

occasioni della radio, della televisione, delle tavole rotonde. Hai fatto teoricamente e praticamente molto per la diffusione della Psicologia Analitica, con la penna e con la parola, senza intransigenze e senza creare inutili avversari. E questo sino all'ultimo, quando già malatissimo si lesse a Gerusalemme la tua relazione. Moristi di mercoledì, e ancora la domenica prima ti trovai in clinica, sì con l'ossigeno, ma anche con l'ultimo seminario di quella sessione e mi dettasti alcune righe per la prefazione degli atti del nostro II Convegno. Di questi convegni fosti proprio tu il fiducioso promotore e fanno parte della tua eredità a noi, eredità ancora più ricca e feconda di quanto tu stesso non speravi. A noi è stato e sarà più facile proseguire.

Desideravi, e lo dicesti nell'ultima assemblea plenaria, che assieme agli atti dei Convegni, si pubblicassero anche tesi o estratti di tesi dei nostri candidati: non siamo ancora così avanti, ma anche questa è un'idea e un suggerimento da non lasciar cadere, malgrado le difficoltà pratiche e soprattutto il ben delicato e difficile compito delle scelte e delle valutazioni: abbiamo ognuno la nostra ombra!

Avevi partecipato alla nascita dell'AIPA e del CIPA: da principio è stato proprio un fatto artigianale, di buona volontà e di fiducia. Hai lasciata un'Istituzione sviluppata e cresciuta: anche l'Istituto di Milano cominciò per metà con gli allievi che in tre anni avevi convinto, anche analizzando personalmente, a non limitarsi alla psichiatria di Cazzullo e alla psicoanalisi della Klein.

E da ultimo, Mario, questa tua donazione regalo al CIPA: l'esempio del coraggio e della pazienza con cui hai affrontato la tua lunga, terribile malattia e tutte le sue complicazioni approfittando fino all'ultimo di ogni goccio di energia per continuare il tuo lavoro di analista e di Presidenza coordinatrice. Non tutti i problemi del CIPA all'interno e all'esterno sono ancora risolti; tu li conoscevi, ma avevi sempre un atteggiamento di fiducia al pensiero che si sarebbe trovata una soluzione soddisfacente. Anche questo dobbiamo saper ereditare e promuovere. Una delle ultime volte che ti vidi, mi dicesti a proposito della malattia: "Ce l'ho messa tutta per superarla". Era vero. Anche per il CIPA, caro Mario, "ce l'avevi messa tutta".

E di questo noi tutti ti ringraziamo.

Sei stato davvero per tanti anni un buon Presidente, un presidente da rimpiangere caramente.

Francesco"

LA PSICOLOGIA ORACOLARE DI BIANCA GARUFI

Luigi Turinese

Alla memoria di B. G., mia iniziatrice ai misteri della Psiche

Riassunto

A un decennio dalla scomparsa e in attesa che nel 2018 si celebri il centenario della nascita, la figura di Bianca Garufi appare come quella di un caposaldo della Psicologia Analitica e in particolare della corrente archetipica, imperniata sul valore dell'immagine. Poetessa e letterata raffinata, Garufi percorre il Novecento con passo leggero eppure originalissimo. Nel presente articolo vengono ricordate le tappe della sua formazione e si passano sinteticamente in rassegna i suoi scritti di ambito psicoanalitico.

Abstract

Ten years after her passing and waiting for her centennial in 2018, Bianca Garufi appears as a stronghold in Analytical Psychology, particularly in Archetypal Psychology, centered on image. Elegant poetess and literary woman, Garufi crosses the Twentieth Century with a light and very original pace. This paper recalls her training steps and reviews her psychoanalytical works.

Scrivere su colei che è stata la propria analista personale è un compito che fa tremare le vene e i polsi. Può persino essere un'operazione incosciente, venata di *hybris* e sempre a rischio di deriva sentimentale. Tuttavia ho deciso di cimentarmi, se non altro perché ritengo che si debba sempre cercare di restituire ciò che si è ricevuto. Bianca Garufi (Roma, 21 luglio 1918 – Roma, 26 maggio 2006) appartiene alla prima generazione di analisti junghiani italiani, formati direttamente da Ernst Bernhard nel leggendario studio di Via Gregoriana in Roma. Erano tempi eroici, nitidamente rievocati dalla stessa Garufi in un appassionato articolo dedicato a Bernhard e intitolato “Una testimonianza” (*Rivista di Psicologia Analitica*, 54/96, pp. 69-96). “A incontrare Bernhard mi aveva spinto con molta insistenza [...] Bobi Bazlen” (p. 70).

Già qui – Roberto Bazlen fu consulente editoriale per le migliori case editrici italiane, nonché nume tutelare della nascente Adelphi – ci troviamo al cospetto di uno degli intellettuali che hanno segnato la vita culturale italiana del '900 e che fecero parte dell'*entourage* di Bianca Garufi. Con Bazlen non meno che con Cesare Pavese, Bianca ebbe un sodalizio tormentato e fecondo, come testimonia il corposo epistolario a cura di Mariarosa Masoero pubblicato nel 2011 (*“Una bellissima coppia discorde”*, Olschki, Firenze). La giovane poetessa ispira al più maturo letterato la raccolta poetica “La terra e la morte” e soprattutto “Dialoghi con Leucò”, entrambi pubblicati nel 1947. L'ispirazione mitologica dei *Dialoghi* e la dedica “A Bianca – Circe – Leucò” non lasciano dubbi sul ruolo di musa cul-



Bianca Garufi

turale avuto dalla Garufi nella vita di Pavese. Nel 1959, nove anni dopo il suicidio dello scrittore, vedrà la luce il romanzo a quattro mani *"Fuoco grande"* (Einaudi). La futura psicologa analista ha dunque un DNA innanzitutto letterario. Nata a Roma da famiglia siciliana¹, con l'eco del terremoto di Messina del 1908 nelle leggende familiari, Bianca Garufi si trova – giovane donna di ideali progressisti – a partecipare attivamente alla Resistenza e nel dopoguerra si affilia al

gruppo di intellettuali che gravita intorno alla casa editrice Einaudi. Qui frequenta tra gli altri Natalia Ginzburg e, appunto, Cesare Pavese. Nel frattempo (1951) discute la prima tesi di laurea italiana su Jung (*"Struttura e dinamica della personalità nella psicologia di Carl Gustav Jung"*), relatore il filosofo Galvano Della Volpe. Negli anni '60 pubblica i due romanzi *"Il fossile"* (Einaudi, Torino 1962) e *"Rosa cardinale"* (Longanesi, Milano 1968) e continua ad accrescere la produzione poetica che verrà raccolta in un unico raffinato volume edito dal prestigioso editore Vanni Scheiwiller (*"Se non la vita. Poesie 1938-1991"*, Scheiwiller, Milano 1992). All'attività letteraria in proprio affianca quella di traduttrice, nell'ambito della quale mi piace ricordare la traduzione dal francese di un classico dell'antropologia: *"Tristi tropici"* di Claude Levi-Strauss (Il Saggiatore, Milano 1960). Dopo alcuni soggiorni all'estero intraprende l'attività clinica, entrando a far parte dell'AI-PA. Tra i suoi meriti, vorrei citare una naturale inclinazione a sprovvincializzare il mondo junghiano italiano, grazie a una caratura internazionale che la conduce a ricoprire la carica di Vicepresidente della IAAP. Alla sua lungimiranza dobbiamo anche il precoce apprezzamento per l'opera di James Hillman, che a partire dagli anni '70, anche grazie alla sua mediazione, inizia un fertile rapporto con il nostro Paese, considerato come la culla della Psicologia Archetipica e più volte visitato, con il risultato di una crescente osmosi culturale. Ricordo quando Bianca mi parlò della folgorazione avuta nel leggere l'ultima parte de *"Il mito dell'analisi"*² (*"Sulla femminilità psicologica"*), che la spinse a contattare lo junghiano eretico,

1 A Letojanni, paese in provincia di Messina dove la presenza di un Palazzo Garufi attesta l'origine della famiglia, è stata intitolata a Bianca la locale Biblioteca Comunale.

2 Adelphi, Milano 1979 (ed. or. 1972).

ancora poco conosciuto in Italia³. Non v'è dubbio che il ruolo centrale svolto dal “fare anima” rese il *sistema asistemico* di Hillman particolarmente attraente agli occhi dell'autrice di “*Femminazione*”⁴.

La radice biografica e culturale siciliana spinge Bianca a guardare alla Psicologia Archetipica come alla corrente post-junghiana più adatta ad accogliere il suo peculiare amore per le immagini, che la rendeva capace di entrare col paziente nelle pieghe dei sogni fino a ricavarne l'essenza. Senza nulla togliere alla sua cifra intellettuale, che come vedremo è stata di tutto rispetto, mi piace pensare Bianca come la sacerdotessa di una *psicologia oracolare*. Negli ultimi anni di attività, quando una grave malattia agli occhi l'aveva privata del piacere di leggere in maniera disinvolta, era emozionante osservare come si lasciasse rapire dalle immagini dei sogni che le venivano raccontati in seduta. Sembrava entrare nel sogno con tutta se stessa e ne tornava sempre con illuminanti associazioni che passo dopo passo contribuivano a costruire nell'analizzato quell'*io onirico* di cui Hillman auspica la nascita. Tra i suoi molti lasciti, ho portato con me nella mia attività clinica una allocuzione semplice ma profonda: *piano piano*, che alludendo ai tempi metabolici della psiche è anche un formidabile suggerimento ansiolitico. Il lavoro di Bianca Garufi era una dimostrazione empirica del valore anche clinico e non soltanto culturale della psicoterapia archetipica. Come è noto, difatti, una delle critiche più frequenti, quasi retorica, che si muove alla Psicologia Archetipica è di essere debole dal punto di vista clinico. Ebbene, sia il lavoro di Bianca sia quello, teoricamente certo più robusto, di James Hillman, dimostrano la superficialità di tale critica. Oltre a introdurre in Italia il lavoro del Maestro di Atlantic City, la Garufi ha fatto da “madrina” ad altri importanti analisti junghiani di area archetipica. Tra i maggiori ricordiamo Rafael Lopez-Pedraza e Adolf Guggenbühl-Craig, autore tra l'altro di un libro importante, di cui Bianca curò la pubblicazione in lingua italiana e per il quale scrisse la prefazione: “*Al di sopra del malato e della malattia*” (Raffaello Cortina, Milano 1987). In ambito psicoanalitico, Bianca Garufi – simile in questo al suo Maestro Ernst Bernhard – non ha lasciato libri compiuti ma soltanto articoli sparsi, pubblicati in Italia⁵ prevalentemente sulla *Rivista di Psicologia Analitica* e su *Anima*.

“Sul preconconcetto di inferiorità della donna. Alcune riflessioni sul femminile dal punto di vista della Psicanalisi e della Psicologia analitica” (*RPA*, 16/77, pp. 19-46) è forse il suo articolo più completo e complesso: un vero e proprio saggio,

3 Nell'Introduzione ai *Saggi sul Puer* (Raffaello Cortina, Milano 1988), silloge di saggi hillmaniani pubblicata come tale soltanto in italiano, l'Autore ringrazia esplicitamente Bianca Garufi per quanto sta facendo per introdurre in Italia il suo pensiero. Tra le curatele della Garufi è doveroso segnalare quella alla prima edizione italiana de *Il sogno e il mondo infero* (Edizioni di Comunità, Milano 1984; ed. or. 1979).

4 Si tratta di un lavoro teatrale rappresentato alla RAI nel 1974.

5 In lingua inglese svariati articoli sono apparsi sul *Journal of Analytical Psychology* e su *Spring*, la rivista diretta da Hillman.

equilibrato, junghiano nello spirito ma capace di riconoscere il genio di Freud. Trovo particolarmente interessante, in un saggio scritto in anni segnati dal femminismo da parte di un'autrice dichiaratamente femminista, la relativizzazione critica della posizione di Emma Jung, giudicata in definitiva tiepida e non abbastanza coraggiosa. *“Man mano che le donne diventano più coscienti del loro proprio potenziale, il matrimonio patriarcale diventa sempre più formale e insostenibile”* (p. 29). Profetico. Figure relativamente poco note al *mainstream* analitico come Esther Harding e Robert Grinnell sono valutate come meritano, mentre un mostro sacro come Erich Neumann riceve la sua dose di critiche: *“Le teorie di Neumann sono, senza il minimo dubbio, affascinanti, però nell'approfondirle una donna non può non sentirsi sostanzialmente lasciata fuori”* (p. 30). Tra i grandi post-junghiani, il solo Hillman⁶ sembra incontrare i favori (quasi) completi dell'autrice: *“La soluzione alla quale Hillman giunge ci sembra l'elaborazione più attuale delle risposte finora date al problema del femminile nell'ambito della psicologia del profondo. Egli infatti vede la reintegrazione, la riaccettazione del femminile non come una mèta ma come un dato di fatto”* (p. 41). Ma Bianca vola più in alto, oltre Hillman: *“Così come Hillman vorrebbe che l'integrazione del femminile nell'uomo sia considerato un dato di fatto perché l'uomo possa ritrovare la propria anima, così vorremmo che la realizzazione del maschile venisse considerato un dato di fatto affinché la donna possa ritrovare la propria anima [...] Che possa esistere un'umanità nella quale la mente e l'anima abbiano la stessa importanza e possano essere appannaggio di ambo i sessi sembra impossibile, invece è solo difficile”* (p. 44).

L'assimilazione del metodo archetipico nell'universo poetico e apparentemente “leggero” di Bianca si può apprezzare compiutamente in “La moda come relazione corpo-psiche” (RPA, 23/81, pp. 53-69), argomento al quale l'autrice afferma di applicare un “approccio immaginistico” (p. 57). Il bisogno umano di ornarsi viene ascritto all'istinto creativo postulato da Jung. Quindi il colpo d'ala: *“Come dal «crudo al cotto» per quanto riguarda i cibi, potremmo dire dal nudo al decorato per quanto riguarda il corpo. Decorarsi allora potrebbe essere considerato una sorta di elaborazione alchemica dell'immagine che si ha di sé”* (p. 59-60). “L'interpretazione innata” (*Anima*, 4, autunno 1990, pp. 39-46) costituisce un esempio di come un breve articolo dal linguaggio precipuamente filosofico – Jung vi è presentato come una sorta di antesignano della decostruzione à la Derrida, un post-moderno *ante litteram* – possa sfociare in un estuario decisamente clinico: *“L'interpretazione è buona purché: 1. Essa conservi il setting e un vero contatto con la psiche. 2. Dia la parola anche alle immagini invece di darla sempre e solo all'Io. 3. Sensibilizzi alla sacralità del basso, così come si è sempre sacralizzato l'alto. 4.*

6 Come già riferito, Bianca era rimasta letteralmente folgorata dalla lettura della terza parte de “Il mito dell'analisi”, un testo che precede di cinque anni la stesura dell'articolo in questione.

Mantenga l'analista in rapporto con la sua ferita segreta, ed insegni al paziente a convivere con la propria. 5. Per quanto possibile incoraggi il valore del gioco, della cordialità e dell'ironia. 6. E, dulcis in fundo, abbia l'abilità di riportare in vita la sua gemella, l'interpretazione innata" (p. 46). Ovvero il naturale istinto di spiegarsi il mondo.

"Reale e surreale. Note fra sonno e veglia" (*Anima*, 1991, pp. 7-16) richiama sin dal titolo il celebre saggio, breve ma illuminante, scritto da Jung nel 1933 e intitolato *Realtà e surrealtà* (Jung, Opere complete, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino 1976). Vi si può apprezzare la qualità letteraria della scrittura saggistica della Garufi, da questo punto di vista *rara avis* – occorre dirlo – rispetto alla media della produzione media di ambito psicoanalitico. "*Realtà-surrealtà, due dimensioni insite nella vita, nel mondo, e quindi in noi, e che unitamente ad infinite altre coppie di dimensioni dà, a noi, e a tutto quanto è intorno a noi, sostanza e valore pluridimensionale*" (p. 9). Un altro Profeta dell'immaginale viene chiamato in causa: "*Sarebbe utile [...] chiedere lumi a Gaston Bachelard, lo studioso francese che ha dedicato tutta la sua vita alla surrealtà, e alla realtà della surrealtà*" (p. 12).

Dello stesso prolifico anno è "*Un esempio di funzione trascendente*" (RPA, 43/91, pp. 55-70), articolo dettagliato e clinicamente avvertito, non privo di elementi di teoria della clinica, come si può apprezzare nella parte finale, dedicata al metodo, tutt'affatto junghiano, dell'amplificazione. Il *leit-motiv* è costituito da un caso clinico in cui ricorre il tema onirico del serpente: immagine archetipica che "*appare [...] spesso nei sogni e nelle fantasie quando la mente conscia si allontana dalle sue basi istintuali*" (p. 57). La *funzione trascendente* chiamata in causa sin dal titolo indica nell'opera di Jung l'esito del confronto tra istanze psichiche opposte: quando l'Io riesce a mantenerle in uno stato di tensione creativa senza identificarsi con una delle due potrà crearsi una condizione nuova in grado di trascendere il conflitto tra gli opposti.

Altro articolo colto e denso di implicazioni è "*Sull'immagine*" (RPA, 50/94, p. 139-156). Oltre alla pregnanza del tema, squisitamente junghiano, scritto in termini filosoficamente ineccepibili e inattaccabile anche dal punto di vista medico-psichiatrico (a p. 153 si trova una interessante digressione sull'argomento delle allucinazioni, molto acutamente distinte dalle visioni), vi sono particolari che meritano attenzione: tra tutti la dedica "*A Robert Avens con adesione e amicizia*". Probabilmente pochi ricorderanno questa singolare figura di filosofo lettone (1923-2006), di formazione europea, Professore Emerito di Studi Religiosi negli Stati Uniti. Studioso tra l'altro di Henry Corbin, uno dei padri riconosciuti della Psicologia Archetipica grazie alla centralità nei suoi scritti del *mundus imaginis*, Avens fu autore nel 1980 di un libro importante, di cui cinque anni più tardi

Bianca curò con amore la traduzione in lingua italiana: *“L’immaginazione è realtà. Una lettura radicale delle opere di Jung, Hillman, Barfield, Cassirer”* (Edizioni di Comunità, Milano 1985). Il titolo dice tutto. In un’epoca che sembra ormai lontana, in cui l’analisi poteva comprendere – quando la situazione lo richiedeva – anche suggestioni e suggerimenti bibliografici, questo era un testo che Bianca appassionatamente chiamava in causa. L’eleganza con cui venivano immessi nell’ora analitica testi e punti di vista era tale da non disturbare mai il *setting*. Erano cenni, associazioni laterali, semplici mezzi di amplificazione; ma nel tempo si comprendeva quanto fossero stati mezzi abili per contribuire ad ampliare la coscienza. Ancora ho memoria del primo incontro con la letteratura di Clarice Lispector o la scoperta di Evangelos Christou, autore de *Il logos dell’anima* (Città Nuova, Roma 1987; ed. or. 1977), un testo impervio con una bella prefazione di Hillman. Avvicinandosi agli ottanta anni e soprattutto con l’aggravarsi dei problemi alla vista, i contributi teorici e la partecipazione attiva al dibattito analitico naturalmente si attenuarono.

È di un certo interesse un breve scritto del 1996 dal titolo “L’assassino interiore” (*Anima*, 1996, pp. 93-97): il caso di una donna i cui sogni rivelano la presenza di un “Barbablù interiore”, responsabile, ben più delle repressioni sociali, delle sue difficoltà evolutive. *“Oggi, per la donna moderna, il compito non è più soltanto quello di lottare per la parità dei diritti umani, etici, civili [...] Riconoscere, e forse debellare l’assassino interiore, può infatti costituire per la dimensione femminile una lotta ancora più ardua e più dura di quella sostenuta prima. Si tratta di [...] un contenuto in cui il maschile ha subito una torsione, che da complementare e creativo come avrebbe potuto essere, lo ha reso antagonista e distruttivo”* (p. 96).

La perdita del marito Pierre Denivelle aggravò definitivamente gli insulti dell’età e Bianca sembrò farsi tutta Anima, con quel che ne seguì nei termini dell’affievolirsi della vita del Logos. Tuttavia, quando demmo vita a quell’irripetibile mosaico di pensiero estetico che fu *“Caro Hillman. Venticinque scambi epistolari con James Hillman”* (a cura di Riccardo Mondo e Luigi Turinese, Bollati Boringhieri, Torino 2004), io e Riccardo Mondo volemmo fortemente che la prima lettera dell’epistolario (“Alma Mater: per un Logos del sentimento”, pp. 37-43) fosse a firma di Bianca Garufi. Non nascondo che quel faticoso e commovente commiato dalla vita intellettuale necessitò un robusto *editing*: eppure non avemmo il minimo dubbio che poggiare il libro su quella pietra angolare fosse un doveroso atto di gratitudine. *“Caro Jim, affrontare il tuo pensiero non è facile. L’unico modo per farlo mi è sempre sembrato poter disporre insieme del rigore dell’analista e della passione della letterata: logos e eros, ancora”* (p. 38). Non

vorrei che aver voluto chiudere l'articolo su questo episodio possa apparire come un cedimento sentimentale. Bianca Garufi è stata molto di più che un nume protettore, ha svolto un ruolo che sopravanza di molto l'incoraggiamento affettuoso a due giovani analisti che si cimentavano in un'opera forse più grande di loro. Ho cercato di dimostrarlo passando sinteticamente in rassegna i suoi apporti teorici alla nostra disciplina e penso che sia giunto il momento, a oltre dieci anni dalla sua scomparsa, di tornare su alcuni temi e soprattutto su un modo di fare psicologia che è anche un modo di *fare anima*.

LUCIANO PEREZ E IL LASCITO DI UN MAESTRO

storia, immagini, simboli

Maurizio Nicolosi e Ferdinando Testa

Riassunto

Luciano Perez (La Spezia, 2 Febbraio 1940 – Roma, 24 Luglio 2015) è stato Psicologo Analista del CIPA dal 1973. Nel 1979 è diventato Didatta dell'Istituto romano. Gli interessi personali spaziavano dalla musica (tutta, ma quella jazz in particolare), alle arti figurative, al cinema, alla poesia, all'archeologia. Quelli scientifici dalla Psicologia Archetipica, all'Islamologia, alla Simbolica, all'Alchimia, alla Kabbalà. Ha curato la traduzione di testi junghiani non inclusi nelle Opere e di fondamentale importanza per comprendere la dimensione clinica di Jung. Ha curato la formazione di diversi Allievi che, diventati Psicologi Analisti, hanno contribuito allo sviluppo dello junghismo in Sicilia e alla costituzione dell'Istituto Meridionale del CIPA.

Abstract

Luciano Perez (La Spezia, February 2, 1940 – Rome, July 24, 2015) has been CIPA Analyst Psychologist since 1973. In 1979 he became teacher Member of roman Institute. His personal interests were music (all music, but that jazz in particular), figurative arts, movies, poetry, archeology. Those scientific ones Archetypal Psychology, Islamology, Symbolism, Alchemy, Kabbalah. He cared the translation of Jung's writings not included in the CW and very important to understand Jung's clinical dimension. He cared for the analytical training of many psychoterapist students who in turn, became Analysts, contributed to the development of junghism in Sicily and the foundation of the Southern Institute of CIPA.

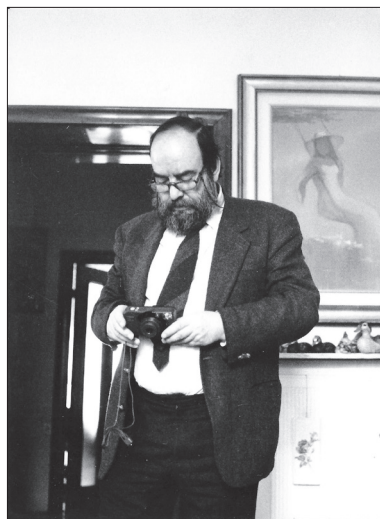
Luciano Perez era nato a La Spezia nel giorno della Candelora del 1940, uno degli ultimi di pace prima della bufera. Anche nella città ligure il 10 giugno successivo sarebbe stato festeggiato l'ingresso dell'Italia in Guerra in un collettivo tripudio con poche voci dissonanti; tra queste, proprio a La Spezia, quella di Totò: *“Non ci rendiamo conto di quello che ci aspetta!”*; era il Principe che parlava, non il comico: poco più di un anno dopo, il porto spezzino sarà ripetuto bersaglio di bombardamenti alleati tra più devastanti il suolo d'Italia.

Figlio di un siciliano dell'girgentino e di una piemontese di Pinerolo, Luciano non esitava a definirsi “romantico”, ma il suo era un romanticismo complesso e atipico, poiché l'idea di libertà come fondamentale esigenza dell'individuo, l'aspirazione a una religiosità aconfessionale e non-conformista, e la fascinazione per il carattere istintivo e fantastico della creazione artistica e letteraria, andavano in tensione polare con il *logos* rigoroso e disincantato della greicità e del pirandelliano *Kaos*. Del resto, come corrispondere altrimenti alla prepotenza del destino? Il padre, di professione chimico, muore quando Luciano ha due anni, in un incendio verosimilmente dilagato nel corso di un'azione bellica, e qualche anno dopo, modificatosi l'assetto familiare, ha luogo il trasferimento in Piemonte, dove il secondo marito della madre, che di fatto avrebbe esercitato pienamente la funzione paterna nei confronti di Luciano, era imprenditore a Oleggio, nel

novarese nei pressi del Lago d'Orta. La vicina Milano diventa così il polo formativo, dove Luciano, conseguito il Diploma di Maturità, frequenta la Facoltà di Medicina e la Scuola di Specializzazione in Psichiatria diretta da Carlo Lorenzo Cazzullo. Qui incontra una neuropsichiatra infantile di origine elvetica, Anna Beretta, che poi sposerà nel 1968.

In Italia erano anni ancora sereni per l'onda lunga del boom economico e per la ritrovata vivacità intellettuale dopo il tempo buio del ventennio e dell'immediato dopoguerra. Anche in ambito junghiano, che a Roma aveva la sua fucina più laboriosa. E Luciano, che da qualche tempo si era avvicinato alla Psicologia Analitica, va a Roma. Appena in tempo per conoscere personalmente Ernst Bernhard, già allievo e collaboratore di Jung, che da trent'anni vive nella Capitale e nell'orbita del quale ruotano gli analisti junghiani da lui formati e molti intellettuali ed artisti¹.

Spesso, dopo la morte del padre emerge il "non detto", ritorna il rimosso, le diversità si esasperano, i conflitti si slatentizzano e i fratelli vanno a lite. A un anno dalla scomparsa di Bernhard, nel 1966, un gruppo di Analisti dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA) se ne distacca e fonda il Centro Italiano di Psicologia Analitica (CIPA): tra questi Francesco Montanari, con il quale Luciano porterà avanti la sua analisi personale.



Luciano Perez

Il giovane analista

Luciano Perez diventa Socio CIPA nel 1973. Al termine del percorso formativo per conseguire il Diploma di Psicologo Analista, come da regolamento, ha discusso la Tesi Cinica presentando un elaborato su un caso seguito in psicoterapia. La lettura del testo è assai interessante. Innanzitutto per la condizione psicopatologica individuata – *un caso di ereutofobia* – rara per la possibilità di osservazione e con pochi riferimenti nella letteratura psicologica e psicoanalitica. In secondo luogo per la capacità di rimanere dentro il rigore metodologico con libertà di

1 Tra gli Analisti: Aldo Carotenuto, Mario Trevi, Bianca Garufi, Gianfranco Draghi, Carlo L. Iandelli, Silvana Radogna, Claudio Modigliani, Paolo Aite, Marcello Pignatelli, Michele Pignatelli, Mariella Loriga, Francesco Montanari, Gianfranco Tedeschi, Mario Realfonzo, Silvia Montefoschi, Mario Moreno, Enzo Lezzi, Enrico Rasio, Francesco Minozzi, Hélène Erba-Tissot,

Tra i personaggi di spicco della cultura italiana: Federico Fellini, Natalia Ginzburg, Giorgio Manganelli, Cristina Campo, Roberto Bazlen, Luciano Emmer, Vittorio De Seta e Adriano Olivetti.

variazione sul tema, sempre consapevole e modulata. Così per quanto riguardi aspetti formali come lo schema strutturale della dissertazione scritta.

L'esposizione si varrà di uno schema elaborato qualche tempo fa da alcuni Didatti, uno schema "classico" (...) che presenta grandi vantaggi (...) ma può sembrare che divida troppo rigidamente un'esperienza, come un rapporto analitico, che è una sorta di tutto difficilmente scomponibile. L'unica "novità" che ho apportato a questo schema è l'introdurre prima della biografia della paziente un primo "flash" sulla prima intervista, sia per dimostrare come spesso, già in prima seduta, appaia una resistenza verbalizzata, ed il fatto di avervi portato l'attenzione della paziente allora e di poterla citare in seguito si è rivelato poi molto utile per mostrare una prima reazione controtransferale (la simpatia per il sintomo) che mi sembra importante come connotazione del "campo" che si stabilisce tra paziente e analista.

Così in riferimento a taluni snodi interpretativi nella conduzione del trattamento.

Il caso mi portò a confrontarmi da un lato con una problematica da affrontare in modo riduttivo, dall'altra mi mostrò come – al di sotto di questo piano – fosse possibile cogliere una linea di sviluppo, una potenzialità evolutiva che trascendeva la pura e semplice riluttività anche se un atteggiamento interpretativo riduttivo mi parve assolutamente necessario –soprattutto all'inizio – affinché si potesse attuare, se non altro in parte, quella potenzialità di cui parlavo.

Nella scrittura del caso clinico, ampio spazio è occupato dal racconto e dall'interpretazione dei sogni. Nonostante la produzione onirica sia piuttosto contenuta, il terapeuta la valorizza fino in fondo ma senza mai forzare, e l'ascolto della paziente prevale sempre rispetto al rischio della ὕβρις ermeneutica.

Per quanto riguarda l'interpretazione alla paziente, prima di cominciare a lavorare sui sogni con lei, ho preso un certo tempo per familiarizzarmi meglio con la sua problematica e –per così dire- col suo linguaggio onirico.

Allo stesso modo, l'analisi del transfert e del controtransfert viene riportata con delicatezza ma pure con rigore, considerando sempre la duplicità della relazione terapeutica, per il suo svolgersi contemporaneamente su piano superficiale, ripetitivo e palese, e su un piano più profondo, oscuro e creativo.

L'elaborazione analitica del "primo livello" è cosa necessaria perché il "secondo livello" si manifesti in maniera operante e non rimanga cioè una progettualità inconscia potenziale in cui paziente e analista stagnino (...) illusione complice che accomuna l'ombra infantile del paziente e l'ombra taumaturgica dell'analista.

Alla fine dello scritto, fa capolino l'impronta del futuro didatta quando espone senza trionfalismo la notevolissima riduzione del sintomo ereutofobico tale da consentire alla paziente l'esercizio della professione dalla quale si era allontanata, e quando dà notizia senza infingimenti dell'occasionale riacutizzazione (motivo della ripresa, anni dopo, di una breve appendice psicoterapeutica), compresa e restituita come un momento evolutivo e di trasformazione

Lo Psicoterapeuta e il Didatta

L'allievo di un tempo si aggira tra gli scritti di Luciano Perez in suo possesso, non molti a dire il vero, e per lo più inediti. Eppure la loro lettura, come già anni addietro, cattura, affascina, accompagna a sviluppare l'immaginazione, stimolando e creando nuove rappresentazioni psichiche associate al sentimento che sempre le penetra e le feconda. Nel lascito dei suoi scritti sparsi come frammenti tra riviste, libri, articoli pro-manuscripto, si avverte la perdita enorme. E nella frammentazione si intravede il filo dell'immaginazione poetica che affonda le sue radici nella clinica, nell'empiria, nel riporto dell'analisi dei sogni dei pazienti.

Ricordo il caso di un paziente, un giovane uomo di una trentina d'anni che aveva delle grosse difficoltà con i propri sentimenti: ad un certo punto dell'analisi, iniziata da non molto, ma che sembrava arenata nelle secche di una lamentosa ripetitività, ebbe un sogno tanto semplice da considerarlo assolutamente trascurabile: 'Mio padre fischietta un motivetto.'

Partendo da qui – forse perché sentivo come una sfida il fatto che il paziente volesse buttar via, diciamo così, un messaggio dell'inconscio, riuscimmo a scoprire che il padre, disprezzato dal figlio, che faceva sue le dure critiche della madre, aveva una grande passione per la musica, suonava la fisarmonica nelle feste paesane, era persona socievole ed amata, ma tenuto quasi segregato dalla moglie.

Il lavoro sui sogni, la cura e l'attenzione rivolta al mondo onirico appare subito come uno dei nuclei centrali attorno ai quali si organizza il pensiero epistemologico di Luciano. Il sogno, raccontato, vissuto, diventa come un paesaggio interiore dell'Anima del sognatore, non speculazione metafisica o pennellata folkloristica, ma chiave di volta nella clinica junghiana per il processo di individuazione del paziente e per la stessa relazione terapeutica.

Nel continuo gioco dialettico e nel continuo scambio tra mondo interno e mondo esterno, il sogno è, a mio avviso, lo strumento principe che ci permette di attingere al primo ed a volte, come gli animali soccorrevoli delle fiabe, ci aiuta in modo insperato in situazioni che ci appaiono senza uscita.

È una dialettica che apre le porte alla abilità e alla tecnica analitica basata sul tema della pazienza, dell'attesa, della forza risanatrice dell'inconscio e sulla fiducia di portare alla luce ciò che è seminato nell'Ombra della terra, secondo un proprio tempo e un proprio spazio: è l'antico *solve et coagula* degli alchimisti.

Non voglio parlare di eliminazione dell'Ombra, che in quanto archetipica non può essere eliminata, e nemmeno di vittoria sull'ombra, che ha un sapore troppo moralistico. Preferisco parlare di integrazione, o meglio ancora di conquista dell'Ombra. Conquista è termine meno psicologico e più psichico, inoltre implica un significato amoroso, oltre che guerresco: à l'amour comme à la guerre, ma sappiamo tutti perfettamente che non sono la stessa cosa.

In questo *temenos* l'Analista si muove e spazia, come uomo non di un sapere nozionistico e pedante, ma di una sapienza che incrocia i diversi volti della conoscenza, della cultura nella sua estensione e profondità. L'analista "sa" perché ha vissuto e fatto esperienza dentro e fuori di sé, per cui la conoscenza affonda le radici negli intrecci, nelle trame e nella rete di una dimensione simbolica che cerca connessioni, contatti, analogie ed immagini.

Questi opposti atteggiamenti sono facilmente riconoscibili in noi terapeuti: quelli saturninamente pessimisti che negano di fondo una possibile trasformazione (redenzione) dell'Ombra, e quelli che la trasformazione credono, di fondo, possibile, anche se questi ultimi tendono a peccare di eccesso di troppo ottimistica mercurialità.

Ricordi, esperienze vissute, riportano alla mente che gli incontri con Luciano erano sempre ricchi di umanità, di semplicità e di profondità soprattutto nel cogliere le sfumature, i dettagli degli eventi psichici e simbolici che accadevano nella relazione analitica con i pazienti e con gli allievi. Attento, preciso e puntuale nelle citazioni non per fare sfoggio di erudizione, ma per allargare il panorama degli orizzonti dell'interlocutore durante incontri pubblici o supervisioni analitiche. Questo spaziare, attraversando mondi paralleli del sapere, raccontare storie poetiche, fiabesche, letterarie, immettevano l'ascoltatore, rimasto fermo sulla soglia del tempio simbolico, nella condizione di avere il coraggio verso l'Oltre, rappresentato dal mondo dei simboli e delle immagini.

È il passaggio al mondo immaginale. Il buon senso dell'analista diventa senso buono, direzione, tendenza ad una mèta. La confusione del paziente diventa labirinto: "hic adest labyrinthus, quod si deliberi intus, non labyrinthus erit sed labor intus erit".

L'interesse rivolto al mondo dell'Alchimia, di cui era profondo studioso e conoscitore, gli permetteva di rendere fertili terreni difficili da arare e coltivare,

sempre pronto a raccontare all'allievo metafore, storie, aneddoti, *tranches de vie*, per cui i concetti junghiani, anche i più aridamente teorici, erano sempre riportati con quel linguaggio dell'Anima a lui tanto caro. Così si muoveva tra il personale, il collettivo e l'archetipico, con uno sguardo volto a cogliere la totalità della psiche a guisa di crogiolo di antinomie e di contraddizioni.

Non era assolutamente mia intenzione mettere in opposizione – il che sarebbe falso ed ingannevole – vita concreta e vita psichica, al contrario ho cercato di mostrare quanto sia importante, forse essenziale in questo mondo frenetico, pieno di errori ed orrori, la psichizzazione – mi si passi l'orribile termine – della vita concreta, dei fatti.

Una materia da plasmare ed elaborare con gli utensili e gli alambicchi immaginali che ogni alchimista usava nel suo laboratorio. Come una sorta di *circumambulatio*, il pensiero di Luciano volteggia empiricamente tra le grandi tematiche junghiane, affrontando ed esplorando le zone oscure e variegate – e in particolare il tema del Sé – sempre con la capacità di esporre concetti così complessi in maniera semplice, efficace e prospettica.

Si potrebbe pensare che l'aspetto demonico del Sé è l'aspetto attivo che invade e sottomette il vecchio Io per poterlo rinnovare, mentre un altro aspetto del Sé potrebbe essere quello che, in un certo modo, attrae a sé l'Io per la sua trasformazione, una trasformazione meno drammatica e meno dolorosa.

Il concetto, rimanendo fedele alla tradizione junghiana, nasce, appare, si costruisce dalla terra delle immagini mitologiche, alchemiche ed oniriche, e ciò viene puntualmente posato spazialmente nella relazione terapeutica e nella prassi clinica. Luciano, infatti, non dimentica mai la funzione empirica dell'immaginazione, intesa come strumento vitale nella pratica clinica, di fondamentale importanza soprattutto nell'ambito delle patologie più gravi. L'attento e puntuale sguardo alla dimensione mitologica, oltre ad evidenziare una immensa conoscenza di tale argomento, rappresenta un elemento di studio e di efficacia clinica, andando a recuperare il rapporto tra mito, psiche e linguaggio dell'Anima.

Il medico, e in particolare il medico che si cura dei malati di cui ci stiamo occupando, deve conoscere, partecipare di questi due mondi: da un lato di quello scientifico e apollineo della distanza e del distacco razionale, quello che ci permette l'uso dei farmaci, la cui efficacia viene dimostrata su base razionale, statistica; dall'altro la capacità di poter avere a che fare con le forze oscure e irrazionali degli istinti e delle emozioni, che si possono comprendere e contenere con l'aiuto delle immagini e col ricorso a quel modo mitico del pensare che Jung complementariamente pone accanto al pensiero indirizzato, logico, scientifico. Sappiamo quanto Dionisio

– per questo sottolineavo il parallelismo tra le due nascite – sia importante, come “campo” mitologico-archetipico, per la psicologia analitica e soprattutto per la psicologia archetipica.

Il tema del linguaggio, come funzione dell’Anima, si pone colorato, vivo, ampio, prospettico, lasciando spazio all’immaginazione poetica, riuscendo ad unire il tema del rapporto, così difficile e complesso, tra arte e scienza. Il lavoro analitico nell’*opus* di Luciano, si avvale di metafore, di un linguaggio simbolico ed immaginativo e permette di far vivere l’epistemologia junghiana al di fuori di modelli teorici preconfezionati ma continuamente in divenire dinamicamente, attingendo agli aspetti trasformativi della psiche individuale e collettiva.

È proprio il tema che c’interessa: anche noi, come terapeuti, dobbiamo cercare il linguaggio giusto per ogni paziente e, deo concedente, imparare a comprendere il suo linguaggio ed il linguaggio dei suoi sogni per riuscire a portare alla coscienza i contenuti rimossi, per poterli trasformare, o i contenuti nuovi proposti dall’inconscio, per poterli integrare.

Soffermarsi sugli scritti di Luciano rende evidente, in maniera simbolica, il suo stile comunicativo, molto vicino alla prassi analitica junghiana, rispettando il tema identitario dell’essere junghiani oggi. I suoi pensieri erano idee dell’Anima, aprivano e, ancora adesso, aprono nuovi orizzonti, invitano a pensare nella sua connotazione riflessiva e la comunicazione diventa uno spazio immaginativo in connessione con i processi empirici.

Arriviamo finalmente al luogo della comunicazione. Il luogo della comunicazione non è un posto od un sito: il luogo della comunicazione è l’apertura ad un luogo ove le parole dette sono segnali quasi topografici – soprattutto rispetto all’interpretazione dei sogni – dette con l’inflessione, l’accento, la dizione di ognuno e pertanto cariche di profumo o di sapore e quindi di quel senso e non soltanto cariche di un senso. Forse anche cariche di un colore – la coloritura, il tono, la musicalità – o prive di tutto questo. Ma anche questa è una segnaletica; che ci porta in un mondo cinereo – tutto è stato bruciato – dove, se non altro, è lecito soffiare.

Il traduttore

Dal fortunato e brevissimo incontro con Ernest Bernhard, Luciano Perez ritornò con l’unico e provvido consiglio di studiare la lingua inglese. L’anziano psicoanalista, berlinese per nascita ed ebreo per stirpe, non aveva ragioni di simpatia per Albione, particolarmente perfida nei suoi confronti quando nel 1934, esule per sfuggire alle leggi razziali e all’imminente olocausto, gli aveva

rifiutato ospitalità per via degli interessi esoterici ritenuti sospetti, ma era ben consapevole dell'importanza di conoscere la lingua straniera più utilizzata nella comunicazione culturale. L'invito sorprese Luciano, peraltro fluente conversatore nell'idioma gallico, ma lo seguì senza opporre obiezioni. E fu cosa provvida dal momento che la conoscenza approfondita dell'inglese lo avrebbe reso in seguito traduttore accreditato per i testi junghiani presso gli editori Bollati Boringhieri, CSE, MaGi e Moretti&Vitali.

Le traduzioni di Luciano Perez sono straordinarie perché riescono a mantenere in equilibrio la fedeltà al testo originario, la coerenza discorsiva e l'eleganza formale.

Alcune di esse, come quella dei *Seminari sul sogno* tenuti a Zurigo dal 1928 al 1930, o come quella del *Seminario sulla Psicologia del Kundalini-Yoga* del 1930 per i tipi Bollati Boringhieri, o, ancora, come quella in partnership con Luisa Ruffa, degli *Appunti del Seminario sulle Visioni* (1930-1934) per i tipi di MaGi, hanno avuto il merito di rendere disponibili agli studiosi italiani testi che, fino a quel momento, erano circolati come traduzioni private pro-manuscripto².

Quando il Centro Scientifico Editore (CSE) decise di rendere disponibile in versione italiana "*Triad*"³, il bel romanzo scientifico scritto da Tom Keve nel 2000, ne affidò la traduzione a Luciano Perez. Scelta felice! La sperimentata familiarità con il linguaggio junghiano denso, evocativo, spesso contraddittorio, consentì di portare a segno una traduzione non facile, dal momento che l'erudizione di Tom Keve è sterminata e, nella scrittura del romanzo, si muove rapidamente e con disinvoltura tra psicologia, mistica ebraica e fisica teorica, ricostruendo e rielaborando una storia di relazioni che aiuta a comprendere la fondazione e lo sviluppo culturale del secolo breve.

Il lascito del maestro

Per quanto intriso di condivisione, di prossimità e, talvolta, di predilezione, il rapporto tra maestro e allievo non è una mera declinazione del rapporto di parentalità. Anche se può diventarlo, e non senza alimentare qualche perplessità in riferimento alle proiezioni idealizzanti che sovrintendono a più problematici aspetti d'inelaborata Ombra. Piuttosto, sembra essere prossimo alla *paidéia* psichica, per cui la trasmissione del sapere riguarda un obiettivo identitario, un sentimento di appartenenza a una storia e a un gruppo, un *ethos* come risultato dell'interiorizzazione di valori.

2 I Seminari sul Sogno, in particolare, è diventato testo fondamentale per l'istruzione degli Allievi, che, tra l'altro possono fruire di una raccolta su supporto elettronico allegato delle immagini dei motivi simbolici alle quali faceva riferimento Jung nelle sue conversazioni.

3 TRIAD. Psicoanalisi, Fisica, Cabala: le radici del pensiero del Novecento, CSE, 2006 (2000).

In alcuni ambiti di formazione psicoanalitica⁴, il modello immaginale di riferimento è la “ripresa”, in greco *hypolepsis*, termine mutuato dal lessico artistico che indicava, nel contesto di una gara tra Rapsodi, l’obbligo del concorrente di iniziare la sua esibizione dal punto conclusivo di quella del concorrente precedente. Regola questa perfettamente coerente con lo status del rapsodo, che ripeteva quanto a lui trasmesso dalle generazioni precedenti, con arricchimenti contenuti e scarni. Luciano Perez non era un Rapsodo (etimologicamente un “cucitore” di canti), ma un Aedo, cioè un “cantore”, in contemporaneo contatto continuo con il proprio mondo interiore e con i suoi termini di relazione. Ascoltare le parole di Luciano Perez, per quanto esperienza entusiasmante, non era facile cosa perché a tratti il suo eloquio diventava di difficile comprensione, come se a poco a poco la convenzionale lingua di scambio relazionale venisse sostituita da una lingua sconosciuta proveniente da molto lontano. Ma solo per qualche attimo: Luciano stesso, osservando l’uditorio, se ne rendeva conto e chiedeva scusa per essersi lasciato prendere da quel suo “*parlarsi dentro*”.

Luciano Perez era colto perché capace di pensare il pensiero dell’altro, era erudito, ma utilizzava il sapere per rivelare e non per nascondere (“*Grazie per parlarmi in modo che io capisca, anche quando mi dice dell’Ingemisco, del mihrab o dell’Orgoglio degli Amberson*” gli disse una volta una paziente). Non era uno psicoanalista bigotto bensì capace di guardare da molteplici prospettive, e in questo fortemente sintonico con James Hillmann del quale era amico personale e corrispondente. Su un aspetto era sempre (bonariamente) intransigente, soprattutto con gli allievi: essere sempre se stessi. Quando sentiva che la *Persona* dell’Allievo sembrasse prevalere era pronto con un *coup de théâtre*: appena possibile tirava fuori una grande stampa orientale dal titolo “il maestro e il discepolo” e la mostrava. La costruzione dell’immagine era tale che lo sguardo andava subito alla figura centrale: un personaggio composto, ben vestito, austero, impenetrabile. Solo dopo, come in un esercizio gestaltico di figura-sfondo, si coglieva che tutto il campo rimanente era occupato da una figura enorme, sorniona, approssimativamente abbigliata, in meditazione: il maestro!

Grazie, Luciano.

Gli autori ringraziano Anna Beretta con i figli Giovanni e Marco Perez.

Ringraziano ancora quanti hanno contribuito, nel tempo, con documenti e con memoria storica, a ricostruire il percorso culturale di Luciano Perez: Pasqualino Ancona, Magda di Renzo, Daniela Iorio, Franco La Rosa, Giancarlo Magno, Francesca Picone, Marilena Marozza e Maria Antonietta Rubino.

Un ringraziamento particolare a Luisa Ruffa, che ha custodito e reso disponibile l’elaborato scritto “*Un caso di ereutofobia*”.

4 Napolitano F., *La filiazione e la trasmissione nella psicoanalisi*, Franco Angeli, Milano, 1999.

L'INTELLIGENZA DELL'EROS. IL CONTRIBUTO DI MARIE-LOUISE VON FRANZ AL PENSIERO JUNGHIANO

Robert Mercurio

Riassunto

Malgrado la sua totale fedeltà alle ricerche e alle teorie di Jung, Marie-Louise von Franz non accettò mai nessun principio psicologico senza prima domandarsi se avesse senso per lei personalmente e se contribuisse in qualche modo a migliorare e ad intensificare il dialogo con l'inconscio. In lei il *Logos* e l'*Eros* funzionavano in armonia per garantire il rigore delle sue ricerche e l'applicabilità di queste ricerche alla vita dell'individuo. Trattava argomenti complessi come la *proiezione*, l'*alchimia* e persino la *sincronicità*, nella speranza che la comprensione di queste dinamiche psichiche avrebbe potuto aiutarci a vivere meglio e ad affrontare i grandi problemi planetari del nostro secolo.

Abstract

Despite her complete loyalty to the research and findings of Jung himself, Marie-Louise von Franz never blindly accepted any psychological principle without first asking herself if it had meaning for her and if it helped improve her dialogue with the unconscious. The principles of *Logos* and *Eros* worked together harmoniously in her in order to guarantee the seriousness of her research and the practical usefulness of this research for the life of the individual person. She dealt with difficult and complex topics such as *projection*, *alchemy*, and even synchronicity in the hopes that a fuller understanding of these psychic dynamics could help us live better lives and face up to the enormous problems facing our planet.

*La creatività di un uomo nasce dalla sua curiosità;
la creatività della donna invece nasce dall'amore.*

M.-L. von Franz

Andrew Samuels, nel suo libro *Jung and the Post-Jungians* (1985)¹, collocò tutti Anoi che pratichiamo la psicologia analitica in tre categorie: la *scuola classica* che mette l'accento sulle questioni attinenti al Sé e al processo di *individuazione*, la *scuola evolutiva* che attribuisce un'importanza particolare all'infanzia nella formazione della personalità e del carattere, e la *scuola archetipica* che presta molta attenzione alle immagini e all'*anima* come quel fattore che trasforma i semplici eventi della vita in esperienza psichica. Più tardi, nel 1998, Samuels modificò questa sua visione dello scenario post-jungiano, proponendo tre nuove categorie²; la prima tra queste sarebbe la categoria dei *fondamentalisti* che valorizzano la vita e le azioni dell'uomo Jung, spesso visto in veste di profeta, e che insistono sull'importanza dell'ordine e del senso. Questo gruppo di colleghi, nella valutazione proposta da Samuels, dimostrerebbe una serie di importanti limiti e difetti, ma

1 A. Samuels *Jung and the Post-Jungians*. London e Boston: Routledge e Kegan Paul. 1985.

2 A. Samuels "Will the post-Jungians Survive" in *Post-Jungians Today: Key Papers in Contemporary Analytical Psychology*. (a cura di A. Casement) London e New York: Routledge. 1998.

avrebbe il pregio di coltivare una sorta di coerenza che spingerebbe i suoi membri a cercare di vivere in accordo con i propri principi psicologici e di valorizzare la qualità dell'autenticità. Gli altri gruppi proposti in questa nuova visione del mondo post-junghiano sono la *scuola evolutiva* e la scuola che si è progressivamente *riavvicinata alla psicanalisi classica*.

Alcuni osservatori della scena post-junghiana considererebbero Marie-Louise von Franz una rappresentante dell'approccio descritto da Samuels come "fondamentalista". Il libro di Maggy Anthony, *The Valkyries: The Women Around Jung* (un testo che contiene un così elevato numero di errori e di imprecisioni da essere praticamente inutile ai fini di una ricerca seria) dipinge von Franz come un donna che "fossilizzava" le teorie di Jung a causa della sua rigida, inflessibile adesione alle posizioni del maestro.³ Eppure nell'introduzione alla sua originale biografia di Jung⁴, von Franz afferma che nonostante la psicologia junghiana le avesse fornito le spiegazioni più illuminanti e convincenti alle esperienze psichiche da lei vissute nell'arco della sua vita, non la considerava affatto una verità scientifica assoluta né un approccio caratterizzato da una validità universale.⁵ In un'intervista risalente al 1984, Marie-Louise von Franz spiega come non riusciva a capire fino in fondo nessuno scritto di Jung senza aver prima cercato l'attinenza che il testo aveva per la sua vita e per le sue esperienze personali.⁶ Un'importante parte del contributo dato dalla von Franz alla psicologia analitica risiede proprio in questa sua affermazione; si tratta di un contributo che sgorga dallo spirito femminile che non riesce ad accettare né astrazioni né generalizzazioni che non siano profondamente radicate nel proprio vissuto.

Per von Franz, la visione junghiana del funzionamento psichico riveste una doppia importanza: fornisce una preziosa chiave di lettura di tutto ciò che definiamo "psichico", permettendo alla coscienza umana di stabilire un rapporto significativo con ciò che succede dentro e intorno a sé, e allo stesso tempo rappresenta uno strumento prezioso che permette al terapeuta di capire i movimenti della psiche di chi si affida alle sue cure e di fare gli interventi clinici appropriati. Pur essendo un "tipo di pensiero", von Franz non si lasciava abbagliare dalla semplice bellezza di un ragionamento; per lei, la validità di qualsiasi teorizzazione psicologica non dipendeva quindi da quanto fascino esercitasse sulla ragione ma piuttosto dal modo in cui contribuì a creare e a mantenere un dialogo vivo con l'inconscio.

3 M. Anthony *Valkyries: The Women Around Jung*. Shaftesbury: Element Books. 1990. P.64.

4 M.-L. von Franz *Il mito di Jung*. Torino: Boringhieri. 1978.

5 Ibid. p. 19.

6 Si veda il filmato *Remembering Jung: Marie-Louise von Franz*, vol. 2 (a cura di Suzanne Wagner). Los Angeles. 1977.

I miti e le fiabe

Marie-Louise von Franz intraprese il suo lavoro sistematico sulle fiabe all'età di 20 anni e portò avanti questa sua ricerca fino alla fine della sua vita. Animata dall'osservazione di Jung che la fiaba è una sorta di radiografia della psiche collettiva, von Franz raccolse migliaia di fiabe provenienti da diverse culture, notando le similitudini e le differenze tra di loro e mettendo in evidenza come la struttura e lo svolgimento di ogni racconto svelassero aspetti importanti della vita della psiche, sia sul piano individuale che in senso archetipico. Le sue osservazioni illuminano e spesso aggiungono dimensioni di senso agli insegnamenti dello stesso Jung e offrono al lettore la possibilità di meglio comprendere le sue posizioni e teorie nel contesto di vita vissuta. Pur ribadendo la posizione di Jung che l'archetipo è definito per quanto riguarda la sua forma ma non nei suoi contenuti, von Franz si sforzava di esaminare e di descrivere come le forme archetipiche si riempissero in un determinato momento storico per poi esplicitare il significato di tali contenuti per la vita della psiche.⁷ Ciò che emerge da questi suoi lavori sono profonde lezioni di umanità che hanno mosso i comitati di redazione di riviste popolari come *Vogue*⁸ e persino *Rolling Stone Magazine*⁹ a sollecitare e poi a pubblicare i suoi contributi. von Franz possedeva quella rara forma di genialità che non ostacola la comunicazione, ma spiana la strada verso una trasmissione sciolta, comprensibile sia dal professionista che dal profano, senza minimamente sacrificare la profondità di una ricerca seria e rigorosa.

von Franz era solita dire che Jung aveva fatto una ricognizione del vasto territorio della psiche “in elicottero”, osservando fenomeni che altri non avrebbero saputo mettere a fuoco; ora invece, diceva, il nostro compito è di camminare in mezzo a questi fenomeni e di interagire con essi. Ha sognato persino di essere impiegata come cuoca personale dello stesso Jung. Molte delle brillanti intuizioni di Jung che vengono brevemente menzionate o appena accennate nelle sue *Opere*, vengono tradotte in profonde lezioni di vita da von Franz, una “cuoca” esperta

7 L'ingenerosa critica di Umberto Galimberti pubblicata in occasione della morte di M.-L. von Franz (“La psicanalista che credeva nelle fiabe”, *Repubblica*, 20 febbraio, 1998) ci risulta incomprensibile e ingiustificata da questo punto di vista. Galimberti accusa von Franz di trattare l'archetipo come un contenuto psichico che condiziona le nostre vite e di aver aperta la strada “allo junghismo più decadente...senza porsi troppi problemi circa la libertà dell'uomo...”. von Franz segue fedelmente l'insegnamento di Jung che spiega, per esempio nella lettera del 14 settembre 1960, come tutto dipende dal rapporto di consapevolezza stabilito dalla coscienza con l'archetipo che, nel suo *Aion*, descrive come “l'organizzatore inconscio dei nostri pensieri.” *Aion in Opere vol. IX tomo 2*. p. 168. Secondo Jung, “...un archetipo costellato nell'inconscio, ma non compreso, porta l'uomo alla possessione, spingendolo inevitabilmente verso la sua meta fatale.” *Lettere vol. 3* op.cit. p.298. Per quanto riguarda il problema del libero arbitrio rispetto al destino, von Franz non trascura affatto la questione; esamina il problema in diversi saggi, per esempio “Nike e le acque di Stige” in *Le stagioni della vita* Como: edizioni RED. 1992 e “The Individuation Process” in *Archetypal Dimensions of the Psyche* Boston: Shambhala. 1997 e nel suo *Le tracce del futuro: Divinazione e tempo*, Como: edizioni RED. 1986.

8 “On Love, maturity and happiness” in *Vogue*, novembre 1986.

9 “Forever Jung” in *Rolling Stone Magazine*, novembre 1985.

in virtù delle sue straordinarie doti di chiarezza e di un'eccezionale capacità di calare teorie sul funzionamento psichico nella realtà della vita quotidiana. Nel suo lavoro *Le fiabe del lieto fine*, ella spiega come la comprensione simbolica di un testo o di qualsiasi situazione di vita sia in effetti un'espressione di *Eros*, una sorta di comprensione amorevole, che unisce e soddisfa sia la mente razionale che la parte affettiva della psiche.¹⁰ Questo modo di procedere diventerà la regola di base che von Franz seguirà nei suoi numerosi testi sulle fiabe, sui miti e sull'alchimia nonché nella sua lunga pratica clinica.

In un sogno fatto nel periodo del conseguimento della sua maturità classica e poco prima di entrare all'università, von Franz si imbatte in una fila di divinità greche intente a chiedere l'elemosina ai passanti.¹¹ Come risposta a questo sogno, interpretato per lei dallo stesso Jung, von Franz scelse di studiare filologia classica, conseguendo un dottorato all'università di Zurigo, ma il sogno la orientò in un senso ancora più profondo. Dedicò gran parte delle sue ricerche agli archetipi, mettendo in evidenza come questi condizionavano e determinavano i comportamenti degli individui e di intere culture. Jung fa riferimento al libro di von Franz sulle visioni di Santa Perpetua – un testo che egli aveva fatto pubblicare come secondo volume del suo *Aion* – precisando che i temi trattati nel nono volume delle sue *Opere* trovano, nel testo della sua giovanissima collaboratrice, un'esemplificazione pratica che si dispiega nel contesto della vita di una donna, Perpetua, vissuta nel momento storico del passaggio dalla cultura pagana a quella cristiana.¹²

Convinta della validità dell'affermazione di Jung che i miti di creazione descrivono non la nascita del mondo, ma piuttosto la nascita della nostra esperienza conscia del mondo, von Franz, nel suo testo sull'argomento,¹³ porta avanti il punto di vista di Jung, esaminando le molteplici forme che tali miti hanno assunto nei secoli per poi aggiungere, con ammirevole chiarezza, un'osservazione sui modi in cui la creatività dell'essere umano segue i vari modelli contenuti in questi miti. Allarga il suo discorso con un'importante osservazione clinica: i motivi illustrati in questi miti spesso segnalano l'emergere di nuove dimensioni di consapevolezza nella psiche e appaiono nel lungo lavoro di ricostruzione che la psiche intraprende in seguito a un episodio psicotico. Il clinico, ribadisce von Franz, ha il dovere di conoscere tali motivi per poterli riconoscere e sostenere quando emergono dai sogni o dalle fantasie di un paziente.

10 M.-L. von Franz, *Le fiabe del lieto fine*. Como: RED. 1986.

11 A. Ribi "Obituary" in *Zürichsee Zeitung*, 3 marzo 1998.

12 Si veda la lettera di Jung del 18 giugno 1958 in *Lettere vol. 3* Roma: edizioni MAGI 1997/2006. P. 171. Si veda anche M.-L. von Franz, *Passio Perpetuae. Il destino di una donna tra due immagini di Dio. Sogni e visioni di una martire cristiana*. Como: edizioni RED. 1994.

13 M.-L. von Franz, *Patterns of Creativity Mirrored in Creation Myths*. Boston: Shambhala. 1972/1995.

L'alchimia e la sincronicità

È risaputo quanto fosse importante per Jung l'assistenza prestatagli da Marie-Louise von Franz nelle sue ricerche sull'alchimia. La sua collaborazione fu fondamentale non soltanto per l'efficienza con la quale riusciva a reperire e a tradurre molti dei testi greci e latini presi in esame da Jung, ma anche in virtù delle interpretazioni illuminanti che gli proponeva. Jung stesso considerava l'*Aurora Consurgens*, un testo al quale von Franz rimase particolarmente affezionata, il terzo volume del suo monumentale lavoro, *Mysterium coniunctionis*.¹⁴ Questa attenta traduzione e dettagliata interpretazione di un testo attribuito a San Tommaso d'Aquino (un'attribuzione che von Franz, per una serie di convincenti considerazioni psicologiche, sosteneva) diventa per l'autrice un'occasione per descrivere la forza *enantiodromica* attivata da un inconscio che fa irruzione nella coscienza di un religioso la cui visione della vita fu rigidamente strutturata dal cristianesimo medievale. L'esperienza dell'autore di questo antico testo alchemico illustra una dinamica universale della psiche che cerca, a volte con la forza, di far rientrare nella sintesi psicologica dell'individuo, ciò che una strutturazione eccessivamente rigida cerca di escludere.

Nei vari interventi fatti da von Franz su temi di questo tipo, emerge chiaramente la grande preoccupazione per la sopravvivenza della nostra cultura e del nostro pianeta che ella condivideva con lo stesso Jung. Dal momento che un mito vivo e sentito è essenziale alla continuazione di qualsiasi cultura, e alla luce del degrado subito dal mito cristiano, von Franz individua nell'alchimia un mito in grado di rivitalizzare la cultura occidentale. La serietà con cui la dottrina alchemica tratta il problema del male, l'importanza che attribuisce al femminile sia nei suoi aspetti oscuri che in quelli più luminosi, e il riconoscimento della vita dello spirito nascosta nella materia (persino nella materia inorganica) permetterebbero alla nostra cultura, nella lettura proposta da von Franz, di ritrovare il senso dell'esistenza e di meglio individuare e affrontare i gravi problemi che la affliggono.¹⁵ von Franz non mancava mai di sottolineare i legami stretti tra il senso profondo dell'alchimia e i nostri problemi attuali, quali il giusto rapporto con la natura, il problema della conservazione dell'ambiente, il riconoscimento dell'importanza dei valori dell'*Eros* come per esempio il dialogo e la relazione, e lo spirito giusto con cui affrontare la ricerca scientifica.

Fu von Franz a definire la *sincronicità* la "moderna alchimia"; il rapporto intimo tra materia e psiche si manifesta, per l'alchimista, nell'*imaginatio vera* e nel

14 M.-L. von Franz *Aurora Consurgens: A document attributed to Thomas Aquinas on the problem of opposites in alchemy*. Toronto: Inner City Books. 2000. C.G. Jung *Lettere vol. 1*. Roma: edizioni MAGI. 1997/2006. P. 375-376.

15 *Matter of Heart*, filmato con la regia di Mark Whitney. 1986. M.-L. von Franz *Alchimia* Torino: Bollati Boringhieri. 1984.

corpo sottile mentre l'evento sincronistico travalica la divisione tra materia e psiche, offrendoci la possibilità di partecipare, per un attimo, alla realtà dell'*unus mundus*.¹⁶ I vari saggi dedicati al tema della sincronicità dalla studiosa trattano aspetti storici, teorici e clinici del fenomeno;¹⁷ i frequenti scambi e rapporti di collaborazione che von Franz intratteneva con studiosi mondiali come Fritjof Capra, Francis Crick e lo stesso Wolfgang Pauli l'hanno aiutata a sviluppare una vera visione unitaria della realtà e a trattare questo tema, per esempio nel suo *Psiche e materia*¹⁸, con precisione e profondità.

La consegna fatta da Jung, poco prima della sua morte, a von Franz di alcuni appunti sulla natura del *numero*, divenne un progetto che l'avrebbe impegnata per molti anni a venire. Il suo *Zahl und Zeit*¹⁹, di cui alcuni studiosi di fisica e matematica stanno preparando un'aggiornata edizione critica, dà un importante e originale contributo allo sviluppo della teorizzazione di una visione dell'unione di materia e psiche. Partendo sempre dall'intuizione di Jung che considerava il *numero* la prima espressione archetipica dell'ordine, von Franz attinge al suo *background* di studiosa del mondo classico e dei miti, e alla sua passione per la matematica, la fisica e le scienze naturali e offre al lettore un importantissimo contributo allo sviluppo di una visione unificata della vita e dell'esistenza.

Nella visione di Marie-Louise von Franz, la sincronicità diventa la massima espressione della *coniunctio*, dell'unione tra psiche e materia e tra il soggettivo e l'oggettivo. Nell'unione tra queste due realtà cosmiche di materia e psiche, si verifica una sorta di scambio di attributi per cui psiche si comporta come se fosse materia mentre la materia esibisce caratteristiche psichiche. La forza che spinge verso le manifestazioni sincronistiche altro non è che la stessa forza dell'*Eros*, e per von Franz è il numero che rappresenta in questo contesto il vero *vinculum amoris*. Si tratta del vincolo d'amore che unisce i due principi, materia e psiche, in base all'ordine che stabilisce in ognuno di loro e tra di loro.²⁰

Nelle sue ricerche sull'alchimia araba,²¹ von Franz individua nell'importanza attribuita all'*Eros*, il contributo principale del mondo arabo alla nostra civiltà occidentale e sottolinea che figure come Ruggero Bacone, Alberto Magno e persino Tommaso d'Aquino furono influenzati dalle traduzioni dei testi di scrittori arabi come, per esempio, Avicenna. Per von Franz, *Eros* e tutto ciò che è attinente alla questione del sentimento rivestivano un'importanza fondamentale non soltanto

16 M.-L. von Franz *Alchemical Active Imagination*. Dallas, Texas: Spring Publications. 1979. Pp.114.115.

17 M.-L. von Franz *Number and Time: Reflections Leading towards a Unification of Depth Psychology and Physics*.

18 M.-L. von Franz *Psiche e materia* Torino: Bollati Boringhieri. 1992.

19 M.-L. von Franz *Zahl und Zeit* Stuttgart:Ernst Klett Verlag. 1970. (Trad. ingl.) *Number and Time:Relections Leading towards a Unification of Depth Psychology and Physics*.Evanston: Northwestern University Press. 1974.

20 M.-L. von Franz , *Number and Time* op.cit. p. 293.

21 Si veda il comment psicologico di von Franz al testo di Muhammad ibn Umail in *Corpus Alchemicum Arabicum, Book of the Explanation of the Symbols*. Zurigo: Living Human Heritage. 2006.

per lo studio della psiche ma per la sua stessa vita. La sua ultima conferenza pubblica, fatta nel 1986, aveva come argomento l'importanza per la nostra civiltà della riabilitazione della funzione del sentimento nella psicologia di Jung.²² Come spiega John Beebe, un analista californiano che ha svolto studi particolarmente approfonditi sulla tipologia psicologica, questo intervento ha rappresentato un vero *evento* per von Franz e per tutti quelli che erano abituati a leggere i suoi testi e ad apprezzare il rigore intellettuale del suo approccio. Per Beebe, è evidente che von Franz avesse deciso di dimostrare fedeltà totale nei confronti del suo argomento e di lasciare che la propria funzione inferiore, il sentimento estroverso, si esprimesse liberamente senza nessuna interferenza da parte della sua funzione di pensiero. "Si tratta", chiosa Beebe, "di un testo assolutamente individuato in cui questa grande autrice junghiana viene trasformata nella viva *pietra filosofale*... permettendo, come suggeriscono gli alchimisti, che l'argomento da trattare venisse lavato nelle sue stesse acque."²³

Oltre ai preziosi contenuti che Marie-Louise von Franz ci ha lasciato come testimonianza della vitalità della psicologia analitica, l'episodio commentato da Beebe illustra come contenuto e contenitore, forma e sostanza, ricerca e ricercatore non possono, nel contesto di un discorso psicologico rigorosamente onesto, essere scissi l'uno dall'altro. Questo modo di intendere e di vivere la *coniunctio*, prendendola come immagine guida per il modo in cui affrontiamo la vita in generale, rappresenta un contributo allo sviluppo della psicologia di Jung di inestimabile valore.

Proiezione e tipologia

Il forte impegno assunto da Marie-Louise von Franz di indagare e riflettere sugli aspetti della vita dell'inconscio che condizionano le nostre vite individuali e la vita collettiva della nostra cultura è evidente in un suo testo di notevole profondità e di grande importanza: *Rispecchiamenti dell'anima, proiezione e raccoglimento interno nella psicologia di C.G. Jung*.²⁴ Il noto analista americano Edward Edinger considerava questo testo sulla proiezione un perfetto esempio del modo migliore di portare avanti la psicologia di Jung.²⁵ Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, von Franz affronta gli argomenti della sua ricerca nello spirito della *coniunctio*, senza mai separare la teoria dalla sua attinenza alla vita pratica e reale, e senza mai scindere il *Logos* dal principio di *Eros*.

22 M.-L. von Franz "C.G. Jungs Rehabilitation der Gefühlsfunktion in unserer Zivilisation", conferenza presentata il 25 novembre 1986 a Küsnacht, Svizzera. (Trad. it) "C.G. Jung e la riabilitazione della funzione del sentimento nella nostra civiltà" in *Studi junghiani* vol.4, n.1, 1999.

23 J. Beebe *Energies and Patterns in Psychological Type*. London e New York: Routledge. 2017. pp. 8-9.

24 M.-L. von Franz *Rispecchiamenti dell'anima: proiezione e raccoglimento interno nella psicologia di C.G. Jung*. Milano: la biblioteca del Vivarium. 2014.

25 *The Fountain of the Love of Wisdom: A Homage to Marie-Louise von Franz* (a cura di E. Kennedy-Xypolitas). Wilmette Illinois: Chiron Publications. 2006. p. 116.

In questo suo approfondimento della dottrina della proiezione lasciataci da Jung, von Franz esamina il ruolo di questa fondamentale dinamica psicologica in diversi ambiti storici che vanno dal pensiero “primitivo” allo sviluppo dell’ermeneutica religiosa e l’interpretazione delle sacre scritture, e dai processi sottostanti l’elaborazione di nuove teorie scientifiche alla teorizzazione del principio della sincronicità. La passione che traspare dalle pagine di questo libro nasce da un forte impegno etico. Dietro qualsiasi ipotesi scientifica si può scorgere il movimento di una realtà archetipica; lo scienziato avrebbe, secondo von Franz, l’obbligo di prendere seriamente in considerazione lo sfondo psichico inconscio di tutto ciò che fa perché “non si può giocare in modo illimitato o in modo agnostico con diverse ipotesi...nell’ambito della formazione scientifica sono imprescindibili particolari decisioni etiche.”²⁶ L’intera vicenda della proiezione diventa, anche per il profano, una questione caratterizzata da una certa urgenza dal momento che il ruolo di rispecchiamento da parte della coscienza egoica nei confronti dell’inconscio e nei confronti del nostro prossimo necessita di maggiore consapevolezza e dell’accettazione di una responsabilità morale. von Franz considerava questa sua ricerca e le considerazioni che ne emergevano addirittura “un contributo all’impegno per la pace.”²⁷

Le riflessioni proposte da von Franz sull’annoso problema della quarta “inferiore” funzione della personalità è di un’originalità brillante e persino sorprendente.²⁸ La sua visione della soluzione al problema dell’integrazione armoniosa nella personalità di tutte le funzioni contempla la creazione di un nuovo livello di vita psichica che non risente della solita identificazione con la propria funzione principale ma che allo stesso tempo non ci espone al rischio di essere costantemente travolti dall’imprevedibilità della funzione inferiore. Il ridimensionamento del ruolo della prima funzione comporta il sacrificio di una parte dell’efficienza che una quasi totale dipendenza dalla funzione principale regala alla personalità, ma tale sacrificio è indispensabile per poter andare incontro alle parti della personalità meno gestibili e non sotto il controllo dell’io. In analogia con l’effetto del raggiungimento di un tale livello di vita, von Franz propone una riflessione sul modo di vivere del monaco zen che in virtù della propria illuminazione sa affrontare le varie situazioni di vita in modo adeguato senza mai cadere in un’identificazione con la funzione utilizzata. Come una ruota che gira intorno ad un asse centrale, così la personalità ruota intorno al suo centro, il Sé, attivando le funzioni necessarie ad un’adeguata interazione con le persone e le situazioni dell’esistenza, senza vedere in nessuna di queste funzioni la propria essenza.

26 M.-L. von Franz, *Rispecchiamenti* op.cit. p. 4.

27 Ibid. p. 7.

28 M.-L. von Franz, *Tipologia psicologica*, Como: edizioni RED. 1988.

Conclusioni

Nelle sue opere, Jung ci ricorda ripetutamente che la qualità del nostro lavoro terapeutico non dipenderà dalle teorie che avremo appreso, tanto meno dalle tecniche che avremo imparato a padroneggiare. La qualità del lavoro dipenderà unicamente dal modo in cui l'analista porta avanti il proprio processo psicologico e dalla risonanza che il suo processo individuativo avrà all'interno del campo relazionale che si crea con i pazienti. Interrogata una volta da un analista che desiderava ricevere un suo consiglio su come procedere nel lavoro terapeutico, von Franz ha risposto che doveva continuare a lavorare il più possibile sul proprio processo individuativo e sperare in una felice sincronicità con il processo del paziente.²⁹ Voleva a tutti i costi evitare qualsiasi tipo di manipolazione o ingerenza nella vita del paziente e considerava l'analisi junghiana l'approccio che interferiva di meno con la libertà di una persona. L'*Eros* che animava il suo rapporto con la psiche e con il processo analitico la spingeva ad avere il massimo rispetto per l'autonomia di ogni individuo.

Forse il contributo principale che Marie-Louise von Franz ha dato alla psicologia di C.G. Jung si trova semplicemente nel modo in cui viveva: la sua dedizione alla misteriosa vita della psiche era totale e la sua fiducia nella saggezza dell'inconscio, illimitata. Il modo in cui ha affrontato la sua malattia e poi la morte ne sono delle dimostrazioni eloquenti. von Franz riusciva a trovare persino nelle teorie più complesse e difficili, preziose lezioni di umanità e di vita che non esitava mettere in pratica nella propria vita. Univa il cielo con la terra, riconoscendo che la vera forza dietro una tale unione risiedeva nel grande, cosmico principio di *Eros*.

29 C. Schwartz, *Obituary* in *The Fountain of the Love of Wisdom* op. cit. p. 34.

JIDDU KRISHNAMURTI: L'INCONTRO

Luigi Aversa

Riassunto

L'autore ci offre un'immagine inedita dell'esperienza fenomenologica dell'incontro con il Maestro. La narrazione intimistica descrive il suo primo incontro con il maestro Krishnamurti, figura singolare ed enigmatica. Egli pone l'attenzione su come queste individuative relazioni, nell'incontro con un Maestro quale "testimone" e "veicolo" della potenza "misterica" della Vita nel suo Accadere, diventino consapevolezza dell'esperienza di Verità assoluta che ri-orienta la Vita e determina la Rinascita."

Abstract

The Author recalls his first encounter with Indian master Krishnamurti, a meeting that has upset and modified his existence. He remembers the atmosphere filled with 'tremendous energy' in that Roman living room, where many illustrious figures of the time had gathered to hear his teachings on the deepest issues of life and of the human being. He concludes with the verses of a poem drawn from the collection 'The Song of Life', whose only copy of the rare and unreachable book the Author bought the next day in a bookshop in Rome.

Cosa è un incontro? E soprattutto chi e cosa veramente si incontra? Non si può capire a fondo questa domanda se non si accetta il 'rischio' di 'sporgersi oltre' il tempo lineare, quotidiano, cui tutti siamo 'abituati' e attraverso cui prevalentemente si svolge la nostra vita.

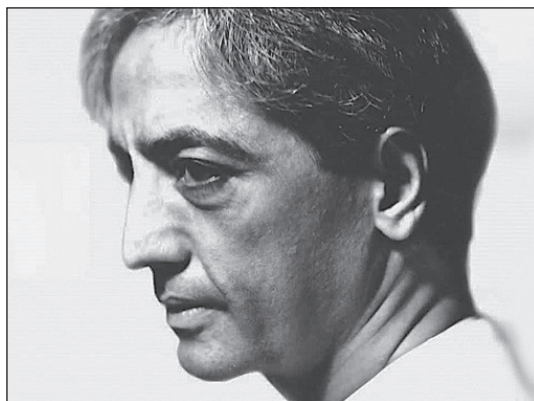
A volte, tuttavia, forse quando ci viene il dubbio che la vita non sia esclusivamente nostra, 'accade qualcosa' che interrompe la linearità della nostra coscienza e del nostro vivere: è l'esperienza di ciò che gli antichi Greci chiamavano 'Caso'.

Non sappiamo cosa esattamente sia il 'Caso', se non un 'qualcosa' che esce dalla legge della causa e dell'effetto e che, improvvisamente e in modo impreveduto, 'accade' inducendoci spesso, dopo averci dis-orientati a ri-orientarci, rendendo ciò che è 'abituale', improvvisamente 'abitato' dalla piena 'potenza' della Vita.

Già, perché non sempre noi percepiamo la Vita in tutta la sua 'potenza', forse quasi mai, siamo di solito 'abituati' al discreto 'mormorio' del vivere, routinario, quasi soporoso, ma a volte 'accade', come quando ascoltiamo la pioggia cadere sottile e noiosa, in un pomeriggio di tardo autunno, di avvertire improvvisamente la Vita 'scrosciare' più forte, sempre più forte nella sua potenza, come direbbe F. Nietzsche, è quello il momento in cui può 'accadere' l'incontro, momento particolare, inquietante, perché la piovgerella noiosa e tranquilla, e sotto sotto anche un po' rassicurante, può divenire temporale, forse anche uragano, capace di sconvolgere e modificare radicalmente il paesaggio cui siamo 'abituati'.

'Accade', a volte, che, onde capire e fronteggiare meglio questa esperienza particolare, compaia misteriosamente, a 'caso', qualcuno con cui condividere tale momento.

Questo 'qualcuno', fin dalle antiche 'tradizioni misteriche' è colui che denominiamo 'Maestro', non perché abbia qualcosa da insegnarci in senso tecnico, ma



Jiddu Krishnamurti

perché la sua presenza, rappresenta la 'testimonianza' condivisa dell'accadere e perché 'l'esserne testimone' fughi ogni dubbio possibile sull'accaduto

In una luminosa e fredda giornata di febbraio del 1973, dopo che uno 'strano' filo d'Arianna mi aveva indotto a seguire il succedersi d'una serie di eventi che, con C. G. Jung, potremmo chiamare 'sincronici', alle 10 del mattino, nell'elegante quartiere Parioli di

Roma (esattamente in via B. Oriani, 93) mi trovai in un grande e signorile salone dell'appartamento di Vanda Passigli-Scaravelli, nota nobildonna fiorentina, musicista e moglie di Luigi Scaravelli, ordinario di Filosofia Teoretica all'Università La Sapienza di Roma e noto studioso di E. Kant.

Vanda era molto amica di J. Krishnamurti che in quei giorni, in transito dall'India e diretto in California si era fermato, suo ospite, per qualche giorno e su sua insistenza, si era detto disponibile a dialogare con alcune persone incuriosite e desiderose di incontrarlo.

Questa singolare ed enigmatica figura di 'Maestro' era nota per la sua particolare storia e per la radicalità del suo messaggio che aveva avuto risonanza notevole in molti settori della cultura internazionale.

Sedevo dunque nel grande salone di casa Scaravelli, arredato con mobili antichi, e osservavo con attenzione 'l'atmosfera' circostante: attraverso le grandi finestre filtrava una tersa luminosità silenziosa che sfumava stranamente nel sottovoce e discreto chiacchierio della gente presente, era una 'strana' percezione, era un qualcosa che permetteva il 'passaggio' tra la 'luminosità' e la 'sonorità', tra la 'vista' e 'l'udito'.

Che strano nesso c'è tra le varie esperienze percettive dei nostri sensi, che aprono ad altrettanti livelli percettivi?

E perché, oltre i ben noti cinque sensi, pensiamo che forse ve ne sia un sesto?

Mi venne in mente il titolo di un libro di A. Huxley, grande amico di J. Krishnamurti, *'Le porte della percezione'*, dove diceva che se le porte della percezione fossero sgombre allora sarebbe stato possibile percepire le cose nella loro essenza più vera e cioè quella infinita.

Mi venne anche in mente improvvisamente l'affermazione di un noto e famoso personaggio come G. Rol che affermava di aver intuito la profonda identità tra la quinta nota musicale e il colore verde.

Mentre nella mia mente passavano questi pensieri osservavo le persone nella sala, alcuni parlavano sommessamente tra loro, altri sedevano silenziosi in attesa, vi erano tra loro personaggi noti quali i registi cinematografici F. Fellini G. Pontecorvo, il cibernetico S. Ceccato, una giovane e irrequieta giornalista che il giorno dopo avrebbe pubblicato sul Messaggero un entusiastico articolo sull'evento, il suo nome era O. Fallaci, Topazia-Alliata, principessa di Salaparuta, moglie del grande orientalista F. Maraini e madre dell'allora promettente giovane e avventurosa scrittrice Dacia Maraini e diversi altri.

Erano ormai quasi le 11 e l'atmosfera della sala, si fece improvvisamente, quasi di colpo, silenziosa, spasmodicamente attenta, d'un silenzio intenso, assoluto, come assolutamente intensa era la luce di quel sole d'inverno che filtrava attraverso le finestre.

J. Krishnamurti era lì, seduto su di una sedia con alle spalle una grande finestra da cui si intravedevano le verdi fronde degli alberi del vecchio giardino che circondava il palazzo.

Per un'ora esatta nella grande sala si creò uno 'spazio' in cui, attraverso la presenza e la parola, si percepiva una intensa energia, era come se la stanza fosse percepita nella sua essenza spaziale, un 'vuoto', un 'topos', tutti eravamo chiamati ad esserne custodi e a mantenerlo sgombro, pronto, disponibile alla possibilità 'dell'accadere di un qualcosa' di estremamente e potentemente vitale.

Capii, non solo mentalmente ma concretamente cosa voleva dire A. Huxley, quando alludeva alle 'porte della percezione' e capii nel profondo quale doveva essere l'esperienza irripetibile e il clima dei dialoghi di Socrate, tramandatici da Platone.

C'era, come diceva lo stesso J. Krishnamurti. 'una tremenda energia'.

Una 'tremenda energia' che, man mano che l'incalzare delle domande e 'dell'interrogarsi insieme', aumentava, creando e oltrepassando continui orizzonti, era percepita in tutta la sua forza al punto che, e non era un'illusione, lo spazio della sala diventava denso, intenso, pieno e vibrante come la nervosa e magnetica fisicità del Maestro, che, in quel momento si rendeva 'testimone' e 'veicolo' della potenza 'misterica' della Vita nel suo 'Accadere', e custode attento di quella che lui stesso, in un celebre discorso, definì *'the impossible question'*, ovvero la 'domanda impossibile':

'Perché'? Perché 'l'accadere', perché la Vita accade?

L'antico orologio a pendolo posto nel salone batteva le 12 e l'esperienza volgeva al termine.

Era passata un'ora cronologica o in quell'ora era passato tutto il Tempo del Mondo?

Ricordo le sue ultime intense frasi:

'La Verità è un 'esperienza assoluta, finale, non v'è garanzia alcuna, la Verità è

una terra senza sentieri, nessuno vi ci può condurre, ma voi siate seri, siate attenti, vi prego, nessuno ve lo può garantire ma se vi accadrà 'qualcosa' allora saprete. The moment is now, il momento è ora'.

Mentre il tempo fluiva e le persone abbandonavano la sala J. Krishnamurti si fermò stranamente davanti a me e mi salutò, unico nella sala, secondo il rito indù, percepii in quell'attimo 'l'incontro', perché in quell'attimo, in quel saluto, incontrai nel suo sguardo, rivolto all'Eterno, quella tremenda energia, quella intensità del Presente, quel Presente senza 'il peso di ieri' e senza la garanzia del domani.

Perché solo ciò che non ha storia né ipoteca e garanzia è esperienza di quella che da sempre l'uomo cerca nell'angoscia del suo divenire: quella Verità che è 'la Prima e Ultima Libertà' (è il titolo di un celebre discorso di J. Krishnamurti).

Uscito fuori in quella tersa e luminosa mattinata di febbraio risuonava ancora in me l'energia racchiusa in quella frase così lapidaria 'la Verità è una terra senza sentieri', mi venne in mente il titolo dell'ultimo libro che avevo letto qualche mese prima, si trattava degli Holzwege di M. Heidegger 'Sentieri interrotti' appunto (a proposito cosa succede quando i 'Sentieri' improvvisamente si interrompono?). Continuando a camminare mi ricordai anche che quel giorno, il 5 febbraio, era anche (lo avevo quasi rimosso) il giorno del mio compleanno, occasione in cui di solito ci si ricorda della propria nascita e, quando a volte 'accade qualcosa' forse anche della propria ri-nascita.

Ancora nella mente rimaneva l'eco delle parole di J. Krishnamurti che quasi si fondeva nell'intensa luminosità del primo meriggio: *"nessuno può promettervi né garantirvi nulla, ma, vi prego, siate seri, siate attenti, e, se vi accadrà, allora saprete"*.

È solo nell'attimo, nell'intensità gratuita del 'dono' del Presente che vi è la possibilità di vivere pienamente la 'Libertà dal conosciuto'.

Mi sento di concludere con un piccolo episodio accaduto il giorno dopo.

Mentre curiosavo in una piccola e ben nota libreria di libri rari e spesso introvabili, forse l'unica esistente a Roma, si tratta della 'La libreria delle occasioni', in via Merulana 82, scoprii, per caso, e acquistai l'unica cosa, oltre al 'Taccuino' scritta da J. Krishnamurti, (il suo è sempre stato un insegnamento orale), si tratta di una raccolta di poesie dal titolo 'Il canto della Vita', era l'unica copia di un libro rarissimo e introvabile. Mi piace, e trovo abbia un senso, finire con alcuni suoi versi:

*'Io siedo nel Tempio,
siedo sul ciglio della strada,
e guardo le ombre mutare
di luogo in luogo'*

ERNST BERNHARD E DUE MAESTRI DEL CINEMA ITALIANO: VITTORIO DE SETA E FEDERICO FELLINI

Alessandra di Montezemolo

Riassunto

L'articolo prende spunto da un capitolo di un lavoro più ampio sulle origini della psicologia del profondo in Italia, e sulla relazione tra i suoi due fondatori e pionieri, Ernst Bernhard e Edoardo Weiss, presentato all'Istituto CG Jung di Zurigo.

Vittorio De Seta e Federico Fellini furono profondamente influenzati dalla loro relazione analitica con Ernst Bernhard nei primi anni Sessanta. L'articolo descrive in particolare come questi due grandi registi cercarono di affrontare le loro crisi creative e personali grazie e al loro incontro con Ernst Bernhard.

Vittorio de Seta, con i suoi documentari, usò la cinepresa per raccontare una "cronaca" fatta di frammenti di culture arcaiche: la pesca, i raccolti, i riti, le feste religiose e lavorative, che ordinavano le vite delle figure descritte dai protagonisti stessi, fino ad essere considerato *'l'antropologo dell'anima mediterranea del cinema italiano'*. L'articolo ci sofferma in particolare sulla realizzazione del suo film « Un uomo a metà » nel 1966, un anno dopo la morte di E. Bernhard, che regista dedicò al suo analista. *'Un Uomo a metà'* è la descrizione simile ad un documentario introspettivo, della difficile vita interiore del protagonista. E' la storia di un giovane uomo molto disturbato e delle sue relazioni passate e presenti, raccontata in prima persona dal protagonista stesso. La narrazione della sofferenza individuale e intima si intreccia con i sentimenti di oscurità e pesantezza collettive degli anni del fascismo.

Per Federico Fellini, l'articolo cerca di ripercorre, il rapporto che il Maestro ebbe con Bernhard, e l'influenza molto importante che il suo processo analitico e la morte prematura del suo analista ebbero su « Il Viaggio di Mastorna » opera che il Maestro non riuscì mai a portare a termine, nonostante le intenzioni...

Il lavoro analitico di Federico Fellini con Bernhard era stato centrato soprattutto nella ricerca della propria ispirazione creativa "in crisi", per riuscire a realizzare alcuni dei suoi film più significativi tra i quali ricordiamo *8 e mezzo*. Con il testo de *'Il Viaggio di Mastorna'* il regista intuisce che il processo *d'individuazione* non si può limitare alla ricerca della creatività...e che il processo analitico comporta anche una rinuncia difficile della centralità dell'io.

L'articolo vuole essere un tentativo di trovare nuovi indizi sulle qualità personali e profonde del percorso analitico che questi due maestri del cinema italiano ebbero con Ernst Bernhard oltre al lavoro innegabile che svolsero con il loro analista, alla ricerca di nuove risorse creative per realizzare le loro opere.

Abstract

The article is inspired by a chapter of a wider work written for the C.G. Jung Institut in Kunsnacht, on the origins of depth psychology in Italy and on the relationship between its two founders and pioneers, Ernst Bernhard and Edoardo Weiss.

Vittorio De Seta and Federico Fellini were deeply influenced by their relationship with Ernst Bernhard in the early sixties. The article describes in particular how these two great film directors tried to face and work through their creative and personal crises thanks to their meeting with Ernst Bernhard.

Vittorio de Seta, with his documentaries, used the camera to tell a "direct chronicle" made up of fragments of archaic cultures: fishermen and agricultural traditions, community rituals, religious and labor festivals, who ordered the lives of the figures described by the protagonists themselves. Vittorio De Seta is considered within the Italian Cinema as 'The Anthropologist of the Mediterranean soul'. The article focuses on the realization of his film "Un uomo a Metà" (Half a Man) in 1966, a year after Ernst Bernhard's death, film that the director dedicated to his analyst. 'Half a Man' is a description, similar to an introspective documentary, of the painful inner life of the protagonist. It is the story of a very disturbed young man recalling his past and present unresolved relationships. The narrative of the individual and intimate sufferings is intertwined with the darkness and the collective heavy atmosphere of the years of the Fascist Regime, in which De Seta grew up.

For Federico Fellini, the article tries to retrace, the relationship the Master had with Ernst Bernhard, and the very important influence that his analytical process and the premature death of his analyst had on "Mastorna's Journey", the Federico Fellini was never able to finish, despite his intentions ...



Federico Fellini's analytical work with Bernhard was mainly centered on the search to recover his creative inspiration, in order to achieve some of his most significant films as 8 1/2. Through "Mastorna's Journey" script, Federico Fellini seems to grasp more clearly that the individuation process cannot be limited to the recovery of the creative inspiration ... and that the analytical process also involves the difficult renunciation of the ego's centrality. The article is an attempt to find new clues as to the personal and profound qualities of the analytical process that these two Masters of Italian Cinema underwent with Ernst Bernhard, in addition to the undeniable work they pursued in search of new creative resources for their films.

Introduzione

L'articolo che segue prende spunto da un capitolo di un lavoro più ampio sulle origini della psicologia del profondo in Italia, e sulla relazione tra i suoi due fondatori e pionieri, Ernst Bernhard e Edoardo Weiss, presentato all'Istituto C.G. Jung di Zurigo, come completamento degli studi e ottenimento del diploma nel giugno 2016¹. Prima di entrare nello specifico dell'incontro tra Ernst Bernhard e il cinema italiano, rappresentato dalla relazione analitica di Bernhard con Vittorio de Seta e Federico Fellini e illustrare l'influenza che Bernhard ebbe sulla loro vita e le loro creazioni, ci sembra necessario fare una premessa sul periodo tra le due guerre e sui primi passi fragili della psicologia del profondo nel nostro paese.

Gli anni '30 furono in effetti, un periodo difficilissimo per chi come Edoardo Weiss e Ernst Bernhard insieme ad un piccolo gruppo di allievi aveva scelto la psicologia del profondo come disciplina di vita e di lavoro. Furono anni segnati dall'intolleranza del Fascismo e dalla cultura idealista da una parte e dall'approccio strettamente organicista e manicomiale della psichiatria organicista, tradizionalista e conservatrice, che non lasciava il minimo spazio alle neonate discipline dell'inconscio, contrariamente a quanto stava accadendo in altri paesi europei. Ma nonostante l'ostilità culturale, politica e religiosa della Chiesa Cattolica, fu un periodo molto importante per il tema che ci interessa, perché i primi 38 anni del Ventesimo secolo furono all'origine dell'iniziale fragile, ma significativo e solidale sviluppo dei principali approcci e delle primissime scuole di formazione della psicologia del profondo.

Ernst Bernhard era arrivato a Roma alla fine del 1936² e, quasi subito dopo il suo arrivo, incontrò Edoardo Weiss, Triestino e allievo diretto di Freud che aveva introdotto la psicoanalisi in Italia alla fine della prima guerra mondiale nella città mitteleuropea appena tornata all'Italia. È importante sottolineare che già negli anni '20, e prima del suo trasferimento a Roma nel 1931, Edoardo Weiss aveva avuto tra i suoi primissimi pazienti personalità quali Umberto Saba, Roberto Bazlen, cercando anche di seguire al meglio, un "paziente difficile" (ripudiato da Freud e successivamente da altri incluso Groddeck) il cognato di Italo Svevo, Bruno Veneziani.

1 Edoardo Weiss and Ernst Bernhard and *The Original Origins of Depth Psychology in Italy* – Alessandra di Montezemolo – Thesis CG Jung Institute Kusnacht – Summer Semester 2016.

2 Come testimonia la lettera a CG Jung del 27 gennaio 1937 in cui Bernhard scrive: "Da 4 settimane sono a Roma, per rimanerci –se possibile- stabilmente"

Tra i due pionieri della psicologia del profondo, si stabilì prestissimo un rapporto di amicizia leale, fatta di stima e di rispetto reciproco, che durò negli anni nonostante la successiva distanza geografica (infatti E. Weiss con la sua famiglia fu obbligato a trasferirsi negli Stati Uniti all'inizio del 1938 in seguito alla promulgazione delle leggi razziali), come testimoniano le lettere di E. Bernhard ritrovate nel Fondo Weiss alla Library of Congress di Washington.³

Un chiaro segno della relazione di fiducia reciproca tra i due primissimi psicoanalisti in Italia, furono i pazienti che E. Weiss inviò al suo collega junghiano. Tra questi, merita di essere segnalata la stessa moglie di Edoardo Weiss, Vanda Weiss che scelse di diventare una psicoterapeuta ad orientamento junghiano in America negli anni dopo il loro trasferimento, e fu all'origine - suo malgrado - di molteplici polemiche sulla "scarsa ortodossia" di suo marito Edoardo, nei circoli freudiani, negli anni del dopoguerra.

Gli anni romani (1931-1939) furono, nonostante gli eventi drammatici, un periodo d'intenso lavoro teorico e clinico per Bernhard e Weiss, anche se la psicologia del profondo era allora conosciuta e riconosciuta solo da una minoranza d'italiani. Com'era prevedibile che fosse, l'ambiente politico (il fascismo), la comunità scientifica (organismico psichiatria tradizionale), la cultura ufficiale (con Giovanni Gentile, Benedetto Croce e il medico Cattolico Agostino Gemelli), la Chiesa conservatrice di Pio XI, erano tutti fondamentalmente ostili a questa nuova e fragile disciplina.

I documenti di questo primo periodo romano sono rari. Rimane però un documento molto significativo: si tratta del testo sul seminario *"Introduzione allo studio dei Sogni"* organizzato da Edoardo Weiss alla Società Psicoanalitica Italiana nel 1937⁴. Durante il seminario tenuto per i primissimi allievi della scuola freudiana, Ernst Bernhard descrive l'importanza di avere uno sguardo aperto nei confronti dei diversi approcci all'inconscio e afferma:

*«L'essere passato attraverso la scuola freudiana prima e attraverso quella junghiana poi ha fatto sì che forse più di molti altri psicoanalisti mi sia posto il problema del vicendevole completamento dei due indirizzi: reputo sia mio compito personale tentare un'integrazione reciproca fra queste due concezioni della psicologia del profondo. Mi sono sempre rammaricato, e direi anche vergognato, dell'assurda barriera sorta fra le due schiere di psicologi, la quale scindendo l'indagine in due campi, ha reso impossibile uno scambio di idee in forma accademica spregiudicata e naturale».*⁵

E verso la fine della presentazione, lancia agli allievi di allora una sfida che forse varrebbe la pena di raccogliere ancora oggi, aggiungendo:

3 Letters to Edoardo Weiss - Edoardo Weiss Papers 1919-1970, Manuscript Division of the Library of Congress, Washington DC.

4 « Seminario sul sogno », tenutosi alla SPI nel 1937, in Rivista Italiana di Psicologia Analitica - n°2 54 (Pubblicato nel 1996, 30 anni dopo la morte di Ernst Bernhard, all'interno del numero speciale dedicato a E. Bernhard « Maestri Scomodi »).

5 *Ibidem*, p11

*«Noi ci dedichiamo alla psicologia del profondo la cui ricerca è stata iniziata da Freud. Voglio sperare che in un prossimo avvenire il fatto che ciascuno sia formalmente iscritto a questa o a quella, organizzazione abbia un'importanza sempre minore, e che infine tutti s'incontrino in una comunità di psicologia scientifica. Devo precisare che in questo mio desiderio sono completamente d'accordo col mio collega dott. Weiss».*⁶

La storia dell'inizio del movimento analitico in Italia è la storia di una trasformazione culturale che avvenne tra le due guerre, prima a Trieste dalla fine della prima guerra mondiale e successivamente, dal 1931 al 1939 a Roma, ed è una storia resa possibile grazie ad un piccolo gruppo uomini e donne prevalentemente di cultura umanistica che - contro tutte le convenzioni e le barriere della "cultura ufficiale", della religione e le principali correnti della psichiatria italiana - hanno avuto un ruolo decisivo nella creazione e lo sviluppo della psicologia del profondo in Italia.

Purtroppo questa prima fase creativa, virtuosa e corale dello sviluppo della psicologia del profondo subì alcuni eventi traumatici che ebbero come conseguenza un arresto delle loro riflessioni e delle prime attività teoriche e di formazione: il primo evento, e segno premonitore dell'intolleranza culturale crescente verso la psicoanalisi, fu l'interruzione nel 1934, dopo solo due anni dalla sua nascita, della Rivista Italiana di Psicoanalisi. La promulgazione delle leggi razziali nel 1938 e infine la chiusura forzata della SPI da parte del regime Fascista, segnarono la fine della prima fase dell'introduzione delle teorie dell'inconscio in Italia e della loro applicazione clinica.

Edoardo Weiss lasciò l'Italia all'inizio del 1939 per stabilirsi in America con la moglie Vanda e i loro due figli e Ernst Bernhard fu arrestato e deportato nel campo d'internamento Ferramonti di Tarsia in Calabria, dove soggiornò per poco meno di un anno fino al 11 aprile 1941. Tornò quindi a Roma e dove visse nascosto tra due muri del suo appartamento di Roma, in via Gregoriana fino alla liberazione della città da parte degli americani.

La Liberazione e gli anni del dopoguerra

La fine della guerra con la Liberazione dall'occupazione nazista e dal regime fascista, fu un momento di grande entusiasmo e di rinascita della cultura dopo un periodo di distruzione e di tenebre. Le tre date da ricordare (e vale sempre la pena di ricordarle), sono il 4 giugno 1944 per la liberazione di Roma, il 25 aprile 1945 per la Liberazione italiana e, ultimo ma non meno importante il 2 giugno, 1946, con il referendum per la Repubblica. In quel primissimo dopo guerra si respirava una sete infinita di condivisione e di cultura in tutte le sue forme: letteratura, giornali, arte, cinema, teatro... Gli Italiani erano finalmente liberi di esprimersi apertamente e assaporavano finalmente il valore della diversità di opinioni,

⁶ *Ibidem* pp 31-32

dopo i lunghi anni bui del fascismo e della guerra. Una nuova pagina originale e creativa della psicologia del profondo stava per essere scritta.

Numerose furono le personalità della rinata vita culturale Italiana che si rivolsero ad Ernst Bernhard nel periodo della “ricostruzione”, dell'immediato dopo Guerra, diventando prima suoi pazienti per due o tre anni e successivamente amici, traendo, dalla loro specialissima relazione con Bernhard, ispirazione nelle loro attività d'imprenditori, scrittrici e scrittori, poeti, registi.

Tragli “amici” più significativi di quel periodo ricordiamo Adriano Olivetti, che in quegli anni si dedicò ad alcune importantissime iniziative editoriali insieme a Bobi Bazlen⁷. Entrambi frequentarono E. Bernhard prima come “pazienti” e poi come amici dell'analista. È tramite Adriano Olivetti cognato di Natalia Ginzburg che la scrittrice decise di rivolgersi a Bernhard in un momento di crisi profonda dopo la perdita del marito Leone, come testimonia direttamente in un capitolo del suo libro: “*Mai devi domandarmi*”.⁸

Altre due donne italiane, toccate direttamente nella loro vita intima e familiare, dai più oscuri eventi del fascismo, furono Amelia Rosselli che ha iniziato a scrivere le sue importanti poesie dopo la sua breve terapia con Bernhard nel 1952, e la cugina Silvia Rosselli che sarebbe diventata uno delle primissime analiste junghiane e uno dei membri fondatori di AIPA. Le due cugine Rosselli, figlie dei famosi “Fratelli Rosselli” trucidati dai fascisti in Francia, furono anch'esse profondamente influenzate dall'approccio e dalla religiosità di Bernhard nella loro ricerca creativa di un senso, all'interno dei loro percorsi drammatici e difficili.

Vittorio de Seta e Federico Fellini

Vittorio De Seta e Federico Fellini, per inoltrarci nel cuore dell'argomento di questo articolo e come cercheremo di raccontare di seguito, furono profondamente influenzati dalla loro relazione analitica con Ernst Bernhard nei primi anni Sessanta. Ci concentreremo in particolare su come questi due grandi registi cercarono di affrontare le loro crisi creative e personali grazie al loro incontro con Bernhard. Per quanto riguarda Vittorio de Seta approfondiremo quello che accadde nella realizzazione del suo film «Un uomo a metà» (primo film di finzione dopo una lunga serie di documentari/cortometraggi di grande spessore culturale e antropologico). Per Federico Fellini, tenteremo di descrivere, almeno in parte, il rapporto che il Maestro ebbe con Bernhard e il ruolo molto importante che il suo viaggio analitico ebbe sull'opera che non realizzò mai «Il Viaggio di Mastorna», scritto un anno dopo la morte del suo analista. Cercheremo inoltre di approfondire la qualità del percorso analitico di questi due maestri con Ernst Bernhard, sul piano più personale e oltre il lavoro innegabile del loro viaggio alla ricerca dell'ispirazione creativa.

7 Nuove Edizioni Ivrea che sarebbe poi diventata Edizioni Comunità nel 1946.

8 Natalia Ginzburg *Mai devi domandarmi*, Aldo Garzanti Editore, Milano 1971.

Vittorio De Seta (1923-2011) l'antropologo dell'anima mediterranea

Nato a Palermo da una famiglia aristocratica di origini calabresi, Vittorio De Seta partecipò alla seconda guerra mondiale come ufficiale di marina, ma nel 1943, dopo l'armistizio, fu internato in un campo di prigionia in Austria essendosi rifiutato di sottoscrivere l'atto di fedeltà al governo fantoccio della Repubblica di Salò. Liberato dall'esercito russo solo dopo la fine della guerra, tornò a Roma per proseguire gli studi di architettura che, tuttavia, interruppe per diventare regista cinematografico.

Regista e scrittore, conosciuto e apprezzato soprattutto per i suoi cortometraggi-documentari ambientati in Sicilia e Sardegna, tra il 1954 e il 1959 De Seta realizzò dieci brevi documentari, caratterizzati dall'assenza di una voce narrante, sulla vita di ogni giorno dei più poveri tra i poveri in Sicilia: pescatori, contadini, minatori, pastori (*Vinni lu tempu de li piscispata, Isole di fuoco, Sulfarara, Pasqua in Sicilia, Contadini del mare, Parabola d'oro, Pescherecci, I dimenticati*). De Seta usò la cinepresa per raccontare una "cronaca antropologica" fatta di frammenti di culture arcaiche: la pesca, i raccolti, i riti, le feste religiose e lavorative, che ordinavano le vite delle figure descritte nelle sue opere. Dopo aver visto i suoi documentari Martin Scorsese descrisse questo importante regista come "un antropologo che parla con la voce di un poeta."⁹

Nel 1961 diresse il suo primo lungometraggio, *'Banditi ad Orgosolo'*, scegliendo solo attori non professionisti (pastori e paesani sardi) per i ruoli principali, un lavoro, che avrebbe contribuito in modo significativo al cinema italiano degli anni '60.

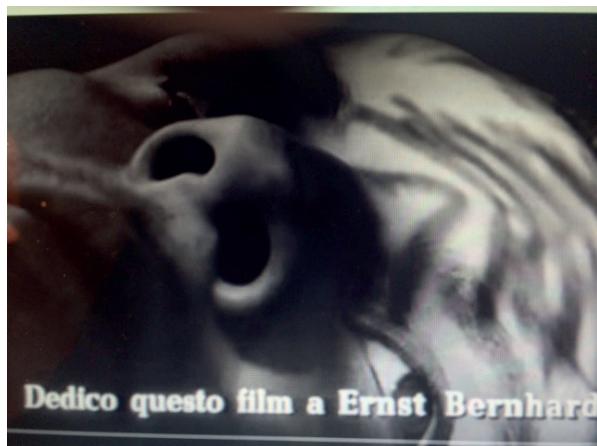
Seguendo le orme di Antonioni, nel 1966 (un anno dopo la morte di E. Bernhard) realizzò *'Un uomo a metà'*¹⁰, nel 1966 (un anno dopo la morte di Bernhard), un film che avrebbe finito per distaccarsi completamente dalla sceneggiatura originale. Vittorio De Seta, decise di dedicare il suo primo film proprio a Ernst Bernhard. *'Un Uomo Una meta'* è un film su se stesso, è la descrizione simile ad un documentario della sua difficile vita interiore. È la storia di un giovane uomo molto disturbato nelle sue relazioni passate e presenti, che si svolge durante gli anni del fascismo.

«Poi ho vissuto io stesso una nevrosi abbastanza grave, ho fatto analisi e ad un certo punto mi sono detto: ma io con che diritto, da che pulpito mi metto a fare film sociali, politici, se prima non risolvo i problemi miei? E allora ho fatto un film sull mia nevrosi... Tanta gente mi ha detto 'questi sono fatti tuoi perché li racconti a noi? D'altra parte una crisi è individuale, non è che uno può raccontare una crisi collettiva... Andare a dire alle persone che forse c'è qualche cosa di noi che è oscuro, cosa che tocchiamo con mano tutti i giorni, guai a dirlo. Mi sembrava un'operazione razionale dire: 'c'è questa cosa, vediamola, esploriamola, non teniamola nascosta'. Però forse era troppo presto. Credo che questo film fosse prematuro forse fatto trop-

⁹ John Francis Lane, *Vittorio De Seta Obituary*, The Guardian, Sunday 11 December 2011.

¹⁰ *Un uomo a metà*, a cura di Filippo M. De Sanctis, Cappelli Editore, Rocca San Casciano 1966

po dal 'di dentro'. Mi ricordo che in quell'epoca c'era stata la conquista della luna e io dissi: dal momento che ci sono gli astronauti io faccio la storia di un entronauta', però era ancora l'epoca in cui uno faceva analisi mentre era iscritto al Partito Comunista. C'è ancora adesso il pregiudizio per cui se qualcuno fa analisi è considerato matto, tanto è forte il presupposto dell'autocontrollo da parte di tutti».



Fu proprio Ernst Bernhard a incoraggiare Vittorio De Seta perché utilizzasse le sue doti creative e artistiche per affrontare le sue sofferenze più profonde. L'attore principale fu un giovanissimo Jacques Perrin¹¹. Anni dopo Perrin raccontò in un'intervista questa singolare e particolarissima esperienza nella quale si trovò ad improvvisare un ruolo 'artistico' molto difficile e stimolante per rappresentare le sofferenze psicologiche dello stesso De Seta.

'Un uomo a metà' non vuole mettere in scena la realtà del processo analitico, il setting, lo studio, il divano o le parole stesse di un'analisi, bensì il film, con i suoi attori, immagini e tutto il suo complesso insieme di dettagli tecnici vuole fornire una rappresentazione interiore dell'analisi stessa.

Tecnicamente, ci troviamo di fronte a un film molto complesso: inquadrature dall'alto e dal basso, sovraesposizioni, un susseguirsi d'immagini messe a fuoco e sfuocate, sequenze al rallentatore, voci fuori campo, primi piani di volti, flashback...

Potremmo dire che è un sogno o, forse con maggior precisione, che ci troviamo di fronte all'amplificazione dell'intricatissimo mondo interiore di una personalità borderline/psicotica. La storia non è raccontata in prima persona, ma da una terza: Michele (il famoso attore francese Jacques Perrin), osserva sia se stesso, sia gli altri. Noi vediamo il suo volto mentre lui guarda i volti degli altri.

¹¹ Interview de Jacques Perrin au sujet de Vittorio de Seta – YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=wecxvzDke5w>

Michele non si limita a ricordare, ma ‘ri-vive’ e ‘ri-prova’: è un adulto tra i personaggi e le figure della sua infanzia. L’uso di soluzioni cinematografiche improvvisate e creative, eleganti e con un forte effetto, consentono a De Seta di rappresentare il processo analitico in modo completamente nuovo e originale.

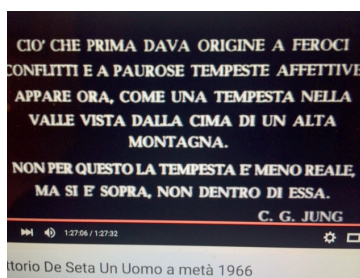
L’impianto narrativo procede a balzi dal mondo ‘interiore’ a quello reale, dal passato al presente, o, piuttosto, descrive la vita passata e presente di Michele utilizzando un’unica dimensione spazio-temporale. È in questo senso che possiamo dire che la struttura del film è simile a quella di un sogno.

Le immagini rappresentano altrettanti nodi irrisolti nella psiche di Michele, che lui dovrà sciogliere e risolvere.

Fondamentalmente, ‘*Un uomo a metà*’ è una creazione soggettiva, e il sogno è il teatro dove il sognatore interpreta contemporaneamente la scena, l’attore, il suggeritore, il direttore di scena e il critico.

I personaggi, le scene, i dialoghi, rappresentano tutti parti del mondo interiore di Michele, e la loro presenza nel film trae origine dalla sua stessa psiche. La ragazza – della quale si era innamorato quando era giovane – è ormai una donna e parla con la voce di un’adulta, ma è contemporaneamente Elena, la donna che lo avrebbe abbandonato in seguito. La madre è una Grande madre terribile, una madre fallica, che lo frusta come un cavallo: è l’immagine negativa del materno, che Michele ha introiettato in sé.

Analogamente, il fratello di Michele si ‘con-fonde’ con l’immagine interiore del padre. Il fratello è il figlio preferito della madre. È un fascista, con il suo corredo di atteggiamenti ‘stereotipati virili’ e oltremodo ‘patriarcali’. Michele è intrappolato tra una madre terribile e l’impossibile modello fascista per gli uomini ... Oltre ad essere una descrizione molto profonda e complessa dell’intricato mondo interiore di un uomo durante il fascismo, il film porta anche alla luce sia un conflitto interiore, sia la critica politica ai ruoli della ‘Persona’, imposti dal regime. Ernst Bernhard, nel descrivere la figura della Grande Madre mediterranea nella sua Mitobiografia, fornirà un’interessantissima descrizione delle conseguenze derivanti dall’imposizione di un ‘modello patriarcale’ artificiale, come accadde con il fascismo, su una civiltà matriarcale...¹²



Il film finisce con una citazione di CG Jung:

12 Milo Manara, *Due viaggi con Federico Fellini*, Oscar Mondadori, Milano 2001.

Nel 2007, in un'intervista con Amedeo Caruso, De Seta descrisse come segue l'incontro con Ernst Bernhard¹³:

«Lo conobbi nel '58. Avevo un fratello maggiore, Emanuele che tra il '56 e il '58, fu incarcerato e processato per reati di droga. Piuttosto ingiustamente. Ne uscì psicologicamente malconco. Era instabile, aveva subito traumi in guerra. Lo ospitai per mesi. Uno psicologo incaricato dal tribunale suggerì una psicoterapia. Bernhard venne a casa mia, a Roma, all'Aventino. Sconsigliò un'analisi. La "psicoanalisi" era considerata allora, qui da noi, una scienza esoterica, scientificamente dubbia, tenuta in poco conto, osteggiata dalla Chiesa, dal Partito Comunista. Tuttavia quel dottore mi colpì. Avevo anch'io problemi psicologici».

A proposito della sua analisi disse:

«Analizzavamo i sogni, parlavamo. Cosa insolita, prese in cura anche mia moglie. Ricordo che un giorno, in un momento di tensione, andammo da lui, per aiuto. Ci ricevette senza quasi parlare, preparò un thè e quando tutto fu pronto ci guardammo, con mia moglie: ogni contrasto era svanito. Questo era Bernhard. Faceva in modo che alle conclusioni si arrivasse da soli».

E sull'influenza del processo analitico e della sua relazione con E. Bernhard, sui suoi film aggiunse:

«L'influenza della psicanalisi è stata decisiva. Mi ha tirato fuori dal marxismo, dal materialismo. Con l'influenza junghiana ho riscoperto il senso del mistero, mi sono avvicinato alla religione. Mi è sembrato di tornare alla fede. Ma non ero soddisfatto, c'era qualcosa che non andava, non riuscivo a rinunciare alla ragione. Infine sono stato aiutato in modo decisivo dai saggi morali e religiosi di Tolstoj. Vede, è stato un percorso continuo. In sostanza non ho fatto i miei film dopo aver capito le cose, li ho fatti per comprenderle. Non mi sono mai specializzato. I film più che un fine sono stati un mezzo, (per questo sono pochi e diversi tra loro). Ma non vorrei prendermi troppo sul serio. È per dire che proprio il dinamismo, il coinvolgimento continuo, in prima persona, mi hanno impedito di naufragare nel nichilismo. Certo che il mio ultimo film Lettere dal Sahara risente del lavoro con Bernhard. Lui ha segnato la mia vita, in modo decisivo».

‘Un uomo a metà’ fu stroncato dalla maggioranza dei critici al Festival di Venezia (nonostante il premio attribuito a Jacques Perrin come migliore attore) che accusarono V. De Seta di avere realizzato un film “estetizzante e troppo calligrafico” a scapito dei contenuti e che tratta di un “problema vecchio noioso e risaputo cioè un caso di nevrosi”...

Ma visto che parliamo di grandi autori e registi del cinema italiano di quegli anni, è opportuno ricordare che un altro grandissimo maestro del nostro cinema

¹³ Giornale Storico del Centro Studi di Psicologia e Letteratura, 4, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2007.

di quegli anni, non esitò a esprimere il suo apprezzamento entusiasta sul film. Si tratta di Pier Paolo Pasolini che parlando del film sulla rivista Cinema 60¹⁴ scrisse:

«Questi due punti su cui la critica si è fondata sono assolutamente sbagliati. Prima di tutto perché il film di De Seta non è mai calligrafico ma se mai è il contrario del calligrafismo. Il calligrafismo è assolutamente freddo e distaccato mentre il film di De Seta è quanto di più appassionato e addirittura ingenuo si possa immaginare... Quanto alla seconda osservazione, molto probabilmente De seta aveva ragione di ribellarsi a questo giudizio... Egli diceva che la resistenza dei critici al tema psicoanalitico del film non è altro che uno dei soliti casi che si ripetono sempre di fronte al tabù dei benpensanti, quando i benpensanti si trovano di fronte appunto alla psicanalisi...»

Il contenuto reale del film sono quelle vicende, quei casi, quelle situazioni che producono una nevrosi... A me interessava semplicemente di vedere un personaggio nell'atto in cui questo personaggio è malato, e mi interessava vedere i suoi rapporti di malato con la realtà, il mondo ambientale intorno a lui e, soprattutto, i personaggi che sono stati la causa della sua nevrosi. Ed è stata questa intuizione profonda, da vero poeta, di De Seta: avere intuito un personaggio la cui realtà fisica e psicologica era misteriosamente e poeticamente analoga a quella del famoso personaggio nevrotico che il regista aveva nel cuore».

Come spiega nell'intervista con Amedeo Caruso, fu Vittorio De Seta a dare il numero di telefono di Bernhard a Fellini:

«Un giorno eravamo nella sua "500" bianca – che decisamente ci stava stretta, eravamo grossi tutti e due – in un piccolo largo, sopra il Tritone. Ci mettemmo a parlare e lui diede fondo al suo malessere, proprio come si fa con le persone conosciute da poco. Davanti a noi si apriva la prospettiva accattivante di via Gregoriana, dove abitava Bernhard. Un segno del destino? Ricordo come fosse adesso. Mi venne spontaneo dirgli: "Perché non vai da Bernhard?". Ci andò in capo a qualche giorno.

Non c'è dubbio, l'analisi ha avuto un effetto determinante su lui. In seguito ebbi tempo di riflettere. Con La dolce vita, aveva tirato fuori tanti contenuti inconsci e se li era trovati davanti, ancora segreti, dolorosi, insidiosi. Per questo stava male».

Federico Fellini (1920-1993) e Ernst Bernhard

Come anticipato, è impossibile descrivere in pochi paragrafi Federico Fellini, le sue opere, il suo processo creativo e l'importanza che figure quali C.G. Jung e Ernst Bernhard ebbero sulla sua vita e sui suoi capolavori. Su Fellini e sulle sue esperienze analitiche sono stati scritti numerosi libri e articoli; e altrettanti esperti e critici cinematografici, come pure analisti junghiani si sono espressi su questo argomento.

14 P. P. Pasolini, in Un uomo a metà, « Cinema 60 », settembre/dicembre 1966.

Ci limiteremo a citare solo alcune figure, eventi e momenti importanti nella sua vita. Il primo, menzionato sopra, riguarda i momenti salienti – il come e il quando – del suo incontro con Ernst Bernhard attraverso Vittorio de Seta. Il secondo è '8 1/2', il film realizzato dopo *'La dolce vita'*, e fortemente influenzato dal periodo di analisi con Ernst Bernhard. Infine, ma non per questo meno importante, vorremmo dedicare un breve accenno anche a *'Il viaggio di Mastorna'*, il film che Fellini avrebbe voluto realizzare senza, però, mai riuscirci...

Fellini, come ben sappiamo, è uno dei registi più famosi e particolari del periodo successivo alla seconda guerra mondiale. Agli esordi della sua carriera, contribuì al movimento del neorealismo cinematografico inaugurato da Rossellini, ben presto, tuttavia, (dopo *'I vitelloni'*), svilupperà un suo personalissimo stile imperniato su film autobiografici, caratterizzati da "fantasie oniriche" che si sovrappongono a situazioni consuete; con personaggi tratteggiati con un approccio fantastico tipicamente *'felliniano'*.

*«Naturalmente parto sempre da una sceneggiatura quando inizio un film, ma poi la cambio ogni giorno, inserendovi ciò che mi suggerisce l'immaginazione durante la giornata. E' come quando si parte per un viaggio: conosciamo la destinazione, ma non ciò che ci accadrà lungo il cammino. Vogliamo restare stupiti».*¹⁵

Il film più autobiografico di Fellini è stato *'8 1/2'*: un'innovativa fantasia satirica in chiave romantica sulla crisi morale e creativa di un autore cinematografico di mezza età, sul suo malessere personale e la sua dolorosa incapacità di realizzare un film. Fellini lo considerava il suo film preferito e lo intitolò *'8 1/2'* perché fu la sua sesta opera da regista insieme a tre film codiretti con altri.

«Senza addentrarci negli ostrusi meandri dei numerosi testi teorici scritti da Jung, possiamo vedere in Guido un esempio del suo tipo 'estroverso', un uomo orientato verso la realtà esterna. Un uomo come Guido, - scrive Carolyn Geduld della Indiana University - si ritirerà nelle fantasie: una 'reazione tipica per l'estroverso di fronte a un mancato adattamento alle condizioni esterne'. L'autrice parla anche dell' 'archetipo della madre'. ... per Guido, la donna rimproverante - ma anche portatrice di una pericolosa carica sessuale - incarnata dalla sua madre biologica (e più tardi da sua moglie Luisa), rappresenta la sgradevole sintesi tra i due tipi di donna da lui conosciuti durante la sua infanzia (la suocera gentile e la prostituta Saraghina). Per Guido, quindi, l'archetipo si muove lungo la dicotomia suora-prostituta. Presumibilmente, Guido potrà ritrovare l'unità e la salute mentale solo quando riuscirà a risolvere e sintetizzare i problemi con la sua Anima. O, per usare le parole della Geduld, egli raggiungerà 'un'unità interiore'».

«Nel 1984 Fellini mi raccontò di non essersi mai sottoposto a un'analisi, nonostante il suo grande interesse per Jung e le sue teorie, bensì aveva avuto delle lunghe

¹⁵ Citazione trovata in un articolo del New York Times article di PETER B. FLINT *Federico Fellini, Film Visionary, Is Dead at 73* (Nov 1st 1993).

conversazioni con un noto analista junghiano a Roma, dal quale aveva appreso molti aspetti del pensiero junghiano."¹⁶

Negli anni, e in particolare dopo la pubblicazione de 'Il libro dei sogni'¹⁷, sono stati in molti a chiedersi se le 'conversazioni' di Fellini con Bernhard possano rientrare in una vera e propria analisi. In particolare vogliamo citare alcuni interrogativi posti da Christian Gaillard, co-autore con Lella Ravasi Bellocchio, di un lavoro con lo sguardo 'analitico' sul testo felliniano.

In una intervista all'Ansa¹⁸, a proposito del libro "*L'inconscio creatore*", scritto in binomio con Lella Ravasi Bellocchio, Christian Gaillard conferma:

«È come se Fellini si fosse trovato per tutto un periodo diviso fra due figure, due tipi di figure femminili, che non si vede come potrebbero essere compatibili le une con le altre». E il modo di rappresentare se stesso è, secondo lo psicanalista, abbastanza convenzionale: 'Fellini si rappresenta, infatti, per lo più come un uomo giovane e piuttosto filiforme mentre quando incomincia a scrivere e disegnare ha più di 40 anni e non è più particolarmente filiforme'... Secondo lo psicanalista si vede che il regista si è dato i mezzi per frequentare 'tutta una vita simbolica, anche fortemente contrastata, che con ogni evidenza lo abitava e lo ossessionava. Ma coltivando anche, e non senza compiacimento, un immaginario a volte un po' facile, e quasi senza contrappeso, che gli piaceva chiaramente assumere come la propria ordinaria consuetudine'...».

Nell'ultima parte del saggio *l'Inconscio Creatore*, Gaillard si interroga molto precisamente sulla strada percorsa da Fellini durante l'analisi con Bernhard :

«Perciò la domanda che alla fine, per concludere, io pongo: potrebbe darsi che il viaggio in cui l'uomo Federico e il regista Federico si sono avventurati sia, in definitiva, e in fondo, « 'Il viaggio di Mastorna', che non ha mai realizzato e che l'ha ossessionato tutta la vita ?¹⁹ Questo viaggio doveva condurre verso un altro mondo, un mondo che si sforzerà molte volte di realizzare al cinema, senza mai riuscirci.

Questo viaggio e questa realizzazione l'hanno portato fino al bordo, fino alla soglia di una sveglia sempre respinta, o rifiutata, o elusa. Di qui la notte – la nigredo in cui si vede, in cui lo si vede negli ultimi anni della sua vita. Dura notte, pericolosamente frammentata, caotica, e anche esplosiva, nonostante una vita e un'opera straordinariamente e meravigliosamente creativa e la ricchezza così impressionante del suo immaginario, in cui, io temo, si è troppo a lungo rifugiato».

16 Hollis Alpert, *Fellini: A Life*, Atheneum: New York (1986) pp167-170.

17 Federico Fellini, *The Book of Dreams*, Rizzoli Editore Milano 2008.

18 Christian Gaillard – Lella Ravasi Bellocchio, *L'inconscio creatore attorno al Libro dei sogni di Federico Fellini*, Moretti e Vitali, Bergamo 2009.

19 Ibid. pp 56-57.

Ma cerchiamo di addentrarci proprio in quest'opera mai realizzata, per vedere se tra il testo della sceneggiatura, le interviste di Fellini stesso e i pareri di altri riusciamo a proporre una possibile risposta all'interrogativo di Gaillard.

Fellini incontra Bernhard tra il 1960 e il 1961 – dopo il successo de *“La dolce vita”* – mentre sta attraversando un vero e proprio blocco creativo e un'altrettanto difficile crisi personale. Fu proprio grazie alla realizzazione di *“8 ½”*, il suo personalissimo ‘capolavoro’, che Fellini riuscì a superare il periodo critico, descrivendo proprio il suo doloroso dramma interiore. Possiamo dire che Fellini andò in analisi con Bernhard per superare questa *impasse* in cui si trovava; ed è quindi possibile affermare che egli percorse, almeno in parte, un percorso analitico durante questo periodo. Tuttavia, tutti i suoi film successivi, così come la sua vita e le sue esperienze sembrano indicare che si sia fermato a ‘metà strada’ del suo viaggio analitico personale. Leggendo la sceneggiatura e la trama di *“Il viaggio di Mastorna”*²⁰, film che Fellini aveva sempre desiderato realizzare, senza esserci mai esservi riuscito, intuiamo in un certo qual modo, che egli sapesse benissimo di non essere andato fino in fondo. *“Il viaggio di Mastorna”* doveva rappresentare il viaggio dell'eroe verso la morte, e la visualizzazione della transizione dopo la morte. Nel viaggio immaginato da Fellini, egli in fondo dichiara - quando raggiunge ‘l'altra sponda’ – in modo anche abbastanza chiaro, di non aver portato a termine il suo processo d'individuazione. In realtà la morte di Bernhard nel 1965 fu un duro colpo per Fellini. La sceneggiatura del film che scrisse dopo la sua morte, e che tante volte tentò di iniziare può essere vista proprio come il simbolo della sua analisi ‘incompiuta’. La sceneggiatura inizia con il protagonista che si ritrova in una strana città tedesca dopo un incidente aereo; Mastorna cerca di capire dove si trova e come proseguire il suo ‘insolito viaggio...

“Vice Capostazione:

- ...è bene che la sua situazione venga al più presto registrata. Tutto dipende da questo: sistemazione, o individuazione, come alcuni preferiscono chiamarla. Senza la quale il proseguimento... diciamo così, del viaggio, le riuscirà impossibile. Oddio c'è stato anche qualcuno...che ha voluto fare di testa sua e sembra sia riuscito a partire lo stesso, ma dove è arrivato?

Sacerdote (conciliante).

- Non possiamo negare che sono veramente esistiti casi del genere. Esistono forme di aiuto anche per coloro che ostinatamente si rifiutano di essere aiutati. Ma nel caso tuo, Mastorna, vorrei proprio consigliarti...

Chi sta parlando ora è un tipo di impiegato, seduto alla macchina da scrivere.

- Basterebbe trovare, vede, un momento, un piccolo momento della sua vita... ma, badi, un momento anche qualunque, insignificante...in cui lei, proprio lei, sia stato se stesso...²¹

20 Federico Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, Quodlibet, Macerata 2008.

21 *Ibidem* p. 60.

L'eroe è un violoncellista che inizia il suo viaggio con un atterraggio di fortuna in una piazza di una città sconosciuta, vicino ad una grande cattedrale (molto simile alla cattedrale di Colonia come ben rappresentato da Milo Manara nel fumetto da lui pubblicato con il consenso di Fellini²²)

È la storia di un uomo che è morto, anche se lui inizialmente non lo sa (e non lo vuole sapere...). Un anno dopo la morte del suo analista, scrivendo la sceneggiatura del *Viaggio di Mastorna*, Fellini cercò appunto di immaginare come potesse essere il viaggio nell'aldilà...

L'unica scena del film che è stata realmente girata è quella di un uomo con una valigia che cammina in una tempesta di neve. La scena è stata girata nel 1967, un anno dopo la scrittura della sceneggiatura e due anni dopo la morte di E. Bernhard.

Ma nonostante l'idea di realizzare il film di questo "passaggio" lo avesse accompagnato durante tutto il suo viaggio terrestre, Fellini non riuscì a realizzarlo prima della sua reale dipartita nell'aldilà... Così come aveva evitato in parte il suo viaggio nel profondo, rimandò anche il viaggio di Mastorna... Resta in compenso la sceneggiatura del film, e resta anche il fumetto di Milo Manara²³. Ambedue i documenti ci indicano quanto questo film che non vide la luce fosse invece profondamente significativo per il regista.

Mistero, esoterismo, misticismo, religiosità... Il film è una interrogazione sulla morte...

Ma soprattutto nelle parole stesse usate da Federico Fellini è una interrogazione sul processo di Individuazione... su come poter rinunciare alle pretese dell'io terrestre (e dio sa quanto siano state importanti quelle legate alla creazione per Fellini...) per accedere al sé...

Tra sogno, disorientamento e angoscia Mastorna non si vuole arrendere di non essere più tra i vivi, e sentendosi in un luogo straniero e sconosciuto inizialmente fa di tutto per cercare di ritornare nel "suo mondo"... Ma numerosi indizi: la telefonata a casa con la persona che dice che dopo la tragedia "*I Mastorna non abitano più qui*", il fatto che non riesce e non può comprare un biglietto per Firenze, e infine, mentre è nella sua strana stanza d'albergo il telegiornale che annuncia la scomparsa e un tragico incidente di un aereo, lo riportano alla inevitabile consapevolezza del suo passaggio nell'aldilà... che ha così tanta difficoltà ad accettare...

Il suo viaggio è simile a quello contenuto nel *Libro Tibetano dei morti* che descrive le esperienze che l'anima cosciente vive dopo la morte, o meglio nell'intervallo di tempo che, secondo la cultura buddhista, sta tra la morte e la rinascita.

Marcello Mastroianni doveva essere Mastorna e fece un provino. Poi Fellini pensò a Paolo Villaggio ed infine l'unico che ebbe un contratto fu Ugo Tognazzi, e prima che Fellini rinunciasse a girare il film, Mastroianni tornò e solo Mastroianni poteva incarnare Mastorna (come dice il nome stesso del testo...)

22 Milo Manara, *Due viaggi con Federico Fellini*, Oscar Mondadori, Milano 2001.

23 Milo Manara, *Due viaggi con Federico Fellini*, Oscar Mondadori, Milano 2001.

Nella terra sconosciuta in cui si ritrova dopo l'incidente aereo, Mastorna vive una perdita di senso e una ricerca disperata di un nuovo senso... Mastorna continua però ad affidarsi e fidarsi di Luisa, sua moglie che lo aspetta a casa....

Ma poi alla stazione un altro segno che non è più nel regno dei vivi... su un treno vede un suo amico morto...

Poi appare una donna vestita di bianco, una guida, una figura di Anima... È quasi un'immagine dantesca... che rappresenta la "Beatrice" che lo accompagnerà... nel suo viaggio...

Mastorna non sa... ma deve invece rendersi conto che è morto... e deve convincersi della nuova situazione... Il film doveva proprio essere e rappresentare il processo interiore che è necessario percorrere, tra la morte e la rinascita, il processo *d'individuazione* che Fellini nella sceneggiatura di Mastorna ammette di non avere percorso fino in fondo...

La donna in bianco prende a un certo punto le sembianze di Luisa e rappresenta l'archetipo del femminile, dell'Anima nel quale si sovrappongono diverse donne reali... È un archetipo che ossessiona Mastorna ma sappiamo anche bene che è lo stesso archetipo che abitava in Fellini con una presenza inequivocabile in quasi tutti i suoi film...

La sceneggiatura del film è un continuo vai e vieni tra personaggi di 'questo mondo', conosciuti da Mastorna da vivo e 'personaggi onirici'.... Uno di questi personaggi, è Armandino, un personaggio, un pagliaccio, è inizialmente presentato come una fuga dalla morte... Indicano a Mastorna modi di negare l'angoscia, trascinandolo in luoghi e attività 'mondani', per esorcizzare e dimenticare il cammino da percorrere... nello spazio liminale in cui si trova...

"Armandino:

– Voi avete sentito i paroloni difficili di tutti quei cacadubbi? 'L'individuazione, l'identificazione'. Ma, dico io, non vi viene in mente che un povero figlio di mamma, che non sa che cacchio gli sta capitando, che si trova in un paese che non conosce, una lingua che non capisce... Non vi viene in mente, dico, che un povero cristo vuol parlare con casa sua? Vuol sentire la voce della mamma, della moglie, di una mignotta qualunque a cui vuol bene?"²⁴

È proprio questo che vive Mastorna... Abituato com'è ai suoi schemi familiari, non riesce ad affrontare il passaggio, la transizione necessaria al suo viaggio...

Vediamo che in realtà, Armandino è molto più che un semplice personaggio che distrae Mastorna... Armandino conosce i "limiti" di Mastorna e man mano che Mastorna lo seguirà, Armandino prenderà le sembianze di un 'Virgilio', allo stesso modo che la Luisa vestita di Bianco rappresentava 'Beatrice'...

Armandino 'sa', è pienamente consapevole di dove si trovano e del percorso da fare... È una sorta di mago, di trickster... che aiuta Mastorna a liberarsi dalla paura della morte...

24 Federico Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 62.

Altra scena essenziale: Mastorna si ritrova a un certo punto in un teatro dove gli consegnano un premio... ma egli si ribella: è assurdo vincere un premio nell'aldilà... E invece gli viene detto che è Dio che ha deciso e scelto il premio....

Il viaggio che percorre Mastorna lo porta a rivedere tutte le tappe della sua vita personale, della sua storia famiglia della sua infanzia e anche della sua "consacrazione".

È – in un certo senso – un'esperienza di depersonalizzazione, di perdita del significato della vita, nella ricerca del sé... Deve lasciare andare il suo io, che si ostina di non accettare di essere morto.... La sceneggiatura descrive un melancolico corteo funebre... che porta ad un cimitero dove Mastorna ritrova i tanti personaggi della sua vita.

Spesso è proprio il passato che ci blocca nel processo d'individuazione... La sceneggiatura del film più importante che Fellini non ha mai girato, presenta tutti i nodi profondi che Fellini non aveva avuto il tempo e la voglia di affrontare durante la sua analisi... La morte di Bernhard lo portò invece a intuire che il cammino analitico non era stato completato fino in fondo come ha affermato C. Gaillard.

Il lavoro analitico con Bernhard era stato centrato soprattutto sulla ricerca della propria creatività "in crisi", per riuscire a realizzare i suoi film, mentre nel testo de *'Il viaggio di Mastorna'* il regista intuisce che il processo d'individuazione non si può limitare alla ricerca della creatività... e comporta una rinuncia difficile della centralità dell'io.

"Sono stanco, andate dove volete. Non voglio più pensare. Andrà bene lo stesso. Grazie".²⁵

Dopo il volo su un aereo pilotato da una bambina, Mastorna arriva all'ultima tappa del suo percorso prima del passaggio definitivo. L'aereo è atterrato in una valle di montagna... e il nostro eroe è nuovamente accolto da una delle hostess incontrata all'inizio del percorso che dice:

"Abbracciarmi, stringimi, ho freddo. O vuoi partire subito? Adesso hai tutto in regola, sai? Non c'è più bisogno di niente. Abbiamo finito di romperti le scatole. Vedi? Quella è la tua strada" (indicando un vallone che si restringe fra pareti a picco).²⁶

Si sono incamminati verso il fondo del vallone, lungo il sentiero, che sale e gira, scomparendo dietro un altissimo spigolo verticale. Oltre non si vede la continuazione. Soltanto il cielo. Un cielo chiuso e vuoto, senza colore, immenso, impenetrabile, senza profondità e senza altezza, un infinito lenzuolo grigio che sembra non significare niente, non avere senso né giustificazione.

Mastorna guarda, affascinato e deluso nello stesso tempo, quella vuota, lattiginosa immensità, non riesce a distaccare gli occhi.

²⁵ Federico Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata 2008, p. 157.

²⁶ *Ibidem* p. 158.

*“A questo punto, come tua accompagnatrice, dovrei ancora dirti qualcosa. Davvero vuoi proseguire subito? Io posso accompagnarti solo fin lì. E indica Avanti a sé, a breve distanza una baracca...”*²⁷

Nell'accogliente baracca/rifugio li aspettano due doganieri. Bevono un punch insieme guardando fuori il tramonto, la fine del giorno.

E in questa ultima pausa del suo viaggio che Mastorna inizia a parlare a voce bassa, “come se confessasse i suoi sentimenti”:

*“Sono stupito, deluso, compiaciuto di me, sono afflitto, depresso, entusiasta. Sono tutte queste cose insieme e non so tirare le somme. Sono incapace di stabilire un valore e un non valore definitivi, non ho un giudizio da dare su me stesso e la mia vita, non vi è nulla di cui mi senta veramente sicuro. Non ho convinzioni definitive, proprio nulla, eppure mi sento bene, in pace”.*²⁸

Mastorna si sveglia durante la notte e illuminato dalla luna riprende l'ultimo passaggio. Si ritroverà infine in una città che sembra Firenze ma non lo è. E' lui ma non è lui. È in un teatro e l'orchestra lo aspetta con il suo violoncello per incominciare a suonare il concerto. Luisa è nel pubblico e lo guarda composta. Comincia a suonare “un motivo ampio e solenne, grandioso e disperato, dolcissimo, inebriante...”

Per concludere questa breve, e tutt'altro che esauriente parentesi, su uno dei più importanti registi cinematografici italiani, vogliamo riportare una riflessione di Aldo Carotenuto sul rapporto tra Fellini e Ernst Bernhard:

“Inutile dire che l'incontro con Bernhard fu un evento molto importante nella vita di Fellini e che questo, come c'era da aspettarsi da una situazione del genere, avvenne in un'atmosfera fuori dal comune ed eccezionale. Fellini soffriva di un malessere che egli poteva solo vagamente definire: come se si trattasse di un qualcosa di esistenziale, ma con effetti che non sembravano limitarsi a una nevrosi. L'incontro ebbe luogo tra il 1960-61 – cioè, dopo la realizzazione di ‘La dolce vita’. Egli aveva sperimentato dei fenomeni simili già da ragazzo, ma aveva considerato la cosa del tutto normale, e in fondo forse lo fu davvero. Fellini era convinto che esperienze come queste possano capitare a chiunque, ma che poi vengono dimenticate, rimosse dalla barriera di difesa intellettuale che si viene a creare. Lui, tuttavia, le ricordava. Dopo alcuni periodi di tensione nervosa, o forse semplicemente perché era inevitabile, verso i 33 o 34 anni, Fellini ricominciò a vivere delle strane esperienze, dei fenomeni che sembravano estranei alla normalità quotidiana. Questa condizione era rafforzata da un suo nuovo, quasi prodigioso, interesse verso certi generi letterari. In effetti, l'avidità curiosità con cui Fellini si tuffava nella lettura di testi rari su iniziati, profeti, e congiurati non poteva che stimolare una tendenza, una disponibilità,

²⁷ Ibidem p. 159.

²⁸ Ibidem p. 160.

una capacità particolare che lui doveva possedere in modo naturale. Anche la sua professione, che lo vedeva coinvolto nella sfera dell'immaginazione, doveva esaltare quella particolare predisposizione verso le esperienze allucinatorie, quello scivolare in una specie di zona ai confini della realtà, dove la sensibilità si trasforma in percezione colorata di paura. Da un lato, era tentato di lasciarsi andare, di procedere; tuttavia, sentiva la pericolosità della cosa e provava timore. Senza quella sensazione di terrore di fronte a tali fenomeni – affascinanti ma assolutamente misteriosi – l'esperienza sarebbe forse anche andata oltre. E invece fu trattenuto da una paura incontrollabile.”²⁹

Vittorio De Seta e Federico Fellini sono due grandissimi Maestri del Cinema Italiano, due uomini che si sono interrogati profondamente sul senso del loro lavoro creativo nel periodo della ricostruzione del nostro paese dalle macerie della seconda guerra mondiale: due personalità completamente diverse, ambedue profondamente “toccate”, dal loro incontro con Ernst Bernhard e con C.G. Jung.

Vittorio De Seta ha lasciato, con i suoi documentari, una traccia reale e – nel contempo – profondamente poetica e quindi preziosissima di un mondo arcaico e ricchissimo che stava scomparendo. Ha dato luce e voce a chi non l'avrebbe mai avuta, agli ultimi e dimenticati, ai rappresentanti “vivi” e più autentici degli archetipi della Cultura Mediterranea. Con il suo film “*Un uomo a metà*” De Seta ha cercato invece di documentare il viaggio interiore nella sua sofferenza personale negli anni bui del Fascismo. Ha narrato la sua nevrosi all'interno di un'ombra collettiva che aveva ferito e bloccato ogni espressione creativa e culturale in Italia. È un film realistico, profondo e introverso, da rivedere e riscoprire oggi più che mai, in questo primo decennio del 21esimo secolo spesso così estroverso da diventare quasi privo di sostanza... Pier Paolo Pasolini, il visionario del nostro cinema, aveva intuito immediatamente l'importanza del film stesso contrariamente ai pareri dei critici.

Federico Fellini è stato un gigante dell'immaginazione. Ci ha lasciato, con i suoi film, un'opera immensa ma anche una traccia chiara di quanto sia difficile (o forse impossibile?) completare veramente il percorso creativo della propria vita interiore, portare a termine quel “processo individuativo”, come lo aveva descritto Ernst Bernhard sulla base del concetto di individuazione di C.G. Jung.

Con il testo del suo film mai realizzato, *Il viaggio di G. Mastrorna*, Federico Fellini lascia anche una espressione “incompiuta” molto importante del tormento soggettivo che visse dopo la morte di Ernst Bernhard proprio rispetto al tema del passaggio dalla vita verso il mistero immenso dell'aldilà. È come se il mistero di questo viaggio che Fellini cercò di immaginare con le sue capacità creative, lo avesse messo davanti ai suoi limiti umani impossibili da superare. La lettura della sceneggiatura ci fa sentire proprio questi due aspetti: il tentativo di immaginare l'aldilà e la scoperta dei propri limiti umani di fronte alla morte.

²⁹ Aldo Carotenuto *Encounter with Federico Fellini*, J E P (European Journal of Psychoanalysis) - Number 14 - Winter-Spring 2002.

Nella sua ultima intervista prima di morire con Sergio Falcone³⁰ Federico Fellini si confida dicendo:

“Il Viaggio di Mastorna è un mio progetto che non ha perso di attualità. Anzi, mi sembra che, con il passare del tempo, il punto di vista, ossia il fuoco su quel racconto, cioè il mio modello visivo, e la mia carica emotiva insieme, si siano precisati, mutati in un senso più favorevole alla storia, ai personaggi, anche alle situazioni esterne. Peccato non poterlo fare. Il Viaggio di Mastorna ancora oggi è un sospetto, un’immagine illusoria, un abbozzo di racconto. Un fantasma di idee, di sentimenti.”

Sempre nella stessa intervista aggiunge:

“Il dolore finisce per avere una forza emendatrice. Ci fa più buoni, più compassionevoli, ci richiama in noi stessi. D’istinto andiamo cercando la gioia, ma ci ritroviamo inaspettatamente nel dolore, non solo nel nostro, anche in quello degli altri”. E alla domanda di Sergio Falcone “Pensi talvolta all’esistenza di Dio?” conclude “È inevitabile. Ma è più discreto credere in Dio che parlarne”.

Nell'affascinante viaggio attraverso la prima metà del ventesimo secolo percorso per scrivere il lavoro per completare il diploma da psicoanalista al CG Institut di Zurigo, ho avuto il privilegio di capire quanto siano stati significativi (e forse troppo poco conosciuti e riconosciuti) Ernst Bernhard e Edoardo Weiss per l'introduzione originale della psicologia del profondo in Italia. Le numerose personalità che questi due pionieri coraggiosi e amici leali, hanno accolto con il loro talento e le loro sofferenze nei loro studi di psicoanalisti, hanno saputo dare sostanza alle migliori forme espressive del nostro paese. Vittorio De Seta e Federico Fellini, insieme a tanti altri uomini e donne di cultura che in quegli anni si sono rivolti a questi due psicoanalisti, sono due importantissimi rappresentanti di coloro che hanno reso grande il nostro paese e la sua magnifica cultura agli occhi del mondo.

³⁰ Sergio Falcone, Federico Fellini. L'ultima intervista, venerdì 20 ottobre 2006 <http://isintellettualistoria2.myblog.it/2013/02/09/sergio-falcone-federico-fellini-l-ultima-intervista/>

MARIELLA GAMBINO LORIGA (1920-2006), PIONIERA DELLA PSICOLOGIA ANALITICA INFANTILE E L'ASILO DI VILLETTA CASANA

Wilma Bosio

Riassunto

Mariella Gambino Loriga, intellettuale e psicologa junghiana di rilievo nel panorama culturale milanese degli anni Settanta Ottanta è stata anche pioniera della psicologia analitica infantile in Italia. Nell'esperienza alla Olivetti di Ivrea, dove era stata chiamata da A. Olivetti, su indicazione di Bernhard a continuare l'opera della Luciana Nissim Momigliano poté dar prova di originalità, competenza ed intraprendenza (1956 -1960) nel riorganizzare l'asilo nido esistente. Fondando l'Asilo di Villetta Casana e curandone in modo appassionato e competente l'ambiente fisico e psicologico a misura di bambino, si occupò in egual misura delle mamme lavoratrici, ponendo le basi di una carriera che avrebbe coniugato la psicologia analitica e il sociale, partecipando concretamente al rinnovamento del ruolo della donna negli anni che precedono il femminismo in Italia. L'articolo si sofferma in modo dettagliato sulla esperienza eporediese, avvalendosi anche di testimonianze e documenti provenienti dall'Archivio famigliare.

Abstract

MGL, major intellectual and psychological figure in the Milanese cultural landscape of the 70's and 80's, was also a pioneer of analytic children psychology in Italy. While at the Olivetti of Ivrea she proved her originality, her ability and her initiative spirit by reorganizing the nursery system that was in place, as well as by following Bernard's advice and continuing Luciana Nissim Momigliano's work (1956-1960). While founding Villa Casana's nursery, passionately and with competence, polishing the physical and psychological environment to suit the children, she also took care of working mothers by starting a career allying analytic and social psychology, which contributed in a major way to a new vision of women's role in the years preceding the rise of Italian feminism. The article details her experience at Ivrea and offers testimonies and documents from Family Archives.

Mariella Gambino Loriga è stata una intellettuale e psicologa di rilievo che ha trovato, nella predisposizione di Adriano Olivetti a utilizzare intelligenze e competenze nel disegno della sua strategia politica e culturale di dirigente di impresa capace e lungimirante, l'occasione per misurarsi e mettersi in gioco in campo socio-psico-pedagogico, partecipando concretamente al rinnovamento della donna negli anni Cinquanta-Sessanta che precedono il femminismo.

Fu in effetti ad Ivrea che poté mettere a frutto l'interesse per la psicologia dell'età evolutiva che aveva sentito dopo l'Università, supportata dall'esperienza analitica intrapresa dopo l'entusiasmo contagiante del dopo guerra.

All'epoca in cui ebbi modo di incontrarla nella primavera del 1982 era un'affermata psicoanalista junghiana, didatta dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica dal 1974, con riconosciute competenze sull'infanzia ed adolescenza.

Estroversa e sensibile, emanava la competenza ed affidabilità che Bernhard¹ nel 1956 le aveva riconosciuto, segnalando ad Adriano Olivetti la disponibilità

1 Lettera ad Adriano Olivetti, 19 dicembre 1955, Archivio Privato.

della ex paziente della moglie Dora a continuare il lavoro avviato anni prima da Luciana Nissim Momi-
gliano non più disponibile.

La sua capacità di accordare l'ambiente relazionale affettivo a quello materiale, le belle cose da vedere, usare e manipolare, gli spazi vivibili e la natura si assaporavano anche nella casa in cui riceveva, accogliente, odorosa di fresco e ben curata. Il suo essere nel mondo era ben governato dalla sensazione, ma non disgiunto da un interesse per lo spirito: un modo d'essere molto vicino al mondo del bambino e alla sua necessità di dialogare con l'anima delle cose.

Emancipata, separata ed indipendente si era occupata di terapia di gruppo di donne² e aveva tenuto su Raitre una rubrica di conversazioni telefoniche, ancora molto nota negli anni Ottanta, dove la sua capacità di ascolto empatico e la sua competenza psicologica aveva favorito un notevole successo di pubblico femminile.

Dalla fine degli anni Settanta teneva un gruppo di supervisione clinica dell'età evolutiva, il primo in Italia in ambito junghiano. Fu così che, in seguito ad un'indicazione di Silvia Montefoschi, sua collega all'AIPA fino al 1970, la conobbi nel 1982. Si trattava di un gruppo di analisti in formazione che provenivano da tutta Italia dove, accanto ad una prima conoscenza di approcci diversificati, potevo cominciare a riflettere sulle delicate questioni attinenti la psicoterapia infantile: la complessità del transfert e la sollecitazione ad agire, il rapporto con i genitori, il ruolo attribuito al terapeuta dai piccoli pazienti, la teoria comparata...

I documenti e le testimonianze e gli scritti che ho potuto consultare mi hanno confermato il sentimento che avevo ricavato dall'incontro in cui comunicavo la mia intenzione di cessare di frequentare il gruppo: avevo colto in lei la capacità di lasciare libere le persone che deriva dal presupposto etico indispensabile al



Mariella Gambino Loriga

2 Vedi la il bel lavoro di Roberta Fossati recentemente riproposta ed ampliata "Valori sostanziali" e "valori spirituali" nella cultura delle olivettiane. Ricordo di Mariella Gambino Loriga, pagg 85-86 in "Quaderni Fondazione G.Brodolini",

Contesti, valori, idee di Adriano Olivetti, Roma, novembre 2016

lavoro terapeutico, cioè quella di essere passati con “dolore” attraverso molte separazioni. Il contatto con lei, dopo, non si è mai interrotto, nonostante io avessi continuato il mio training al CIPA, la Società che il suo amico Trevi aveva fondato con altri soci nel 1966. Ci saremmo sentite ancora più volte, ma viste a lungo solo in occasione del Convegno internazionale IAAP a Berlino nel 1986 e dopo il suo “aggravamento”, negli anni Novanta, durante una visita. Ero con Andreina Navone: Mariella sulla carrozzina, la sua bellissima voce un poco spenta e noi, tristi e spaesate.

Il “tempo” su cui debbo soffermarmi, è quello degli anni Sessanta, caratterizzato dal boom economico e da grandi cambiamenti sociali, con il richiamo a date che si sovrappongono ai miei ricordi di bambina, dove mito e storia tendono a convivere a dispetto degli anni.

Mariella Gambino Loriga era arrivata ad Ivrea da Roma, dove era nata e aveva abitato da sempre, una mattina di febbraio del '56, «[...] un anno freddissimo, in cui nevicò perfino a Roma [...] con stivaletti foderati di pelo e un passamontagna», sorpresa, all'uscita dalla stazione, dalla neve sui marciapiedi mischiata alla poltiglia dei resti delle arance utilizzate per la battaglia di Carnevale. Aveva 35 anni e due bambine, era separata da poco da Vincenzo Loriga, dopo 7 anni di un matrimonio difficile e sicura di aver fatto la cosa giusta; la sua forte personalità era riuscita a contrastare la voce della donna remissiva « [...] una donna deve sempre avere pazienza e quello che conta è soprattutto salvare la famiglia»³, ancora imperante nella cultura della borghesia colta dalla quale proveniva.

Entrambi i genitori erano di origine siciliana: il padre, Roberto Gambino, civilista di successo, proveniva da una famiglia di avvocati e magistrati. La madre Evelina Tocco, da una famiglia di magistrati e militari: bella elegante, amante dell'opera e soprattutto appassionata di cinema, dove appena possibile portava anche la piccola Mariella, nata nel 1920, sei anni prima del fratello Antonio.⁴ Un'infanzia felice, scuole elementari all'Istituto francese, liceo classico al Visconti, con purtroppo un tremendo epilogo: nell'estate del '38, durante le vacanze a Riccione, la madre moriva per un attacco d'asma. Seguirono anni durissimi: rimasta a diciotto anni con il fratello di 12, si era dovuta occupare dell'organizzazione familiare e del padre, che dopo il lutto restò incline alle crisi depressive. Tutto ciò non le impedì di iscriversi all'Università, alla Facoltà di Lettere, dove si laureò nel '45 con il prof. Brezzi, con una tesi su “Le lettere di Paolo di Tarso”.

La guerra l'aveva costretta a spostare fuori dalla famiglia la sua attenzione, offrendole l'occasione di sperimentarsi nel sociale. Dopo essere diventata crocerossina, aveva prestato con passione la sua opera al Policlinico, mentre a casa

³ M. Loriga, *Ricordi da Ivrea. Una carriera femminile alla Olivetti*, Memoria Rivista delle donne, 6, 1982 p. 15

⁴ Antonio Gambino (1926-2009) Giornalista, nel 1953 fondò *Cronache* e dal 1961 fu Redattore capo dell'Espresso (Direttore A. Benedetti), dove tenne ininterrottamente dal '61 al '97 il “Taccuino Internazionale”.

avevano trovato rifugio, per interessamento del padre, una coetanea ebrea e un cugino renitente.⁵

Con la fine della guerra erano iniziati anni molto vivaci. « [...] Si respirava un'atmosfera di ubriacante euforia – che sollecitava curiosità in tutti i campi: films, letture e soprattutto il piacere della dialettica e del confronto e qualsiasi cosa – [...] che non fosse immediata».⁶

Grazie ad Ernst Bernhard e Robert Bazlen cominciava a circolare in Italia anche il pensiero di Jung; i tempi erano pronti a fornire a chi ne volesse sentire gli spunti per un «mondo nuovo e l'analisi fu insomma in qualche modo- così credevamo- il genitore perfetto».⁷

L'incontro con Bernhard fu fortuito. Era stato contattato, su consiglio di conoscenti, per tentare di curare il padre, caduto in una grave crisi depressiva, per la quale era stato anche utilizzato con esiti infausti, l'elettroshock, con la conseguenza di due fratture agli omeri e una al femore, nell'estate del '47. Fu un incontro "impossibile", tra due personalità troppo distanti, tutta logica e volontà quella del padre, mistico-orientale quella di Bernhard.⁸

Non ci furono altri incontri salvo che poco prima del matrimonio con Vincenzo Loriga, conosciuto a casa del padre di quest'ultimo. Bernhard, dopo aver consultate le Effemeridi, che teneva sempre sul tavolo, sconsigliava vivamente il matrimonio... e il consiglio non fu fortunatamente seguito, anche se, conteneva come tutte le profezie una parte di verità ma risultava difficilmente accettabile senza una esperienza personale che lo convalidasse. Credo che questo punto in particolare, quello di indicare, sconsigliare sulla base di rivelazioni, intuizioni o altro, a pazienti potenziali o in cura, "cosa dovevano fare", fosse un punto sul quale non si sarebbe trovata in accordo mai. Ricordo la sua attenzione al "tempo" dell'interpretazione in analisi come obiettivo cui tendere, spesso purtroppo disatteso a causa delle inevitabili fragilità del terapeuta.

Non fu un incontro gradevole, ma, nonostante l'ambivalenza nutrita sin dall'inizio, nel '48 iniziò la sua analisi con lui, tra alti e bassi. Pochi mesi più tardi avvenne « [...] l'incontro fondamentale »⁹ con Dora, la moglie di Bernhard, che aveva nel frattempo concluso il suo training a Zurigo con Toni Wolff. Mariella l'aveva sentita « [...] lontana dagli atteggiamenti mistici che avevano disturbato il

5 Tutte le Informazioni biografiche precedenti mi sono state gentilmente trasmesse dalle figlie Marzia e Sabina Loriga.

6 M. Loriga Gambino (a cura di), *Il mio primo incontro con Bernhard*, " Rivista di psicologia analitica", 1966, p. 120.

7 Cfr. Giuliana Chiaretti, sito Enciclopedia delle donne: <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/mariella-loriga-gambino>.

8 M. Loriga Gambino, *Il mio primo incontro con Bernhard*, Op. cit., *passim*.

9 M. Gambino Loriga, *Il mio primo incontro con Bernhard*, Op. cit., p. 121

suo rapporto con Bernhard »¹⁰ per cui interruppe la sua analisi e continuò con Dora fino al 1952. Un ultimo incontro fu ancora infelice quando, in attesa della prima figlia, nell'estate del 1951, le consigliò un medico ungherese venuto in Italia per sperimentare una terapia contro il dolore, basata su infiltrazioni di novocaina, perché il parto sarebbe durato 48 ore.¹¹

Tuttavia ancora Bernhard¹² fu il tramite con Olivetti, che era alla ricerca di una sostituzione della direzione dell'asilo nido, dopo i dissapori con Luciana Nissim Momigliano, medico pediatra, reduce da Birkenau, diventata in seguito una apprezzata analista freudiana, che aveva avviato l'asilo in stretta collaborazione con Olivetti.

Mariella Gambino era giunta ad Ivrea con la prospettiva di dirigere un asilo nido di quasi 200 bambini e 35 dipendenti che sicuramente la interessava ma anche «[...] l'aveva molto spaventata».¹³ Che fosse una vocazione quella "sociale" si andava confermando sempre più, confusa o unita ad interessi più terapeutici ed analitici: nel '50 aveva passato un mese alla Davidson Clinic di Edimburgo, specializzata in analisi infantile e diretta da Winfred Rushforth.

Fino ad allora aveva fatto traduzioni¹⁴, lezioni private e collaborazioni a giornali¹⁵ e si era anche iscritta alla Scuola Assistenza all'Infanzia Montessori (1951) e alla Scuola per Assistenti Sociali che frequentò per un anno; quindi soggiornò con Vincenzo a Zurigo, dove seguì per due semestri le lezioni all'Istituto Jung (1952).

A Roma aveva conosciuto oltre ai Bernhard anche Bobi Bazlen, Magda e Karl Kerenyi e Mario Trevi e si proponeva di diventare analista infantile; aveva contatti regolari con Carl Alfred Meier, che dirigeva l'Istituto Jung e con Walter Züblin, psichiatra infantile ed analista junghiano che esercitava a Berna.

La proposta di Ivrea le offriva una possibilità di una nuova esperienza lavorativa in un momento difficile, dopo la separazione da Vincenzo, offrendole la possibilità di capire che cosa le piacesse fare ma con l'intento « [...] di realizzazione della propria autonomia, come bisogno psicologico che andava oltre i bisogni concreti ».¹⁶

Dopo 45 giorni dall'accettazione dell'incarico, con una tata e due bambine e « [...] tutto quanto mi era più caro di una casa dove avevo trascorso gran parte della mia vita »¹⁷, si trasferiva nell'unico appartamento trovato. La prima figlia Marzia era andata per 2 anni alla Scuola Montessori di Palazzo Taverna, scelta indicativa

10 *Ibidem*, *passim*.

11 *Ibidem*, p. 122.

12 Lettera del 19 dicembre 1955, "Archivio familiare".

13 M. Loriga Gambino, *Ricordi da Ivrea*, *Op. cit.*, p. 16.

14 Nella collana diretta da Bernhard aveva tradotto per Astrolabio, *L'abandon à la divine Providence* del Père Cassade e *Studies in Analytical psychology* di Gerhard Adler.

15 Collaborò con il settimanale "Cronache", con servizi di carattere sociale.

16 M. Loriga, *Op. cit.*, p. 14

17 *Ibidem*, p. 16

di una predilezione che avrebbe confermato anche nel nuovo incarico ad Elena Belotti, educatrice formata al Metodo Montessori, perché la aiutasse nella formazione degli insegnanti della scuola materna.¹⁸ Mario Trevi, da lei consultato appena insediata, in una lettera del 2 maggio 1956, le mandava un lungo elenco di testi per la biblioteca di Psicologia che intendeva organizzare, tra cui Piaget, Wallon, Decroly, Gesell, Isaacs, e di Pedagogia, tra cui De Bartolomeis, Montessori, Planchard. Trevi si sofferma sull'uso dei tests: il Terman, il manuale della Falorni, il Cattell ma anche il Rorschach, per quanto molto difficile da usare in asilo e, non ultimo, consiglia di approfondire la tipologia per prevenire gli errori psicologici più grossolani. Tra le Riviste, in prima linea "Enfance" diretta da Wallon.

La loro collaborazione e amicizia avrebbe prodotto anche un bell'articolo, tuttora condivisibile, sulla Psicoterapia Infantile Junghiana del 1966¹⁹, puntuale e chiaro sugli indirizzi che si andavano delineando: M. Fordham, E. Neumann, D. Kalff, W. Züblin.

La Loriga si documentò con rigore per dare sostanza al progetto e voleva che il personale fosse adeguato. Nell'ottobre del '56, quindi a pochi mesi del suo insediamento, Mariella fece un viaggio a Montreux, Losanna, Ginevra e Zurigo a visitare centri per bambini, minuziosamente documentato in un resoconto delle spese²⁰. Oltre al metodo Montessori che conosceva bene, M. Loriga guardava con interesse ai metodi della "scuola attiva", in particolare quelli realizzati da Margherita Zoebeli, fondatrice del Centro educativo italo svizzero, che ebbe un carteggio con A. Olivetti. Quest'ultima, inviata a Rimini dopo i bombardamenti del '44 vi aveva avviato una Casa per ragazzi orfani civili e di guerra e un Centro socio-assistenziale, organizzando in 13 baracche di legno un ambiente che garantiva ai bambini autonomia e possibilità di incontrarsi e dove era tangibile l'amore per gli animali e la natura.

Complessivamente, i progetti pedagogici di Montessori e Zoebeli non risultano distanti, perlomeno nelle direttive fondanti, dalle riflessioni junghiane sull'asse Io-Sè evidenziate da E. Neumann e D. Kalff e da chi riconosce al gioco (Jung, 1937) determinanti psicologiche del comportamento umano grazie alla sua diretta connessione con la creatività e la trasformazione. Manipolando gli oggetti a sua disposizione, il bambino può cambiare la propria realtà con l'aiuto dell'immaginazione, in un ambiente in cui può sentirsi libero e protetto al tempo stesso. Walter Züblin, altro maestro, lavorava a Berna e stava sviluppando, con il gioco giocato insieme, terapeuta e bambino, un particolare utilizzo della "Immaginazione Attiva" per il ripristino del gioco creativo nel bambino, considerato il punto di svolta nel processo di guarigione.

18 Elena Belotti si fermò qualche mese, ma poi tornò a Roma dove continuò a lavorare per la Scuola Montessori, prima di diventare scrittrice di successo con *Dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano 1973.

19 M. Gambino Loriga e M. Trevi, *Psicologia analitica e psicoterapia infantile*, "Infanzia Anormale", 60, 1964.

20 "Archivio Famigliare".

Come si può notare il nuovo secolo, sia nella prima parte che nella seconda, colloca il bambino e le sue potenzialità al centro di un nuovo progetto con sfumature diverse a seconda degli autori, ma con la convergenza verso il rispetto e la sollecitazione all'autonomia, indirizzo che permane tra due catastrofi belliche, dove adulti e bambini erano stati costretti a subire condizioni e forzature inenarrabili. Il bambino nuovo viene quindi anche a coincidere con questa spinta ad una nuova nascita, per una vita nuova.

L'asilo nido di Ivrea, progettato dagli architetti Figini e Pollini dal '39 al '41, non piacque a Mariella. Gli stanzoni fatti per essere visitati non permettevano ai gruppi di mangiare nelle proprie classi. Stanze grandi ed educazione impartita da maestre che provenivano dalle scuole di impostazione religiosa formavano un connubio e condizionavano una atmosfera di triste memoria. Tra le prime difficoltà, la pratica disciplinare, ancora in uso all'epoca, di costringere i bambini al sonnellino pomeridiano anche ricorrendo alla forza.

Ricorda Tea Codignola, moglie di Luciano, eminente presenza all'epoca in Olivetti, che le figlie, iscritte al nido, si lamentavano di questa triste abitudine, al tempo molto diffusa. La signora Tea e la dottoressa erano diventate amiche dopo il colloquio pre-parto, con cui era previsto un primo contatto con le mamme dei futuri fruitori dell'asilo nido. Si chiamavano incontri di preparazione psico-fisica per gestanti (ne sarebbero state seguite più di 100) e arricchivano una politica di sostegno alla maternità ed infanzia, attiva già dagli anni Venti. La risposta che si trattava della "quarta esperienza" alla domanda su quanto sapesse del parto, aveva generato una risata comune e un'amicizia che si sarebbe mantenuta negli anni.²¹

Ma dietro aspetti innovativi esibiti persistevano vecchie abitudini e gli scontri, nell'avvio della sua attività direttiva, non furono pochi: ad esempio quelli sul vestiario, che per Loriga, doveva favorire l'autonomia del gesto nel bambino ma non essere gestito dall'Azienda, per responsabilizzare anche i genitori. Queste nuove regole crearono incomprensioni, pettegolezzi sgradevoli, documentati nel giornalino della Commissione Interna.²²

Per fortuna la mancanza di spazi per soddisfare tutte le richieste portò ad individuare la cascina dei custodi di Villa Casana, come possibile nuova sede aggiuntiva, riadattabile al nuovo progetto educativo, per i bambini dai tre ai sei anni. La cascina, a poco più di due chilometri dall'asilo nido, offriva già a pianterreno lo spazio per un primo gruppetto di bambini. Ci fu pieno accordo e nessuna interferenza sul programma di ristrutturazione e i contadini furono trasferiti. Mariella poté avviare, con l'aiuto di un architetto, la progettazione (spazi, piastrelle, sanitari e giochi), entrato in funzione piena alla fine del febbraio del 1957. Si erano previste 3 aule per 25 bambini cadauna, che permettevano grazie a brandine a

21 Ringrazio la sig.ra Tea Codignola delle informazioni che mi ha gentilmente concesso nel dicembre 2015.

22 Si riferisce ad un articolo intitolato "Dove va l'Asilo Nido?" in *Ricordi di Ivrea, Op. cit.*, p. 18.

scomparsa, di poter giocare o mangiare, con servizi igienici in grado di promuovere l'autonomia e una cucina che favoriva la cooperazione dei piccoli. Il grande spazio, gli alberi e il prato offrivano la possibilità di dipingere e lavorare all'aria aperta. Il progetto fu avviato con maestre preparate, due delle quali provenivano dal Centro italo svizzero, con grande soddisfazione ed entusiasmo.

Tuttavia non mancavano per Mariella le difficoltà di inserimento in una realtà complessa nella quale le innovazioni non sempre erano bene accolte.

Apprese presto di essere arrivata « [...] dopo una di quelle “bufere”, che seppe poi essere frequenti, dopo un momento di crisi della ditta e una specie di “epurazione” di un certo gruppo di intellettuali »²³. Se da un lato l'ambiente offriva ghiotti contatti con la cultura: Montale, Moravia, Buazzelli, Gassmann, Pasolini, Zolla (per citare alcuni tra gli invitati nelle pause di lavoro in Olivetti negli anni '50), gite in montagna, visite a mostre di pittura e serate a teatro, esisteva un inevitabile risvolto spiacevole. Nei Ricordi di Ivrea scrive: « *il mio inserimento in un certo giro olivettiano mi procurò infatti anche non poche inimicizie... Quello che veniva oltretutto criticato era il mio vivere non come una “povera” e “coraggiosa” donna separata; erano le visite frequenti di mio marito e di mia suocera, con cui avevo mantenuto un buon rapporto; era insomma, il non rientrare in un cliché tradizionale* ». Ne risentivano ovviamente anche i rapporti di lavoro: corteggiata o distrattamente ignorata, spesso doveva fare affidamento sull'appoggio di Superiori “uomini”. All'epoca c'era una sola dirigente donna in Olivetti.²⁴

Alla fase iniziale difficile seguì un periodo più soddisfacente, grazie anche ai nuovi collaboratori e con l'avvio di rapporti con la facoltà di Pedagogia dell'Università di Torino. Il prof. Francesco De Bartolomeis tenne lezioni per i genitori e anche per gli insegnanti con corsi di 6 giorni, ripetuti l'anno seguente. Quindi, sbrogliati gli aspetti organizzativi più gravosi cominciava ad essere coinvolta in quelli più consonanti con i propri interessi: i rapporti con i genitori dei bambini, in particolar modo le mamme con le loro storie tutte diverse, « *[...] ognuna con le sue ragioni, con la sua storia umana, tutte in sostanza, contente di poter parlare di sé stesse e dei propri problemi con un'altra donna: e il fatto che fossi madre anch'io, in un certo senso mi accomunava* ».²⁵ La politica olivettiana, volta a non sradicare gli operai dalle radici contadine,²⁶ evitando i trasferimenti in città, appoggiava e sovvenzionava le ristrutturazioni delle case coloniche ma non sgravava le donne lavoratrici, certamente molto privilegiate rispetto alle operaie italiane dell'epoca, ma che la sera se ne andavano, con i bimbi per mano, con ancora le faccende da sbrigare.

²³ M.Loriga, *Op. cit.*, p. 20.

²⁴ Si tratta di Cornelia Lombardo, Responsabile dal 1950 al 1961 dei Servizi Sociali.

²⁵ M.Loriga, *Op. cit.*, p. 22.

²⁶ *Op. cit.*, *passim*.

Poi venne l'incidente: aveva rifiutato l'iscrizione a un bambino i cui genitori non lavoravano in Ditta. Non era incline ai compromessi. Venne allontanata con un vissuto pesantissimo. Si era sentita « [...] come una ladra». ²⁷ Qualcosa non andava da un po', una lettera di Paolo Radogna (dicembre 1958) in risposta ad una sua, parla chiaramente di un clima di reazionarismo, di regime di economia e di ambiente ben diverso da quello conosciuto. ²⁸ Mariella aveva infatti intenzione di recarsi in America raccogliendo una richiesta pervenute dagli Stati Uniti a Dora Bernardht attraverso Elena Croce Craveri, ma non se ne fece niente. La "bufera", avvenne a fine del '59 e la comunicazione le venne data attraverso Paolo Volponi.

Scrisse una lettera nel gennaio del 1960 al Direttore del Personale, Nicola Trufarelli, dove, profondamente addolorata, difende il lavoro svolto e il suo impegno nel riportare l'asilo nido, trovato in una situazione di vasta disorganizzazione, disorientamento, basso livello del personale, e quindi di notevole difficoltà obiettiva ad un livello di ordine, di efficienza, di impostazione pedagogica chiara e moderna, tale da poter nuovamente sostenere il confronto con analoghe istituzioni di altre Società. ²⁹ La sua attività si era espressa sia sul piano organizzativo (p. e., un nuovo regolamento per l'iscrizione) che sul piano didattico (introduzione delle lezioni di ritmica) che psicologico (schede per la osservazione e la stesura di profili psicologici per ogni bambino).

Nel 1961 l'Olivetti apriva ad una sempre maggiore integrazione con la città: il doposcuola aperto per tutta la popolazione dal Comune sarebbe stato pagato quasi integralmente dalla Olivetti per i suoi dipendenti fino agli anni Settanta. Negli anni Ottanta la parabola discendente era ormai ben marcata e non solo per i gloriosi Servizi per l'Infanzia. Le giovarono temporaneamente i contatti che aveva acceso con Balconi a Novara ed altri a Torino, aprì anche un centro Medico Psicopedagogico, ma ormai era tempo di trasferirsi a Milano per continuare il suo training come analista dell'AIPA, con l'apertura di nuovi sbocchi professionali.

Nel febbraio moriva Adriano Olivetti, ma anche Jung se ne stava andando. Nel giugno del '61, un secondo colpo apoplettico, sopravvenuto dopo un miglioramento, lo portava via sereno e consapevole della fine. La lettera inviata a Mariella da Kusnacht dalla moglie di C.A. Meier, Jean, ha un tono pacato e riferisce: «[...] il nostro C.G. Jung è morto martedì pomeriggio... Ormai è chiusa un'epoca della massima importanza... Domani andremo al funerale... È incredibile che il Dr. Kirch di Los Angeles sia venuto... » ³⁰

Un ricordo di Andreina Navone, amica e collega anche di Vincenzo restituisce a Mariella nella freschezza di quella voce canterina e chiara che ricordo bene, la vitalità contagiosa che la caratterizzavano. Non è certo l'anno, probabilmente si

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ "Archivio Familiare".

²⁹ Lettera del 22 gennaio 1960 a Nicola Tufarelli, "Archivio familiare".

³⁰ "Archivio Familiare".

tratta degli anni Settanta, c'era un Convegno dell'AIPA e M. Loriga relazionava di un caso di nevrosi ossessiva di un giovane adulto assai grave che si era liberato della sintomatologia invalidante attraverso il trattamento analitico. Ci fu un intervento che sottolineava provocatoriamente l'ambiente privilegiato da cui proveniva il paziente, reo di essersi potuto permettere una cura...Con voce sicura ma rispettosa e per niente contro aggressiva aveva risposto: «Perché lei è tra coloro che pensano che i ricchi siano cattivi?».

La ricordo così: diretta, decisa, concreta ed empatica, attenta a mantenere la giusta distanza terapeutica, diffidente verso le personalità misticheggianti: una pioniera della psicologia analitica capace di portare nell'attività didattica e terapeutica "l'apprendere dall'esperienza" che «il singolare destino di vivere quasi due vite»³¹ le aveva dato, insieme con la sua grande curiosità ed apertura verso tutta la psicologia del profondo non solo junghiana che durante tutta la sua carriera avrebbe continuato ad approfondire e sollecitato a frequentare.

³¹ M.Loriga, *Op. cit.*, p. 14.



L'ARTE: IL FILO DI ARIANNA TRA SPAZIO E TEMPO DEL DOLORE

Elena Aragona, Maria Rosalia Novembre

“Principe, non posso aiutarti ad uccidere il mostro,
però posso aiutarti ad uscire dal Labirinto.
Ti prego, accetta il mio aiuto o morirai!
Prendi questa spada e questo gomitolo di filo
e nascondili sotto la tunica.
Quando entrerai nel Labirinto,
lega un capo del filo alla porta e srotolalo via via,
mentre ti avventurerai nei corridoi bui.
Se riuscirai ad uccidere il Minotauro,
questo filo sarà la tua unica speranza di ritrovare l'uscita”.
(R. Graves, *I miti greci*, 1992)

Parole chiave: Spazio, Tempo del dolore, Trasformazione, Arte, Individuazione.

Con questo contributo si desidera offrire una riflessione teorico-esperienziale sulla capacità trasformativa della creazione artistica, rintracciando in storie e vissuti di soggetti, ospedalizzati a seguito di una patologia organica e/o affetti da patologia psichica, le modalità di attraversamento del dolore e della sofferenza.

In tale percorso narrato, è protagonista il reinvestimento delle proprie energie personali. Esso è funzionale al contenimento delle ansie dettate sia dal preoccupante stato di salute del soggetto sia dalla propria dimensione progettuale, ma anche al raggiungimento di un processo individuativo. Il soggetto, diventando artista del proprio viaggio esistenziale, trova soluzioni “altre” per ri-orientarsi nel caos dell'inconscio personale. Sotto questo punto di vista, l'arte non può che rappresentare uno tra tanti scenari possibili e visibili di un teatro psichico disordinato e complesso. L'arte, riprendendo la citazione iniziale del mito del filo di Arianna, aiuta a ri-orientarsi e uscire dal Labirinto della malattia, costringendo a confrontarsi con “il mostro” e trasformando l'angoscia di morte che pervade e rischia di fare soccombere. L'opera d'arte, in qualsiasi forma venga espressa, è un simbolo vivo, un'immagine che si tende tra rappresentazione e presenza, tra rappresentabile e irrepresentabile, tra limite e sacro: Jung per descrivere il simbolo utilizza l'immagine della donna incinta che accenna a un'altra vita, ma non svelandola completamente.

L'arte, allora, diviene il simbolo creativo proprio nelle esperienze cliniche di solitudine, trauma e dolore. La relazione presentata al Convegno *“Arte e Psiche in Sicilia-Aree di confine e di sovrapposizione: il limen appena percettibile”* prevedeva la descrizione di quattro casi clinici. Per esigenze editoriali si riportano qui di seguito solo la storia di Lucia, sofferente di una patologia organica e pervenuta alle autrici indirettamente ed infine, il percorso dell'ultimo caso proposto, ovvero gli stralci del processo terapeutico di Euterpe.

Lucia è una donna di sessant'anni che, dopo essere stata operata per l'asportazione di un tumore al colon ed essersi sottoposta a parecchie sedute di radioterapia, a distanza di tempo, inizia a soffrire di disturbi gastrointestinali e subisce un repentino dimagrimento dovuto al mal assorbimento dei cibi. In pochi mesi, arriva a pesare 37 kg ed è costretta a continui e lunghi ricoveri. È in pericolo di vita.... *“solo un miracolo la può salvare!”*, sostengono i medici che la assistono. La stanza dell'ospedale diventa il suo unico rifugio, la sua “casa”, alla quale lentamente si adatta. Dietro la finestra trova l'immagine del proprio Sé, davanti ad uno specchio melanconico che riflette i propri desideri. La sua lunga attesa, colma di tristezza e rabbia, di paure, di vuoti e mancanze, ma che resta appesa ad un filo di speranza, si definisce attraverso nuovi ritmi, quali quelli della malattia e delle terapie. I suoni della vita, in questo spazio del dolore, sono quelli delle apparecchiature che monitorano i suoi valori e dove lenta scende l'esistenza, goccia dopo goccia. Certi giorni il tempo non passa mai. Lucia però è una donna forte e impara a convivere con il vuoto, un vuoto che si va riempiendo a poco a poco grazie all'istinto di sopravvivenza ed alla sua ritrovata capacità artistica del lavoro a maglia, che l'accompagna da quando è una bambina.



Più la sua immagine corporea è medicalizzata, frammentata, a pezzi, fatta di provette, prelievi, terapie, esami diagnostici e clinici, più nasce in lei il bisogno di rimettere insieme i frammenti della sua anima. Se come afferma Saverio Parise (1989) “chi è assorto in un compito che cattura la sua attenzione, perde la consapevolezza del passare del tempo”, Lucia tesse simbolicamente un'immagine unitaria del suo corpo, della sua vita interiore, creando, inventando e trasfor-

mando, componendo e mostrando una spinta a guarire e ad uscire da un tunnel pur sempre doloroso, perché ancora troppo carico di incertezze. Hillman (1985) suggerisce come “l’esperienza dell’ospedale è molto spesso cruciale ai fini della costruzione di un nuovo io immaginale forse le arti ... sono ciò che meglio incoraggiano..... l’intuizione dell’immaginazione. Il processo della comparsa spontanea dell’intuizione è il modo in cui le idee immaginative vengono ad essere e in cui l’arte ci giunge, direttamente, non voluta, irrazionale”. E l’attività artistica, in questo caso, diventa lo strumento, ma anche il fine. Lucia ce la fa, esce dall’ospedale, dopo circa tre mesi di degenza, recuperando un equilibrio psicofisico, funzionale a subire un altro intervento chirurgico. Oggi sta meglio.

Se il termine “arte”, allora, ha la radice ariana “ar” che in sanscrito vuol dire “andare verso”, si può associare, proprio all’immagine del viaggio verso il mondo interiore, verso sé stesso, ma anche verso l’altro da sé. La storia di Lucia fa credere che l’arte può rappresentare un ponte tra aree di confine, quali lo “spazio di vita”, ma anche lo spazio dell’ospedale, delle cure ed il tempo nella sua duplice valenza oggettiva e soggettiva; a volte, uno spazio ed un tempo vuoto che però, possono riempirsi, gradatamente o improvvisamente, mediante la produzione artistica.

Per Neumann la creazione artistica è connessa alla trasformazione in cui complessi ed archetipi si mobilitano e si connettono dialetticamente per dare vita ad un simbolo progettuale e trasformatore (Trevi, 1993) che permette una coesione (o ri-coesione) dei frammenti del mondo psichico e percettivo (interno ed esterno) attraverso la «funzione trascendente» (Jung, 1957/58).

Nell’arte, allora, come nell’immaginazione attiva, la coscienza ed i contenuti della realtà interna inconscia si polarizzano ed in questo spazio immaginativo, appunto, si può sviluppare una relazione dialogica che consente una trasformazione attraverso l’avvicinamento degli aspetti inconsci (Kroke, 2004).

Se si vive l’esperienza della malattia, quindi, come “evento trasformativo” si facilita una crescita sul piano umano, che permette di emergere dalla transitorietà della vita divenendo autori del nostro cambiamento e della nostra integrazione psichica. Inizialmente ci si sente “sperduti” come se si fosse in una “terra di nessuno”, dove cambiano le coordinate: lo spazio è quello del proprio corpo malato, della propria psiche sofferente e il tempo è quello del dolore che ha dei confini propri che corrispondono a quelli dell’anima. Il rischio è quello di rimanere “fissi con lo sguardo al passato”, come la moglie di Lot nel mito.

La malattia sia essa fisica che psichica stravolge la storia personale di un individuo, provocandone una crisi, o svelandone versanti critici, ma nello stesso tempo, offrendo una possibilità di ri-nascita e di evoluzione. La malattia, quindi, può essere utilizzata come evento facilitatore del processo di “individuazione”, inteso non soltanto come l’aspirazione di essere consapevoli di sé stessi, ma anche come esperienza di venire in contatto con il “Sé”, con la scintilla divina che è in noi. La

coscienza nasce da una ri-flessione, una *reflexio*, un movimento di ripiegamento, una delimitazione interna che ricorda il movimento di flessione dei foglietti germinativi di un embrione. Tuttavia nella radice etimologica della riflessione c'è il *flere*, il pianto. L'individuazione è un compito eroico o tragico, in ogni caso difficilissimo perché implica un patire, perché implica una passione dell'Io, cioè dell'uomo comune, quale è stato finora, a cui accade di essere accolto in una più vasta sfera, e di spogliarsi di quella ostinata autonomia che si crede libera. Egli patisce, per così dire, la violenza del Sé. La passione dell'Io di cui parla Jung implica un riconoscimento dell'inflazione dell'Io stesso nell'uomo comune. Questo processo determina la capacità di spogliamento, il coraggio della nudità che comporta la crisi, la trasformazione attraverso "un cambiamento catastrofico", come lo chiamerebbe Bion, che inaugura la ri-creazione dell'esistenza.

L'arte può diventare, infatti, per colui che è portatore di una sofferenza, uno strumento che tende alla creazione di immagini simboliche, espressioni spesso di un tentativo di armonizzare, all'interno di un processo dialettico, coppie di opposti, quindi, luci ed ombre, inconscio personale e collettivo, coscienza e inconscio. La creazione diventa energia trasformatrice in uno spazio-tempo che spesso presenta delle asincronie nella relazione con sé stesso e con gli altri.

La pittura, in particolare, è stata la "via di salvezza" di Euterpe, nome scelto perché quello della dea della musica. La musica, altra passione di questa giovane donna di 19 anni, figlia di genitori separati, che fa abuso di droghe e alcool e che si autopunisce con comportamenti auto lesivi. L'espressione musicale però è mortificata, perché le è vietato "categoricamente" dalla madre l'uso degli strumenti musicali presenti in casa. Euterpe inizia allora a dipingere per dare "voce" al suo dolore, cercando di "armonizzare" le note emozionali che si muovono disordinatamente nel suo mondo interno.



I primi dipinti eseguiti prima dell'inizio del percorso terapeutico mostrano "il caos" in cui vive Euterpe, "l'ottavo inferno caldo" di Buddha, luogo di tortura per mezzo del fuoco come punizione per il peccato. Senso del peccato per non essere la "figlia perbene" che i genitori desideravano, per non essere riuscita a "tener uniti i genitori", per aver reagito tutte le volte che è stata violentemente picchiata, per non essere stata in grado di "contenere" il dolore psicotico del fratello. Per non essere....

Riguardare dopo un po' di tempo i dipinti, senza "la turbolenza emozionale" che li ha prodotti, induce la ragazza a chiedere aiuto. Inizia il percorso terapeutico e i dipinti si fanno più definiti.

Euterpe ha sperimentato il pericolo radicale della perdita di sé, ha vissuto "un'angoscia universale" e adesso la relazione terapeutica le offre "una cornice affettiva contenitiva", all'interno della quale può conoscersi profondamente. Come afferma Borgna (2008) *"l'esistenza di ciascuno di noi è sigillata dall'essere-insieme: essa è incontro originario con l'altro-da noi ed è nostalgia dell'altro-da-noi. Nell'amore il "noi" precede e anticipa, l' "io" e il "tu; e, del resto, noi esistiamo solo nella misura in cui si realizza un incontro autentico.*

La pittura ha permesso a Euterpe di arginare il potere mortifero dei nuclei complessuali dell'inconscio, di chiedere aiuto e di "definirsi" nella sua unicità.

Alla luce di quanto detto, Arte è dunque come pensiero per immagini (Jung, 1952), a volte anche più efficace del Logos, come funzione trascendente, come sintetizzatore ed espressione simbolica di uno spazio mentale in cui si potenzia l'esperire, come possibilità di trasformazione della tensione psichica tra pensiero inconscio e conscio; ancora l'arte come produzione di uno specchio di immagini interiori che si esteriorizzano in un modello armonico del rapporto Io-Sé.

"Nel viaggio"

Non siamo soli a affrontare l'avventure,

perché gli eroi di tutte le

epoche ci hanno preceduti

il labirinto non ha più segreti

dobbiamo semplicemente seguire

il filo lungo il percorso dell'Eroe

e dove pensavamo di incontrare

un Mostro, troveremo un Dio.

Dove pensavamo di uccidere altri,

uccideremo noi stessi.

Dove pensavamo di poter cercare all'esterno,

*ci ritroveremo invece al centro della nostra Esistenza.
E dove avevamo pensato
di essere soli,
avremo tutto il Mondo al nostro fianco.*

J. Campbell (*L'eroe dei Mille volti*, 2002)

Bibliografia

- AA.VV., *La Bibbia di Gerusalemme*, Edizione Dehoniane, Bologna, 2009.
Borgna E., *Le intermittenze del cuore*, ed. Feltrinelli Editore, Milano, 2008.
Campbell J., *L'eroe dei Mille volti*, ed. Lindau, Torino, 2002.
Graves R., *I miti greci*, ed. Longanesi, Milano, 1992.
Hillmann J., *Trame perdute*, ed. Raffaello Cortina, Milano, 1985.
Jung C.G. (1921/1928), *Il valore terapeutico dell'abreazione*, Opere, vol. XVI, ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1981.
Jung C.G. (1952), *Le due forme del pensare*, Opere, vol. V, ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1970.
Jung C.G. (1957/58), *La funzione trascendente*, Opere, vol. VIII, ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1976.
Kroke A., *L'uso dell'immaginazione attiva nella seduta analitica: alcuni aspetti terapeutici*, in Studi Junghiani, vol.10, n.2, ed. Franco Angeli, Milano, 2004.
Neumann E., *L'uomo creativo e la trasformazione*, ed. Saggi Marsilio, Venezia, 1993.
Saverio P. *Il senso dell'attesa*, in Rivista di psicologia analitica, vol.40, cap. 15, ed. Vivarium, Roma, 1989.



“PALERMO: UNO SGUARDO A FUOCO” CURARE CON LA FOTOGRAFIA

Gaetana Nuccia Cammara

Parole chiave: Fotografia, riabilitazione, dipendenze patologiche, progetto, trasformazione.

Nel presente contributo si vuole presentare l'esperienza svolta con un Progetto di Piano Sanitario Nazionale la cui peculiarità si basa sulla sperimentazione delle Arti Visive nei processi di riabilitazione di soggetti con dipendenza da sostanze in carico nei servizi per le dipendenze patologiche dell'ASP (Azienda Sanitaria Provinciale) di Palermo.

Il progetto nasce dalla volontà dei suoi promotori di sperimentare azioni innovative in grado di rispondere ai più recenti orientamenti sull'area tematica in oggetto e cioè che la tossicodipendenza, non è solo una forma di autocura per la sofferenza, ma è frutto di meccanismi concomitanti che riguardano contemporaneamente il livello cognitivo, neurobiologico, motivazionale, emotivo e relazionale. Come afferma E. Bignamini, le relazioni di dipendenza possono instaurarsi con qualsiasi oggetto esterno e l'elemento che discrimina la tipologia di legame con esso (uso, abuso, dipendenza) è la qualità dell'incontro. Infatti, le sostanze psicoattive che divengono oggetto di dipendenza sono quelle che consentono alla persona che le assume di sperimentare uno stato interno e una visione di sé stesso significativamente migliore rispetto a quella abituale. La trasformazione sperimentata è così rilevante e centrale perché coinvolge molteplici dimensioni che vanno al di là della semplice gratificazione.

Se allora il valore centrale della dipendenza non è soltanto il superamento di un dolore interno, quanto il raggiungimento di uno stato positivo e diverso del sé che solo con la sostanza è stato possibile sperimentare, occorre, quindi, pianificare percorsi terapeutici che prevedono, sin dalla presa in carico nei servizi, l'attivazione di processi di riappropriazione del sé e di implementazione del proprio bagaglio culturale e professionale al fine di favorire la crescita della persona. Laddove, infatti, in passato, i servizi di cura hanno prevalentemente concentrato i propri interventi sulla remissione del sintomo, soprattutto mediante il ricorso a terapie farmacologiche, oggi, ci si muove nella consapevolezza che le addiction e anche il disagio psichico siano problematiche molto più complesse e talmente sfaccettate che, per questo, richiedono interventi multidisciplinari e percorsi terapeutici modulari che possano consentire di fornire costante supporto alle proble-

matiche che parallelamente investono differenti aree della vita (medica, psichica, lavorativa, socio-relazionale).

In tal senso, una prospettiva di notevole interesse, è rappresentata da **“Palermo: uno sguardo a fuoco”** progetto che ha previsto il coinvolgimento di 25 utenti in carico nei SerT dell’ASP di Palermo, in un percorso formativo e terapeutico la cui finalità era orientata allo sviluppo di abilità professionali nonché alla valorizzazione delle potenzialità dei partecipanti attraverso l’uso della macchina fotografica. Tutte le attività comprese quelle artistiche erano orientate a “sostenere la persona” offrendole l’opportunità di impadronirsi di una forma espressiva, di comprendere e comunicare agli altri la propria realtà, il proprio vissuto emozionale e di raccontarsi attraverso la produzione di immagini fotografiche, oltre che di apprendere l’arte del fotografare in qualità di professionista. L’arte visiva in questo progetto è diventata un importante strumento per restituire la dignità ed il rispetto perduti e per ritrovare un luogo sicuro in cui la propria sofferenza si è trasformata in affermazione di vita secondo lo spirito che sta alla base del concetto di “resilienza”.

Nello specifico, il progetto richiedeva la partecipazione ad un percorso base di fotografia di durata annuale durante il quale si alternavano workshop condotti da artisti e professionisti della fotografia. L’intento era quello di accompagnare gli utenti-corsisti alla conoscenza dello strumento nei diversi generi e forme artistiche, attivando anche processi di auto-esplorazione e di auto-rappresentazione del sé attraverso l’immagine.

Due i target beneficiari del progetto, professionisti o rete dei curanti e utenti. Per i professionisti coinvolti nel progetto, è stata effettuata una attività di formazione preliminare all’avvio del progetto con incontri frontali su specifiche questioni socio-sanitarie relative ai pazienti target, incontri pratici e workshop (danza-movimento terapia ed esperienze di autoritratto terapeutico) nonché una supervisione clinica settimanale per la durata del progetto.

Per gli utenti il progetto ha previsto l’allestimento di **un laboratorio fotografico** per la formazione di base (seguendo il percorso evolutivo della fotografia, dall’analogico al digitale e concludendo con l’iponografia e i social network di settore). Con gli artisti e i professionisti sono state effettuate uscite per la sperimentazione di diverse tipologie di riprese fotografiche, utilizzando tutte le attrezzature messe a disposizione dal progetto. Le uscite hanno rivestito un importante ruolo nella “messa a fuoco”/riscoperta della città sotto nuove prospettive e significati e di conseguenza sulla possibilità della riappropriazione di spazi e luoghi ora diversamente percepiti. Interessante segnalare a tal proposito la volontà dei corsisti di titolare la mostra con le loro opere sulla città “Spicchi-Amo Palermo”

Sono stati attivati inoltre i seguenti gruppi/laboratori:

– **Laboratorio corporeo “Rivelarsi attraverso il movimento” propedeutico all’avvio della formazione fotografica**, laboratorio finalizzato allo sviluppo di tutte le possibilità espressive del Sé. Attraverso la sollecitazione di “Funzioni” quali gesti, movimento, tono muscolare, respiro, postura, forma del corpo, ritmo, spazio, processo creativo, è possibile restituire alla persona la capacità di *riconoscersi, sentirsi, immaginarsi e progettarsi*, in altri termini *si* favorisce la crescita della consapevolezza e l’ascolto di quei movimenti interni, di quei guizzi vitali interni che aprono alla dimensione dell’ascolto e alla dimensione creativa;

– **Laboratorio “Foto-racconto-biografico**, attività trasversale di auto-narrazione ed espressione dei vissuti emozionali a partire dall’album di famiglia”;

– **Laboratorio grafico** per la costruzione del sito web;

– **Gruppo di sostegno** a conduzione psicodinamica per tutta la durata del percorso con cadenza settimanale, nel quale è stato dato spazio, uno spazio per ripensare alle storie e ai vissuti personali e confrontarsi ma anche luogo di contenimento rispetto a tutti quegli aspetti emotivi, paure, difficoltà che i singoli membri del gruppo si sono ritrovati a vivere nel confrontarsi con un’esperienza che è andata ad attivare motivazioni, desideri di cambiamento ma anche resistenze. Il gruppo di sostegno, trasversalmente alle attività dei diversi laboratori, ha sostenuto i partecipanti, migliorando le relazioni all’interno del gruppo stesso che è diventato gradualmente un luogo sicuro di cui fidarsi e al quale potersi affidare. Fondamentale si è rivelata, inoltre, la presenza di due psicologhe/tutor, impegnate nell’accompagnamento dei partecipanti nei diversi momenti del percorso progettuale, il loro ruolo ha facilitato il clima relazionale all’interno e all’esterno dell’aula e ha funzionato da collante nella mediazione tra tutti i sistemi coinvolti.

Gli utenti/corsisti che hanno concluso il progetto hanno ricevuto un bonus di 1.200 euro allo scopo di incentivare la progettualità personale o sostenere nell’acquisto delle attrezzature, coloro che erano motivati ad espletare l’attività di fotografo professionista.

Il progetto ha previsto un dispositivo di ricerca per valutare l’efficacia dell’esperienza e sviluppare un approccio metodologico non convenzionale che attivasse nei beneficiari un processo di cambiamento e ne favorisse l’empowerment, il monitoraggio scientifico è stato affidato al Dipartimento di Psicologia - Unità di Ricerca Dipendenze Patologiche – dell’Università di Palermo.

Conclusioni e valutazione multidimensionale

a cura dell'Università degli Studi di Palermo

La natura multidimensionale del disturbo da abuso di sostanze ha richiesto per essere affrontata sul piano clinico, un quadro approfondito delle risorse e dei deficit del soggetto in vari ambiti della sua vita.

In quest'ottica l'approccio di valutazione adottato all'interno del progetto "Palermo: uno sguardo a fuoco", ha scelto un *assessment* multidimensionale, in grado di monitorare i cambiamenti intervenuti lungo il percorso.

Monitoraggio e valutazione di esito

La ricerca ha previsto un percorso di valutazione comprendente il monitoraggio e la valutazione di esito dei destinatari del progetto rispetto ad alcune variabili psico-sociali per avere informazioni utili ed attendibili sugli eventuali processi di cambiamento verificatesi nell'arco della durata del progetto. Gli indicatori presi in considerazione, operano come elementi terapeutici che si legano tra loro per sostenere la ritenzione all'interno del progetto e per migliorare gli esiti.

Più dettagliatamente, gli indicatori valutati sono stati:

- Indici di gravità multidimensionali (aree: medica, lavorativa, legale, sostanze, familiare-sociale e psichica);

- Autostima;
- Percezione della qualità della vita;
- Alleanza;
- Motivazione al cambiamento;
- Cambiamento percepito dal paziente.

La ricerca si è articolata in quattro diverse fasi:

Somministrazione degli strumenti all'inizio del progetto (tempo t^0);

Somministrazione dopo tre mesi (tempo t_1);

Somministrazione dopo sei mesi (tempo t_2);

Somministrazione a fine progetto.

Dopo ogni fase di somministrazione l'equipe di ricerca ha restituito i risultati al gruppo operativo.

Strumenti

La batteria di strumenti utilizzata per il monitoraggio e la valutazione di esito è composta cinque strumenti:

L'Addiction Severity Index versione europea (EuropASI): è una intervista semi-strutturata che valuta la gravità dei problemi in diverse aree della vita dei soggetti con dipendenza patologica da uso di alcol o sostanze psicoattive. L'intervista indaga sette aree: Medica, Occupazionale/Sostentamento, Uso alcool/

droghe, Legale, Familiare e Sociale, Psicica. L'ASI raccoglie informazioni sulla quantità, durata, intensità dei sintomi rispetto al mese precedente e all'intera vita del paziente, consentendo così di ottenere due tipologie di risultati: a) un "severity rating" (con un range da 0 a 9), derivato da una valutazione effettuata dall'intervistatore e corrispondente al grado di "necessità di un ulteriore trattamento", valutato in base alla quantità, durata ed intensità dei sintomi in ogni singola area (Consoli e Bennardo, 2001) e b) un punteggio (espresso attraverso una scala Likert a 5 punti), di autovalutazione del paziente relativamente alla gravità dei problemi per ogni area e alla misura in cui si sente necessario un trattamento.

Rosenberg Self Esteem Scale (RSES) (Rosenberg, 1979); è una scala di dieci items che misura il livello di autostima e il sentimento di valore personale. Punteggi elevati indicano una migliore valutazione di sé.

McGill Quality of Life Questionnaire (MQLI) (Cohen, S.R. et al. 1995), è un questionario composto da 16 item e indaga diverse aree della QdV: sintomi fisici, benessere fisico, benessere psicologico, benessere esistenziale e supporto. Lo scopo del questionario è quello di indagare la percezione soggettiva di benessere e di QdV. Il MQLI può essere definito un questionario interattivo poichè non ci sono, per esempio, sintomi pre-definiti, ma è il paziente che riporta qual è il/i sintomo/i prevalente/i e che ne indica l'intensità, riferendosi agli ultimi due giorni. Rispetto agli altri questionari assegna un ruolo fondamentale alla dimensione esistenziale. Per tutte le domande il paziente ha a disposizione per rispondere una scala Likert a 10 punti: un punteggio basso indica una peggiore percezione di QdV; è possibile ottenere sia un punteggio di area che uno totale.

University of Rhode Island Change Assessment (URICA) (Prochaska J.O. et al., 1992), consente di valutare lo stadio di cambiamento in cui si trova il soggetto con l'obiettivo di costruire un adeguato progetto terapeutico. Gli item indagano atteggiamenti, intenzioni e comportamenti relativi ad un vasto range di situazioni. Le risposte vengono fornite attraverso una scala Likert a 5 punti; l'indice globale consente di ottenere una valutazione dello stadio di motivazione al cambiamento.

Working Alliance Inventory (WAI) si fonda sul modello teorico sviluppato da Bordin (1975) che considera l'alleanza come l'elemento relazionale attivo in tutte le relazioni in grado di introdurre un cambiamento. Bordin definisce il costrutto di alleanza come un rapporto collaborativo e interattivo dove entrambi i protagonisti hanno un ruolo attivo nel perseguire gli obiettivi. La WAI valuta tre componenti dell'alleanza: legame, accordo sui compiti, accordo sugli obiettivi. Lo strumento è composto da due scale: la WAI-P, che esprime il punto di vista del paziente e la WAI-T, che si riferisce al punto di vista del terapeuta.

Tutto il processo ha avuto bisogno di operatori qualificati, capaci di utilizzare un approccio multidisciplinare e di uno "spazio formativo" particolare che, nel caso del progetto "Palermo: uno sguardo a fuoco- curare con la fotografia", è

stato uno “spazio istituzionale” con un'équipe di riferimento che ha permesso di strutturare un percorso con una metodologia esperienziale forte e carica di valenza psicosociali.

Per molti utenti aver partecipato al progetto ha rappresentato una buona occasione per mettersi in gioco, e per sperimentare in un contesto protetto la possibilità di esprimersi senza sentire troppo il peso del giudizio altrui. Ha rappresentato inoltre un grande stimolo per il cambiamento della propria vita ed ha inoltre migliorato l'autostima personale.

I cambiamenti più rilevanti che sono stati percepiti nell'ambito professionale sono stati: l'acquisizione di competenze tecniche di tipo fotografico che hanno spinto alcuni utenti a desiderare di applicare in futuro le competenze acquisite, in una professione lavorativa.

Attraverso la fotografia, vi è stato non soltanto il sorgere di importanti idee progettuali ma anche l'inaspettata scoperta di sé stessi.

Gli indicatori di processo e di esito possono raccontare il successo di partecipazione, formativo e il pieno raggiungimento dei risultati attesi sia nei confronti dei singoli partecipanti che nel gruppo complessivamente: aumento della compliance, consolidamento dell'identità personale, recupero dell'autostima, valorizzazione delle proprie potenzialità, attivazione di processi che favoriscono la consapevolezza del sé corporeo e della sfera emotiva. Un dato quantitativo e grezzo immediatamente risalta: su 25 utenti solo 2 hanno abbandonato, sin dall'inizio, il programma di attività mentre altri due sono stati espulsi. Le osservazioni sul campo da parte dei vari attori progettuali e le interviste ai componenti il gruppo operativo di progetto, sin dall'inizio, hanno rilevato un clima di gruppo positivo ed emotivamente caldo e motivato. L'avere proposto attività diversificate, didattiche e metodologie di intervento esperienziali e centrate sul fare è stata la scommessa vincente. L'avere, in tal senso, investito dall'ambito espressivo-artistico al tecnico-artigianale, dal Sé corporeo al gruppo come meta-contenitore dei vissuti e dell'evoluzione di un percorso caratteristico, con persone particolari in un progetto originale, ha fatto sì che come già enunciato, qualsiasi monitoraggio e qualsiasi valutazione tecnico-metodologica e scientifica non renda giustizia del lavoro fatto. Un approccio che, necessariamente, si è nutrito ed ha utilizzato teorie, metodiche e tecniche direttamente mutate da vari ambiti delle scienze sociali e psicologiche che, possono essere ricondotte ad un modello complesso. Questo Progetto tenta di offrire un contributo in tale direzione, cercando di considerare più vertici di osservazione da cui guardare la sofferenza e il possibile cambiamento, tenendo sempre presente l'immersione esperienziale concreta e quotidiana del lavoro, con il target specifico. Il carico emotivo-affettivo, la gioia per le conquiste, la sofferenza per le frustrazioni, oltre che gli stessi limiti che ogni organizzazione umana porta inscindibilmente legata a sé, unita a questa conquista di modelli

capaci di scardinare l'inerzia organizzativa e creare cambiamenti simbolici e culturali, hanno contribuito ad aggiungere un altro piccolo tassello al passaggio da una cultura normativa ed autoreferenziale ad una cultura della condivisione e della responsabilità.

Più che i risultati della ricerca, più che gli standard raggiunti, sicuramente brillanti e positivi, siamo orgogliosi di condividere e mostrare ciò che testimonia veramente il precipitato di questa esperienza progettuale, cioè i prodotti finali, vere e proprie opere personali ricche di tecnica ma, soprattutto, dense di vissuto e di significati profondi appartenenti alle persone che hanno permesso, mettendosi in gioco sino in fondo e narrandosi tramite la fotografia, questa entusiasmante avventura progettuale. Nella conferenza finale sono state esposte due mostre fotografiche, le opere fotografiche realizzate dai partecipanti e i loro ritratti realizzati su commissione da uno degli artisti fotografi coinvolti nel progetto. È stato inoltre realizzato, un book sull'intera esperienza, un video documentario e un sito web www.dipendenzepatologichepalermo.it

Forti dei risultati dell'esperienza, che ha riscosso tra l'altro anche l'interesse degli esperti di settore, l'ASP di Palermo ha maturato l'idea di riprenderla, con un nuovo progetto **“L'arte che cura”** non solo estendendola in ambito europeo, ma anche ampliandone i target e le attività al fine di renderla visibile e di maggiore impatto.

QUESTO NON È UNA PIPA

PAROLE E IMMAGINI NELL'ASCOLTO ANALITICO

Vincenza Cannella, Giuseppe Craparo

*“Ed è così che accade:
se non cerchi di dire ciò che è indicibile,
niente va perduto.
Ma l'indicibile sarà contenuto,
indicibilmente in ciò che è stato detto”.*
Wittgenstein

Parole chiave: lavoro analitico, testo, immagine, ascolto analitico, capacità di comprendere.

Dinanzi a questo dipinto di Magritte (*Il tradimento delle immagini*), lo sguardo dell'osservatore riceve una particolare provocazione. C'è l'immagine di una pipa, ma soprattutto c'è un testo, che invece di spiegare e rendere intelligibile l'immagine, come farebbe qualsiasi didascalia, sembra prendersi gioco dell'osservatore attraverso una *semplice* negazione (“Questo **non** è una pipa”).

Gli istanti che accompagnano generalmente la visione di un quadro sono inevitabilmente mediati dalla stimolazione sensoriale. In questo dipinto di Magritte, invece, gli stimoli non colpiscono solo i sensi: il contenuto del dipinto sollecita il pensiero, proprio in virtù di quella negazione. Possiamo affermare dunque che accanto alla fruizione estetica vi è una fruizione ideativa....che la contraddice.

Sarà noto, alla maggior parte degli estimatori di Magritte, che il complesso repertorio artistico del pittore belga, coerente con la forte tradizione surrealista, si presenta attraverso temi a volte di notevole bizzarria e irrazionalità. Colori e tinte definiscono contorni di oggetti di diversa natura, il cui accostamento nella stessa opera provoca spesso nell'osservatore perplessità, fascino e sbigottimento.

Nella pittura di Magritte, oggetto della presente relazione, c'è un'immagine che si manifesta in tutta la sua ovvietà, nella sua perfetta nitidezza e identità: non può che essere una pipa, penserebbe l'osservatore, se non fosse che spostando lo sguardo in basso la frase nega quell'ovvietà.

Dunque è spostando lo sguardo verso il basso, nella parte inferiore del dipinto, che si determina il crollo dell'ovvio e si palesa invece quella incongruità, quella discrepanza all'origine di tanto sbigottimento e smarrimento. La frase “Questo non è una pipa” introduce l'osservatore all'incertezza, assottigliando la distanza

tra ciò che è noto e ciò che è sconosciuto, non-detto: un non-detto che come sappiamo insidia quelle aree di confine (condizione liminale) in cui si trova chiunque intraprende il lavoro analitico con e sull'inconscio.

L'opera di Magritte costituisce quindi un esempio artistico che pur nella sua semplicità evoca l'intreccio psichico tra il ruolo dell'immagine e quello della parola; un intreccio, stabilito da quella negazione di ciò che può apparire vero alla percezione visiva, che invita a ricercare una verità inconscia che non può essere racchiusa nelle maglie dell'evidenza, ma che riguarda la singolarità del soggetto.

Vorremmo proporvi una esemplificazione clinica di quanto sin qui affermato. C., una giovane donna di ventotto anni reduce da un ricovero ospedaliero per un episodio *delirante*, durante una seduta, nel tentativo di descrivermi¹ il contenuto di un suo delirio, affermò: "Il mio problema è che credo di essere il diavolo". Sapendo dal precedente colloquio che il suo convincimento delirante l'aveva portata a vedere nei suoi familiari i personaggi della Bibbia, il mio tentativo di chiarificazione mi indusse a domandarle: "Il diavolo....quindi Satana?". Lei ribadì: "No, il diavolo". Il diavolo e non Satana.

Quello che ho fatto con la mia affermazione, equiparando, come si fa usualmente, Satana al diavolo, è stato legare alla parola pronunciata dalla paziente la mia immagine conscia del diavolo: in questo tentativo di chiarificazione non avevo fatto altro che riproporre alla paziente un sapere già saputo, tipico del discorso scientifico o sociale. In realtà, in psicoanalisi la ricerca non dovrebbe tendere verso il *certo*, ma verso qualcosa che si pone al di là del senso (sociale) e che ha a che fare con il mondo inconscio del paziente (e dell'analista), un mondo che il più delle volte affiora alla coscienza con il suo volto oscuro.

Nella seduta successiva ritornò il tema del diavolo, ma questa volta, memore della riflessione precedente, preferii sollecitare qualche libera associazione chiedendo alla paziente cosa le suggerisse la parola "diavolo". Inaspettatamente, la giovane donna mi rispose che la parola diavolo le suggeriva l'immagine "di una statua...di una pietra...di una cosa pietrificata con le corna". Le chiesi se tale immagine avesse un colore, lei rispose che era di un grigio sbiadito.

In questa descrizione dell'immagine non c'era traccia della comune (compresa la mia) raffigurazione del diavolo. Diversamente dalla paziente infatti, l'immagine evocata in me dalla parola diavolo era quella della classica figura di Satana dal colore rosso e dalle sfumature nere. Anche la mia immagine del diavolo aveva le corna, ma non era di certo pietrificato!

Ciò che mi colpì tuttavia era che la descrizione del diavolo, fornita dalla paziente, era affine alla sua condizione di irrigidimento corporeo avvertito di frequente soprattutto nelle situazioni di stress emotivo e relazionale, e che costituiva

¹ Si tratta di una paziente seguita da Vincenza Cannella.

uno dei motivi della sua richiesta di aiuto. La parola diavolo dava così forma ad una immagine inconscia all'interno della relazione analitica.

Parole e immagini nel calligramma

“Questo non è una pipa” è anche il titolo di uno scritto di Foucault (1988), dedicato interamente al quadro di Magritte, in cui il filosofo sottolinea come l'opera in questione costituisca un significativo ribaltamento dei principi classici della pittura (che esigevano un legame tra verosimiglianza e rappresentazione), a causa proprio di quel “non è”. Riferendosi al rapporto fra immagine e parola nel dipinto di Magritte, scrive Foucault (1988):

“Non posso togliermi dalla testa l'idea che la diavoleria si trovi in un'operazione resa invisibile dalla semplicità del risultato, ma che sola può spiegare l'imbarazzo che esso provoca. Questa operazione è un calligramma costruito segretamente da Magritte, poi disfatto con cura”.

Il filosofo intravede con arguzia nella tela di Magritte quello stratagemma grafico-pittorico, chiamato “calligramma”, in grado di tenere insieme testo e figura.

In un calligramma noi vediamo il testo, quindi l'insieme delle parole che compongono una frase disposte in uno spazio in modo da “dare forma” al contenuto stesso della frase. La frase dunque delimita la forma dell'oggetto e “fa dire al testo ciò che il disegno rappresenta”. “Quasi una tautologia - dice Foucault - che raffigura e dice, che permette di guardare e leggere, con la sua duplice entrata garantisce la cattura di cui il discorso da solo o il puro disegno non sono capaci”.

Ma che cos'è esattamente un calligramma?

Un calligramma è una poesia la cui disposizione grafica sulla pagina forma un disegno, generalmente in rapporto con l'oggetto del testo. Può capitare però che la forma generi un senso che si oppone al testo.

Dal punto di vista etimologico, la parola calligramma (che significa letteralmente “bel carattere”) risulta dalla contrazione di calligrafia e ideogramma. Per Apollinaire si tratta di una scrittura nella bellezza. Un “calligramma - scrive l'autore - è un insieme di segno, disegno e pensiero. Rappresenta la via più corta per esprimere un concetto e per obbligare l'occhio ad accettare una visione globale della parola scritta”.

In quanto componimento poetico, il “calligramma è fatto per essere guardato e contemplato oltre che per essere letto (poesia visuale). Nei calligrammi, il poeta disegna un oggetto relazionato al tema principale della poesia. Per esempio, se nella poesia si parla di un castello, le lettere del testo vengono scritte e disposte in

modo da formare l'immagine di un castello; a volte però il disegno che scaturisce dalle poesie visuali scritte non ha nessuna relazione con il tema dell'opera" (Foucault, 1988). In breve, il calligramma risulta dalla sintesi tra immagine e parola, tra segno e rappresentazione.

*Non ho tempo per rinascere. Sono come la sabbia,
che il tempo ingessa in una gabbia di vetro
e rivolta all'infinito, sempre uguale a se stessa.
Il tempo ha percosso e acceso il mio cuore
sgomento, come la frusta del vento
sui rami secchi, come una
sciutilla sprecata su un cerino
già spento.
Non ho tempo
per guardare
i
n
d
i
c
tro ora
che il passato
mi sovrasta
e il tuo sorriso è
speso come una piuma,
o una bandiera a mezz'aria. Non
ho tempo di guarire, ora che le
ferite si richiudono sulla memoria per
serbare il dolore acuto, intatto, dentro la carne.
Non so che farne di tutto questo tempo perso
che scorre avanti e indietro, mi basta osservare l'uni-
verso dalla mia gabbia di vetro e sabbia, che vi sovrasta.*

Ritornando al dipinto "Il tradimento delle immagini" di Magritte, Foucault sostiene che la scritta (*Ceci n'est pas une pipe*) funziona da calligramma, mettendo in rapporto l'immagine col suo correlato segnico, linguistico.

Ci sembra dunque che il quadro di Magritte insieme all'ipotesi e all'analisi che ne offre Foucault assurga a possibile rappresentazione delle funzioni che la parola e l'immagine assumono in psicoanalisi.

Foucault (1973) tuttavia propone un'ulteriore riflessione:

"Le parole hanno conservato l'appartenenza al disegno, e la condizione di cosa disegnata: sicché devo leggerle come sovrapposte a se stesse; sono parole che disegnano parole, esse formano sulla superficie dell'immagine i riflessi di una frase che direbbe che questo non è una pipa. Testo in forma di immagine.

Ma, inversamente, la pipa rappresentata è disegnata dalla stessa mano e con la stessa matita delle lettere del testo: prolunga la scrittura più che illustrarla e colmarne l'insufficienza. Sembrerebbe piena di piccole lettere confuse, di segni grafici ridotti in frammenti e sparpagliati su tutta la superficie dell'immagine. Figura in forma di grafia. L'invisibile e preliminare operazione calligrafica ha intrecciato la scrittura e il disegno; e quando Magritte ha rimesso le cose a posto, si è preoccupato che la figura conservasse la pazienza della scrittura e che il testo non fosse mai altro che una rappresentazione disegnata”.

Ciò che intende dire l'autore è che l'immagine è immanente al testo, dando spazio a qualcosa di inedito. L'osservatore, non più semplice voyeur, si pone così nella posizione di lettore. Nel calligramma quindi l'immagine della pipa si dissolve in una parola, ma nonostante ciò i suoi elementi scomposti rimangono ugualmente in essa.

Sembra che l'ipotesi così formulata descriva per buona parte ciò che accade nella relazione analitica quando all'interno di un racconto, nel repertorio linguistico del paziente (ma anche dell'analista), le parole danno forma ad un'immagine inconscia (come nel caso della paziente C.). Si tratta di una immagine che si rivela all'Altro in tutta la sua ambiguità: un'ambiguità che lascia spazio, attraverso l'interrogazione dell'Altro (analista), alla possibilità che la relazione possa dare forma a qualcosa di inedito, di co-costruito.

Concludiamo questo nostro breve scritto, sostenendo che il lavoro analitico non può prescindere dalla parola del paziente ascoltata dall'analista (e viceversa). Un ascolto che permette di *vedere di più* (Marozza, 2015) in “un gioco immaginativo che abbia la possibilità di cogliere un tratto, una forma significativa, una rappresentazione perspicua che, pur non appartenendo propriamente ad alcuno specifico dato sensoriale, possa emergere proprio come una fisionomia dal fondo sinestesico del vissuto, dalla sensorialità delle parole, dal ritmo o dalla tonalità che le accompagna, e che diviene influente nel donare al vedere la capacità di comprendere” (Marozza, 2015).

Bibliografia

- Foucault M., *Questo non è una pipa*. SE, Milano, 1988.
Marozza M.I., *Ritorno alla talking cure*. Fioriti, Roma, 2015.



IL CORPO IN BILICO: UN'INTERPRETAZIONE JUNGHIANA DELLA DANZA BUTOH

Anna Maria Costantino

Parole chiave: Ombra, Antinomia, Immaginazione Attiva, Butoh, Corpo in bilico

Premessa

Nel Giappone devastato dalla bomba atomica nasce la danza *butoh* dalla collaborazione tra Tatsumi Hijikata e Kazuo Ōno. Essa si configura come arte d'avanguardia; professa il ritorno alle origini e la ricerca di autenticità, in contrasto con la occidentalizzazione del paese e la cultura tradizionale.

Il *butoh* non ricerca forma, bellezza e armonia. Il danzatore *butoh* guarda dentro di sé e i suoi movimenti non sono sostenuti da regole, ma caratterizzati da discontinuità e squilibrio. Egli ascolta il suo corpo “in bilico” e assume talvolta espressioni raccapriccianti: tremori, retroversione della pupilla, tic. Nudo e dipinto di bianco si spoglia di ogni cosa per rivestirsi del cosmo, ricercando il “corpo naturale” e l'armonia con l'universo.

Su questi presupposti è nata l'idea di un confronto con la teoria Jungiana dell'Ombra, dell'Antinomia e dell'Immaginazione Attiva. Viene anche messo in evidenza come la danza *butoh* si trovi in un territorio dai confini sfumati, di rilevante interesse psicologico¹.

L'Ombra

“Nell'opera di Jung, l'affermazione del principio oscuro trova la sua formulazione psicologica fondamentale nella tematica dell'Ombra” (Von Franz M.L., 1984, p. 101).

L'incontro con sé stessi “significa anzitutto l'incontro con la propria Ombra” (Jung, C.G., 1934/1954, p. 20).

Il concetto di tenebre è alla base del *butoh* di Hijikata, che chiama la sua danza *Ankoku Butoh* (Danza delle tenebre), espressione del proprio paesaggio interiore segnato dalla sofferenza. La danza delle tenebre è un modo per ritrovarsi, confrontandosi con la propria oscurità. Il metodo di Hijikata consiste nel regredire nel tempo e nell'esplorare le memorie del corpo. Danzando si ritrova l'Ombra

¹ Lo psicologo giapponese Toshiharu Kasai ha teorizzato un “metodo *butoh* per l'esplorazione psicosomatica”.

personale, figlia della propria storia, delle proprie rimozioni e l'Ombra collettiva, legata al mondo degli archetipi, allo spirito del tempo e al tema del male.

La danza crea un "dialogo corporeo" con l'inconscio e con l'ombra, consente a Hijikata di immergersi negli abissi dell'angoscia e nell'oscurità per ritrovare la luce. Essa è liberazione dalla sofferenza, dalla paura e dalle contaminazioni della cultura.

Danzando, affiorano in lui i ricordi traumatici e le violenze sofferte: i rigidi inverni di Tohoku, la solitudine, la povertà, l'orrore della guerra, il dolore per la vendita della sorella maggiore, avviata alla prostituzione e poi morta.

In "La Psicologia della Traslazione" (1946) Jung parla della relazione tra ombra e corpo, ritenendo che conoscere la propria Ombra rende l'uomo corporeo. In "Psicologia e Religione" afferma: *"Ognuno di noi è seguito da un'Ombra. Meno questa è incorporata nella vita conscia dell'individuo tanto più è nera e densa"* (Jung C.G., 1938-1940, p. 82).



Fig 1. Foto di Rosanna Costantino (performance "Saudade"2015- A.Costantino)

L'Ombra è la prima raffigurazione archetipica che si incontra nel cammino interiore e lavorando su essa è possibile aprirsi alla trasformazione psichica.

Il danzatore butoh si confronta continuamente con l'Ombra. Durante la danza rimane in tensione, mantenendo il corpo in uno stato di crisi, in "bilico". Se-

condo Hijikata la condizione del *“corpo in pericolo, ossia dei momenti in cui la percezione del sé rischia di dissolversi”* (Salerno G., 1998, p. 38), fa percepire la precarietà della vita e fa emergere l'Ombra. Nel butoh il *“corpo in bilico”* si manifesta, attraverso metamorfosi e distorsioni, in tutta la sua naturalità, libero dall'offuscamento sociale.

La condizione di crisi è centrale anche nel processo psicologico in quanto rappresenta il primo affacciarsi dell'Ombra. La Jacobi sottolinea che il confronto con l'inconscio non avviene mai senza crisi: *“il fluire dei contenuti inconsci nella coscienza [...] è uno stato di squilibrio psichico, provocato ad arte allo scopo di dirimere una difficoltà che impediva l'ulteriore sviluppo della personalità. È uno squilibrio opportuno, perché con l'ausilio dell'attività autonoma e istintuale dell'inconscio, porta allo stabilirsi di un nuovo equilibrio a condizione che la coscienza sia in grado di assimilare ed elaborare i contenuti che salgono dall'inconscio”* (Jacobi J., 1973, p. 157).

L'Ombra viene solitamente *“rimossa mediante un'accanita resistenza. Ma ciò che viene rimosso deve diventare cosciente se si vuole che nasca una tensione tra contrari, senza la quale non è possibile compiere ulteriori passi avanti”* (Jung, C. G., 1917/1943, p. 55). L'Ombra *“costituisce la naturale premessa alla problematica della relazione degli opposti”* (Von Franz M. L., 1984, p. 101).

Antinomia e funzione trascendente

Jung utilizza il termine antinomia per indicare, *“quella tensione fra gli opposti che spinge [...] a una sintesi superiore, che consente al flusso psichico di procedere, di ‘trascendere’ [...] da uno stato ad un altro, evitando così il blocco [...] del processo individuativo”* (Aversa L., 1995, p. 62).

“Gli opposti rappresentano la realtà processuale della Totalità. La totalità psichica non è una struttura ma un complesso di relazioni dinamiche. La via individuativa altro non è, infatti, che il frutto della coniunctio degli opposti psichici.” (Von Franz M.L., 1984, p. 8).

Questo concetto, lo ritroviamo nella danza di Ōno e Hijikata.

Ōno considera la morte e il dolore come parte integrante della vita. Una profonda religiosità lo porta ad osservare la vita come un mondo di luce e trasparenza e a svelare l'anima racchiusa in ogni manifestazione della natura. Il suo butoh è *“la Danza del cuore”* che rivela l'essere. Per danzare non è sufficiente muovere il corpo, ma bisogna *“ascoltare con l'anima il cosmo ed il suo ritmo”* (D'Orazi M.P., 2001, p. 40).

La *“Danza delle tenebre”* e la *“Danza del cuore”*, tra loro profondamente antitetiche, creano qualcosa di più grande: il Butoh che, potremmo dire, nasce dal superamento degli opposti.

La tensione degli opposti (mente/corpo, vita/morte, gioia/sofferenza, vecchiaia/gioinezza...) viene superata quando il ballerino entra in uno stato di trance e trascende la dicotomia conscio-inconscio, riscoprendo il corpo naturale.

Il “Butoh-tai” o “Corpo Butoh” è un atteggiamento fisico e mentale, una consapevolezza mente-corpo che si acquisisce danzando e che permette di integrare elementi dicotomici (Kasay T., 1999).

L'essenza del butoh consiste nel *“mantenere due opposti movimenti all'interno del corpo e accettare come verità tutto ciò che ne può risultare”* (Salerno G., 1998, p. 112).

Anche la danza di Hijikata nasce dalla tensione degli opposti. Egli racconta di sedersi, mentre danza e che il fantasma della sorella, dentro di lui, si alza generando nel corpo un conflitto tra tendenze antinomiche. Questa crisi provoca lo stato di trance dal quale si manifesta la sua danza.

Nel pensiero junghiano l'antinomia sta alla base dei processi psichici e viene elaborata e superata dalla funzione trascendente. Jung afferma: *“Il contrasto delle posizioni comporta una fusione carica di energia che produce qualcosa di vivo, un terzo elemento che [...] nasce dalla sospensione dell'antitesi, una nascita viva che introduce un nuovo grado dell'essere. La funzione trascendente si manifesta come una caratteristica di opposti che si sono reciprocamente avvicinati”* (Jung C. G., 1916/1958, p. 105); genera sintesi, ponendosi al di sopra delle tendenze opposte (coscienti e inconsce), favorendo il passaggio da un vecchio atteggiamento a uno nuovo. La funzione trascendente equivale come scrive la Jacobi (1973), alla capacità di trasformazione della psiche e permette, come afferma Carotenuto, *“di tenere assieme e di spostare su un piano metaforico ciò che su un piano concreto verrebbe altrimenti vissuto come conflitto”* (Carotenuto A., 1992, p. 421).



Fig. 2. Foto di Marcella Giuffrè (performance “Saudade Phoenix” 2015- A.Costantino)

Immaginazione attiva e training butoh

Per attivare la funzione trascendente e favorire il dialogo tra conscio e inconscio Jung introduce l'immaginazione attiva, *“un metodo analitico basato sulla soggiacente funzione della psiche di produrre immagini”* (Papadopoulos R. K., 2009, p. 339).

L'immaginazione attiva *“consiste nella capacità dell'Io di stare in un dialogo reale coi contenuti del proprio inconscio”* (Di Lorenzo S., 1970, p. 308).

Il metodo di insegnamento di Hijikata, basato sul “lanciare” ai danzatori parole “butoh-fu” capaci di evocare in loro suoni e immagini da cui sorge la danza (Waguri, 1998), ricorda l'Immaginazione attiva. Questa *“implica il concentrare l'attenzione e la curiosità sul mondo interno dell'immaginazione ed esprimerlo simbolicamente, cercando al contempo un punto di vista psicologico autoriflessivo”* (Papadopoulos R.K., 2009, p. 320).

Il butoh favorisce la connessione tra conscio e inconscio utilizzando, alcune tecniche, come il corpo morto e lo sguardo dei morti, che consentono di raggiungere uno stato di coscienza in cui le emozioni nascono liberamente, permettendo alle parti più profonde dell'essere, a pensieri e ai ricordi dolorosi di emergere. Queste tecniche sembrano riallacciarsi a quella che Papadopoulos descrive come la prima parte dell'immaginazione attiva, ovvero lasciare emergere l'inconscio (Papadopoulos R.K., 2009, p. 333). Lo stato di “corpo morto” è un modo per dissolvere l'Ego e si raggiunge attraverso: la metamorfosi (che permette al danzatore di incarnare diversi esseri o elementi della natura), l'evocazione di un mondo oscuro (abitato dagli ultimi e dagli emarginati) e il fondersi nell'amore verso il prossimo per unirsi al cosmo.

I ballerini, come marionette, non hanno la percezione di muoversi, ma di essere mossi. Questo richiama quanto scritto da Jung a proposito dell'immaginazione attiva: *“così accade alla mano che guida la matita o il pennello, al piede che compie il passo di danza, alla vista e all'udito, alla parola e al pensiero: è un impulso oscuro quello che alla fine decide della configurazione, un apriori inconscio preme verso il divenire della forma”* (Jung C. G., 1916/1958, p. 221).

Lo “sguardo dei morti” è un'altra tecnica creata da Ōno: *“gli occhi dei vivi guardano, fissano un punto, mettono a fuoco un oggetto e lo rimirano. Invece gli occhi dei morti si rivolgono al vuoto, fissano tutti i punti come se fossero un punto solo”* (D'Orazi M.P., 2001, p. 113). Il danzatore è spinto a guardarsi dentro: quando gli occhi non osservano più niente si rivela l'anima.

Appare chiaro che nel butoh il confronto con l'inconscio avviene tramite l'esperienza del danzare con un “corpo in bilico”.

“Ōno consiglia ai suoi allievi di cercare dentro se stessi ciò che è necessario [...] Ritrovare se stessi vuol dire riconoscere che esiste dentro ognuno di noi uno stato

d'animo che si identifica con la sensazione di essere cielo e nuvole, e che la danza dell'anima porta l'ombra dell'universo sulle spalle" (D'Orazi M.P., 2001, p. 134). Il danzatore cerca continuamente un contatto con il suo essere profondo, la sua totalità.

Si può ritenere che il butoh rappresenta un percorso verso l'individuazione che viene descritta da Samuels come quel *"processo per cui una persona diventa se stessa, intera, indivisibile, e distinta dagli altri o dalla psicologia collettiva (pur mantenendosi in relazione con queste realtà)"* (Samuels A., 1987, p. 72).

In conclusione, la funzione trascendente favorita dall'immaginazione attiva sembra essere la chiave di connessione tra arte e psiche, laddove l'arte, come nel caso del butoh, è espressione di un'autentica ricerca interiore.

La ricerca nei meandri del proprio inconscio porta Jung, Hijikata e Ōno, attraverso percorsi apparentemente diversi, alla scoperta dell'Arte.

Jung afferma: *"mentre annotavo le mie fantasie una volta mi chiesi: Che cosa sto facendo realmente? Certamente questo non ha nulla a che fare con la scienza. Ma allora cos'è? Al che una voce in me disse: è Arte"* (Jung C.G. & Jaffè A., 1992, p. 228).

Bibliografia

- Aversa L. (a cura di), *Fondamenti di psicologia analitica*, Laterza, Bari, 1995.
Carotenuto A., *Trattato di psicologia analitica* (volume II), UTET, Torino, 1992.
Di Lorenzo S., *Il metodo dell'immaginazione attiva nella psicologia di C.G. Jung*, in Rivista di Psicologia Analitica, 2, pp. 305-386, Astrolabio, Roma, 1970.
D'Orazi M. P., *Kazuo Ōno, L'Epos*, Palermo, 2001.
Kasay T., *A Butoh Dance Method for Psychosomatic exploration*, (1999) <<http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/method/announce.htm>>
Jacobi, J., *La Psicologia di C.G. Jung*, Bollati Boringhieri, Torino, 1973.
Jung, C. G., (1916/1958), *La funzione trascendente* in Opere vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.
Jung C. G., (1934-1954), *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* in Opere vol. 9*, Bollati Boringhieri, Torino 1980.
Jung C. G. (1917-1943), *Psicologia dell'inconscio* in Opere vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino, 1983.
Jung C. G., (1938-1940), *Psicologia e Religione* in Opere vol. 11, Boringhieri, Torino 1979.
Jung, C. G. & Jaffè A. (Ed.), (1992). *Ricordi, Sogni, Riflessioni*. Edizioni BUR, Milano.
Papadopoulos R. K., *Manuale di Psicologia Jungiana*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2009.
Salerno G., *Suoni del corpo, segni del cuore*, Costa & Nolan, Genova - Milano, 1998.
Samuels A., Shorter B., Plaut F., *Dizionario di psicologia analitica*, Cortina, Milano, 1987.
Von Franz M.L., *Alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984.
Von Franz M.L. (1988), *Tipologia psicologica: pensiero e sentimento, intuizione e sensazione*, Red, Novara, 2004.
Waguri, Yukio, (1998), *Butō Kaden, Juatayatem*, Japan



LA FOTOGRAFIA COME ARCHEOLOGIA DELL'ANIMA NEL SETTING TERAPEUTICO

Gabriella Marventano

Parole chiave: fotografia, fototerapia, funzione trascendente, inconscio, archetipi.

Il primo tentativo di utilizzo della fotografia in ambito psicologico risale al 1848, quando lo psichiatra Hugh Diamond all'interno del manicomio del Surrey County si servì per circa 10 anni dei ritratti fotografici dei suoi pazienti a fini psicodiagnostici, per identificare e distinguere i diversi tipi di malattia mentale. Lo psichiatra intravide le grandi potenzialità di tale strumento quando, mostrando le fotografie ai pazienti ritratti, notò che essi acquisivano una maggiore consapevolezza della loro identità corporea e che ciò li portava a prestare maggiore attenzione al loro aspetto, innalzando i loro livelli di autostima.

Molti anni più tardi, nel 1975 Judy Weiser, psicologa e arte-terapista, usò per la prima volta il termine *fototerapia* nel suo articolo "Photography as a verb" per indicare una tecnica di counselling interattiva in cui attraverso uno strumento non verbale il paziente potesse narrare la propria storia.

Linda Berman, psicanalista inglese, sostiene che la fotografia risponda al bisogno innato di ogni essere umano di vedersi riflesso. I bambini sono infatti sempre affascinati dal riflesso della propria immagine, e il motivo principale è che questo riflesso è una vera e propria conferma della propria identità, è come se dicesse al suo proprietario: "tu esisti".

La fotografia ci permetterebbe dunque di essere visti, osservati e riconosciuti dallo sguardo altrui.

Il meccanismo del rispecchiamento come meccanismo psicologico fondamentale nella formazione della propria identità è stato ipotizzato e studiato nei bambini sin dai primi mesi di vita dallo psicanalista D.H. Winnicott negli anni Settanta.

Secondo Winnicott, la madre sufficientemente buona deve essere capace di accogliere il bambino esattamente come fa uno specchio: lo specchio rende, a chi vi guarda dentro, l'immagine di colui che in lui si riflette. Il bambino che può guardare, da un punto di vista psichico, la faccia della madre come si fa con uno specchio, riceve indietro, dagli occhi di lei, l'immagine di sé stesso; questo ritorno costituisce, per l'infante, il nucleo del suo sé, sul quale crescerà e si svilupperà la sua personalità.

Winnicott aveva compreso quanto ogni bambino sentisse l'esigenza vitale di rispecchiarsi: una madre che guarda il proprio bambino, e lo fa senza proiettare



in lui le sue aspettative e i suoi timori, è una madre che ne conferma la sua esistenza. Se così non fosse, “il bambino resterebbe senza uno specchio e per il resto della sua vita continuerebbe a cercarlo invano” (Miller).

La fotografia stimolando lo sguardo altrui possiede dunque la capacità di soddisfare l'esigenza universale di rapportarsi al mondo e, tramite esso, a sé stessi. Essa si pone come mediatrice tra due dimensioni inevitabilmente destinate a incontrarsi: mondo esterno e mondo interno. L'obiettivo fotografico, infatti, permette all'individuo di relazionarsi da un lato con il mondo esterno (fatto di paesaggi, persone, oggetti, animali fotografati) e dall'altro con delle dimensioni personali oscure e rifiutate, consentendo al soggetto di riappropriarsene ed integrarle nella coscienza. C.G. Jung definiva questo processo di riappropriazione “*funzione trascendente*”, indicando con tale termine il processo di unificazione di contenuti consci ed inconsci su cui si basa lo sviluppo della personalità. Consentire l'integrazione di coscienza e inconscio nel paziente è anche l'obiettivo dell'analista: secondo C.G. Jung, chi non conosce il proprio lato inconscio, infatti, ne subisce al massimo l'influenza senza esserne consapevole.

Tale integrazione degli aspetti consci ed inconsci in fotografia avviene attraverso il duplice meccanismo della proiezione e della introiezione. Da un lato, il soggetto si libera di quella immagine che sembra non appartenergli, proiettandola all'esterno: C.G. Jung definì la proiezione come un trasferimento inconscio, e quindi inconsapevole ed involontario, di elementi psichici soggettivi in un oggetto esterno.

Dall'altro lato, l'Io incamera e fa proprie le rappresentazioni mentali relative all'oggetto esterno (o a parti di esso) su cui sono stati proiettati i contenuti inconsci. Ciò permette di riconoscere, accettare e «addomesticare» l'estraneo dentro di sé.

Tutto ciò che non è stato accettato e integrato nella psiche, e che risiede dunque in una dimensione inconscia personale e/o collettiva, viene chiamato da Jung "Ombra". Egli però precisa che: «L'uomo inconscio, l'Ombra, non consiste solo in tendenze moralmente riprovevoli, ma presenta anche una serie di buone qualità».

Ogni fotografia risulta così dotata di una «profondità abitata», ovvero di dimensioni inconscie ed antiche che costituiscono quel contenuto latente che si cela in profondità: R. Barthes utilizzava il termine latino "punctum" per indicare quel dettaglio, quel particolare in una immagine fotografica che suscita un coinvolgimento emotivo e irrazionale nel fruitore e che fa presagire questo campo cieco, un qualcosa che oltrepassa la sua cornice inviolabile, un sottile fuori-campo.

Da quanto detto risulta chiaro quanto la fotografia rappresenti un preziosissimo strumento attraverso il quale lo psicoterapeuta può guidare il paziente in un percorso di scoperta del proprio mondo interiore, assimilabile agli strumenti di scavo degli archeologi con i quali vengono portati alla luce resti di animali estinti, uomini o intere civiltà antiche, dimenticate o mai conosciute prima.

Ma cosa si intende per "fototerapia"? Essa si distingue dalla "fotografia terapeutica" in quanto consistente in un sistema articolato di tecniche di psicoterapia basato sull'utilizzo della fotografia da parte di figure professionali, inserite all'interno di un setting terapeutico e finalizzate ad aiutare i loro pazienti nelle indagini coscienti su se stessi.

La fotografia terapeutica comprende invece attività finalizzate alla scoperta di sé stessi o a scopi artistici condotte autonomamente e al di fuori di un contesto formale di psicoterapia.

Nella mia esperienza clinica ho utilizzato la fototerapia sia in setting individuali che gruppalì, sulla base del modello di Judy Weiser, utilizzando fotografie scattate o create dal paziente, foto scattate al paziente da altre persone (sia quelle per cui ha posato volutamente che quelle catturate spontaneamente a sua insaputa), autoritratti, ossia qualsiasi foto che i pazienti fanno a se stessi sia letteralmente che metaforicamente, e ancora fotografie provenienti dall'album di famiglia o da altre collezioni di foto biografiche.

Le immagini fotografiche possono diventare oggetto di conversazione a partire da alcune domande strategiche poste dal terapeuta al paziente, oppure possono essere osservate e condivise in silenzio, o ancora divenire oggetto di elaborazioni digitali e manuali di vario genere (collage, ritagli, ecc. ...).

Tali tecniche sono state applicate in setting gruppalì con bambini di età compresa tra i 7 e i 10 anni, in quello che ho definito "laboratorio di psico-fotografia",



ovvero un percorso di un numero definito di incontri finalizzati a prevenire il disagio psicologico favorendo lo sviluppo di competenze emotive e relazionali, l'aumento dei livelli di autostima, lo sviluppo di competenze espressive e comunicative, e fornire un sostegno nello sviluppo dell'identità psico-fisica.

Le attività svolte durante gli incontri erano parzialmente strutturate e consistevano in:

- realizzazione di fotografie in cui i partecipanti si alternano nei ruoli di fotografo e di soggetti fotografati;
- elaborazione delle fotografie realizzate dai partecipanti mediante tecniche di ritaglio, collage e colori;
- creazione di un album fotografico personale inserendo gli scatti realizzati ed elaborati durante gli incontri;
- condivisione delle fotografie dell'album di famiglia a partire dalle quali narrare la propria storia e le proprie origini.

Uno dei partecipanti al laboratorio è stato Giovanni (nome di pura invenzione), un bambino di 10 anni, unico figlio di una coppia sposata impegnata quotidianamente in una aspra separazione. Come spesso accade in questi casi, i genitori sembrano utilizzare il figlio come strumento di ricatti e di scambio, nonché contenitore dei loro vissuti negativi e della loro aggressività.

Fin dal primo incontro appaiono evidenti alcune caratteristiche: il bambino è iperattivo, irrequieto, mostra difficoltà di attenzione e concentrazione, presenta

inoltre un ritardo nello sviluppo del linguaggio, un ritardo nello sviluppo psico-affettivo e difficoltà relazionali.

Giovanni è un amante della cucina, della musica, della pittura e della fotografia. E' un bambino estroso e con una spiccata vena creativa.

Inserito nel "laboratorio di psico-fotografia", si distingue fin da subito per l'utilizzo delle tecniche fotografiche in modo non convenzionale attraverso le quali può finalmente esprimere il suo mondo interiore e condividere la sua storia di sofferenza.

Il suo album fotografico personale viene decorato nella copertina con la fotografia di una abitazione che lui stesso aveva scattato affacciandosi alla finestra dello studio. La cornice è un susseguirsi di teschi, note musicali e simboli rock. Giovanni sembra esprimere così la sua idea di "casa" circondata da minacce di annientamento e di morte alle quali si alterna la dimensione artistica e creativa espressa in questo caso dai simboli della musica rock, la chitarra e le note.

L'angoscia di annientamento e la percezione di essere psicologicamente massacrato appaiono nuovamente nella pagina successiva, dove Giovanni incolla la fotografia di un disegno svolto in precedenza. Esso raffigura un bambino sorridente che guarda il mondo con un solo occhio, dal quale prende però le distanze: Giovanni non incolla nell'album il disegno ma la fotografia che fa al disegno. La decora raffigurando pugnali, alcuni di forma palesemente fallica, tutti aggressivamente direzionati contro di lui.

La soluzione inconsciamente escogitata da Giovanni appare allora quella di trasformarsi in una "trottola umana su terra", come mostrato nella pagina successiva del suo album: l'iperattività come modalità espressiva di un mondo così profondamente angosciante.

L'album di Giovanni ci parla ancora di angoscia e aggressività quando, sfogliandolo, troviamo la sua sagoma ritagliata da una fotografia riprodotta ben 3 volte e trasformata in bersaglio per pistole che sparano. In questa occasione, avendo osservato la sua chiara identificazione nel ruolo di vittima nonché il processo di introiezione dell'aggressività genitoriale, ho deciso di introdurre uno stimolo finalizzato ad un «piccolo» cambiamento di prospettiva: ho proposto a Giovanni di valutare l'idea che lui potesse essere non il bersaglio colpito ma colui che spara, in modo da consentire il passaggio da un'aggressività subita ed introiettata ad una aggressività agita, espressa, di cui può essere autore e non solamente vittima. E Giovanni non solo accoglie la mia proposta, ma si disegna con un grande trofeo d'oro nella mani per la vittoria conseguita, che tiene alto ed è motivo di grande orgoglio: mi dice che ha infatti fatto centro in tutti e tre i casi!

Si fa strada allora l'idea che l'aggressività possa essere agita e possa anche "produrre" qualcosa, ad esempio come quando si calpesta l'uva e si produce il mosto oppure, ancora, l'aggressività possa essere espressa mediante balli sfrenati

al suono delle nacchere, uno degli strumenti musicali spagnoli più antichi (come raffigurato in altre immagini da lui realizzate). Queste elaborazioni fotografiche mostrano un chiaro collegamento con una dimensione archetipica, ed in particolare quella dionisiaca.

Dioniso, dio del vino, della follia e della tragedia, figlio di Zeus e Persefone, secondo il mito orfico da bambino fu ingannato dai titani che lo catturarono e lo squartarono per divorarne le membra.

In "Dionisio in Esilio" Rafael López-Pedraza scrive: «Possiamo considerare la seduzione e lo smembramento del piccolo Dioniso ad opera dei titani come un'immagine archetipica. (...) Con Dioniso la nostra immaginazione entra immediatamente in contatto con i complessi più arcaici dell'umanità. In altre parole, con lui ci addentriamo nei livelli più profondi della psiche», precisando che «Il divino Dioniso in conflitto con le forze Titaniche: questa è l'essenza del mito e il tratto più importante ai fini della riflessione psicologica» (R. Lopez-Pedraza).

Il piccolo Giovanni, allora, strumentalizzato e «squartato» dalle due figure titaniche dei genitori, non può fare altro che rifugiarsi in questa dimensione dionisiaca, tradotta in iperattività «folle e creativa», conflitti emotivi violenti e repressi, e forte legame con la morte (in una fotografia, ad esempio, Giovanni disteso sul pavimento si tramuta nel suo stesso cadavere in ben 4 scatti fotografici identici).

Giovanni ci mostra chiaramente come attraverso la fotografia si possa intraprendere un percorso di scoperta del proprio mondo inconscio, fino alle strutture più arcaiche della propria psiche, e produrre un cambiamento interiore.

Secondo Jung infatti «l'immagine è psiche», ed è proprio nelle immagini che dobbiamo ricercare la nostra Anima.

Bibliografia

- Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. R Guidieri, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 2003.
Berman L., *La fototerapia in psicologia clinica. Metodologia e applicazioni*, Erikson Editore, Trento, 1996.
Jung C.G., *La dinamica dell'Inconscio*, Opere, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.
Jung C.G., *Gli archetipi e l'Inconscio collettivo*, Opere, vol. IX/1, Bollati Boringhieri, Torino, 1980.
Jung C.G., *Aion. Ricerche sul simbolismo del sé*, Opere, vol. IX/2, Bollati Boringhieri, Torino, 1982.
López-Pedraza R., *Dioniso in esilio*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2000.
Weiser J., *Phototherapy Techniques: Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums*, 1999.
www.bc-psychologist.com/downloads/.../Weiser_BCPA_08.pdf
Winnicott D., *I bambini e le loro madri*, trad. M.L. Mascagni e R.Gaddini, Cortina, Milano, 1987.

PSICOLOGIA E RESTAURO. METAFORE E INTRECCI

Alessandra Perugini

Parole chiave: psicologia, restauro, conservazione, cura, morte.

1.

Il mio contributo parte da un'esperienza molto personale, determinata dalla mia doppia formazione: storica dell'arte e restauratrice dapprima e psicologa psicoterapeuta nella seconda metà della vita. Di recente ho sentito l'esigenza di domandarmi se tra le due discipline vi fossero delle convergenze. Vi sono cioè intrecci, si possono istituire paralleli determinati dal fatto che stiamo parlando di due discipline che nascono, nella loro aspirazione *scientifica*, all'incirca negli stessi anni (fine '800)?

- Entrambe sono professioni di cura, in cui l'idea di cura e di custodia è essenziale.
- La metafora soggetto/oggetto è utilizzabile in entrambe. Nel restauro, il soggetto è la cultura, la civiltà, la coscienza collettiva, e l'oggetto è una serie di elementi che appartengono a un tempo diverso dal presente. In psicologia, e in particolare nella psicologia dinamica, le due polarità sono da una parte un soggetto cosciente (l'Io), dall'altra, i contenuti dell'inconscio.
- Questa metafora e la comune aspirazione alla cura mi permettono di istituire un confronto: da una parte la tendenza psicoanalitica (Freud e Jung, la coscienza individuale e collettiva) e il suo atteggiamento nei confronti dei contenuti dell'inconscio, dall'altra parte, il restauro come uno degli esiti del porsi della nostra contemporaneità nei confronti dei contenuti materiali del passato.
- La creatività è centrale nel restauro. È sempre un processo attivo e trasformativo compiuto su un manufatto. Personalmente lo ritengo, nella maggior parte dei casi, un gesto creativo, ma di una creatività speciale. Talvolta è stato equiparato a un gesto di ermeneutica. Cosa non vera poiché, attuandosi concretamente su un manufatto, esso realizza la propria interpretazione nella materia viva del *testo*. Esso si impone quindi in modo "letterale" e concreto su di esso, negando legittimità e fruibilità ad altre letture. Di conseguenza, il restauro si qualifica come un gesto ri-creativo: crea su qualcosa creato da altri.

2.

È importante definire cosa s'intenda per restauro.

Prevenzione, manutenzione e restauro sono tre definizioni che rientrano nel più comprensivo concetto di *conservazione*. Il termine *conservazione* fu diffusa-

mente usato nella letteratura dell'800 e del '900 come sinonimo di restauro. Nel 2004, la definizione di *conservazione* comprende: «attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro». Si può dire il restauro è una disciplina che si pone sotto la tutela della storia dell'arte: è il suo *braccio operativo*. Recenti *casi* di restauro dimostrano che le cose stanno ancora così.

3.

Ritorno ora alla psicologia, in particolare alla psicoterapia. Questa si regge sull'implicito presupposto che avverrà una qualche trasformazione: c'è un disagio, un sintomo, una domanda, e si suppone che la psicoterapia determinerà una conseguente trasformazione. L'esito non sarà necessariamente un uomo *nuovo*, ma un modo trasformato di stare con se stessi e con gli altri.

La teoria di Freud è molto concettuale e astratta: egli disse che la sua teoria è stata una spiegazione, guidata dal principio della causalità; interpreti diversi da Freud parlano di «ermeneutica del sospetto», disaggregazione, «diagnosi artistica» e «antropologia della repressione» (M. Trevi). L'idea dell'essere umano è lineare: l'inconscio sarà scoperto e rivelato dalla coscienza. Questo è il lavoro terapeutico e i suoi risultati.

D'altra parte, Jung pensa che l'inconscio è matrice/madre della coscienza. L'unilateralità della coscienza sarà superata dall'inconscio.

4.

Storia dell'arte e restauro

Ho accennato prima al fatto che il restauro è stato posto sotto la tutela della storia dell'arte. *Tutela* nel senso di limitazione e controllo: i restauratori avevano il privilegio (e le competenze) di mettere le mani sugli oggetti del passato; ma, nel momento in cui tali oggetti iniziavano a essere percepiti dal canone culturale del tempo come *documenti* o *monumenti* di una certa *idea* del passato, la loro azione doveva essere in qualche forma arginata.

È stato detto che oggi la disciplina *Storia dell'arte* è in crisi. Hans Belting, nel 1983, con il testo *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, ha inaugurato un dibattito sullo statuto della disciplina. A partire dalle *Avanguardie* del Novecento, sostiene Belting, si è attuata una rottura nel discorso storico sull'arte la cui conseguenza aveva comportato un antagonismo tra arte e vita. La storiografia artistica da quella data si è mossa in una sola direzione, cioè verso il passato, alla ricerca di una «verità più alta». L'opera, affermava Belting, veniva così a collocarsi esattamente dove, all'interno di questo discorso sull'arte, assumeva maggior significato (op. cit., p. 23)

Un altro attacco inferto alla disciplina è quello messo in atto dall'americano David Freedberg: nel 1989 egli pubblica un poderoso testo intitolato *Il potere*

delle immagini. *Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*. La tesi di fondo è che le immagini hanno sempre detenuto un potere sull'uomo, un potere che attivava specifiche reazioni. L'oggetto della rappresentazione ha un potere, al di là dei significati della rappresentazione stessa. Quello che è importante sono i «rapporti che intercorrono tra le immagini e le persone» (op. cit., p. 3). Gli oggetti del passato hanno effetti su di noi? Non sarà forse che ne reprimiamo gli effetti? Freedberg che Belting hanno comunque inaugurato nuovi stili di ricerca che hanno de-strutturato (stanno de-strutturando) le categorie della storia dell'arte.

E il restauro? La *Conservazione* è la sua più ampia categoria. Tale teoria è stata messa a punto con la pubblicazione di un testo *Teoria del restauro*, nel 1963 a opera di Cesare Brandi (1906-1988). Per Brandi, il lavoro artistico è il «veicolo dell'immagine», «l'attimo della folgorazione dell'opera d'arte nella coscienza» (op. cit., p. 49.) Ne deriva che il restauro dovrà tenere conto di questi tempi che, in termini concreti, possono consistere in «aggiunte» e «rifacimenti». Giungiamo così a quella che Brandi definisce «l'istanza estetica», ossia l'istanza dell'artisticità dell'opera d'arte, la sua essenza prioritaria. Il restauro si gioca tra queste due polarità: estetica e storica, con un lavoro continuo di rimozione o mantenimento delle aggiunte. Secondo Brandi, la materia non dovrà mai avere la precedenza sull'immagine. È necessario che essa trasmetta l'immagine.

Cosa accade se sottraiamo il restauro dal dominio dell'estetica? Questo è ciò che ha cercato di fare Giovanni Urbani (1925-1994). Noi guardiamo le cose dal punto di vista della materia e della sua conservazione nel tempo. Innanzitutto nulla si conserva in eterno e dunque dobbiamo fare i conti con la nostra *hybris* prometeica di dominio sulla materia stessa. D'altra parte, la materia è la testimonianza del passato ed è di essa che dobbiamo prenderci cura. Questa denuncia durissima (tra molte altre) costerà ad Urbani il *volontario* allontanamento dalla carica pubblica che rivestiva. Urbani parlava di manutenzione, tecniche morbide, accettazione dell'inarrestabile corso evolutivo della materia, contesto, prevenzione, rapporto manufatto/ambiente, restituzione dei «beni da conservare» alla collettività. Questi nuovi linguaggi permettono di uscire dal vicolo cieco del *contenimento* del restauro all'interno del paradigma della storia dell'arte.

5.

Creatività e restauro

Se restiamo all'interno della prospettiva psicoanalitica il restauro, per come l'ho descritto finora, è strettamente apparentato con il concetto di «riparazione maniacale» descritto da Melanie Klein. Di fronte a un oggetto ripudiato (il seno cattivo) il bambino, nel passaggio dalla fase schizo-paranoide a quella depressiva, mette in atto difese maniacali e ossessive che esprimono sentimenti sadici mos-

si da onnipotenza, e che sono indirizzate a soddisfare il desiderio di controllo dell'oggetto e di «trionfo su di esso». Tali difese sono finalizzate a proteggere l'Io dai vissuti persecutori e di colpa che l'oggetto ripudiato suscita. In alternativa alla riparazione maniacale, la riparazione che cura - e che la Klein pone in connessione con l'attività creativa - è quella mossa dallo «struggimento», da quel sentimento che Winnicott - interrogandosi con disagio sul concetto stesso di riparazione della Klein - preferirà chiamare «preoccupazione per l'oggetto» (1950, pp-248-263). Come possiamo muoverci verso gli oggetti interni ed esterni del passato? Il restauro sembra riesumare gli oggetti del passato per aggiungere su di essi, inconsapevolmente, un qualche contenuto che si esprime, concretamente, in una differente *facies* dell'oggetto stesso. Compie dunque un gesto trasformativo.

Ma cos'ha dunque a che fare il restauro con la creatività? Per come l'ho descritto, non sembra più attinente a concetti quali distruttività, perversione, feticismo? E che cosa intendiamo per creatività? Vorrei seguire a questo punto il pensiero di Jung.

Jung considera il processo della creazione artistica come il prodotto di un complesso autonomo: un complesso che, al pari di ogni complesso della psiche, può avere un valore energetico e una vita autonoma a prescindere dalla volontà e dall'arbitrio della coscienza e dell'Io. Il processo creativo, attraverso le immagini che produce, «consiste in un'animazione inconscia di un qualche archetipo» (1922, p. 353). Una volta espresso in termini di immagine (qualunque sia il giudizio estetico su di essa), questo svolgerà a livello collettivo - al pari che nel singolo individuo - un'azione di autoregolazione nei confronti degli atteggiamenti unilaterali della coscienza: l'atto creativo che si esplica in un prodotto artistico afferma Jung «rappresenta, nella vita delle nazioni e delle diverse epoche, un processo di autoregolazione spirituale» (op. cit., p. 354).

Questo è il significato di atto creativo nel restauro. Se sottraiamo l'atto creativo dal dominio dell'estetica, esso corrisponde a un fare umano trasformativo di qualcosa che trasmette un significato «simbolico» (Jung C.G., 1930/1950, p. 367). Tale significato emerge a prescindere dalle intenzioni e volontà della coscienza.

Se accettiamo questa ipotesi, possiamo porre sullo stesso piano il restauro e l'attività creativa. Per ri-creare un «prodotto artistico», l'*operatore* che agisce su un oggetto del passato compie delle azioni a mettere e/o a togliere e in tal modo imprime il suo segno: materia, forma, rappresentazione (o assenza di rappresentazione). Tutto ciò si traduce in un nuovo oggetto.

Dice Giovanni Urbani:

«Se ciò che si teme è che il messaggio estetico originario risulti [con il restauro] adulterato da successive interferenze estetiche, si è proprio sicuri che 'i segni del tempo', le patine, le lacune e le superfici frammentarie, non rientrino anch'es-

se tra questo tipo di interferenze, tanto più se poste in discreta evidenza dal gusto educato del restauratore?» (op. cit., 1984, p. 66).

«Spesso dal restauro ci si attende che produca effetti d'invecchiamento o di destrutturazione, anziché di rimessa a nuovo o finitura. È un palese controsenso mirare a tale obiettivo [conservazione materiale] mettendo a nudo anziché ricoprendo».

«Storicamente il restauro nasce dalla naturale tendenza ad apprezzare il nuovo più del vecchio, e non sembra che si sia molto allontanato da questa origine 'ingenua' solo perché ad un certo momento, invece di sovrapporre il nuovo al vecchio, ha dato valore di novità al vecchio che veniva riscoprendo per la prima volta.» (op. cit., 1973, p. 26)

Il valore «simbolico» che il restauro produce sul proprio supporto (l'oggetto del restauro) si realizza per mezzo di: *effetti di invecchiamento, destrutturazione, mettere a nudo, frammentare, rimarcare i segni del tempo, mantenere le patine, esibire le lacune, cercare l'originale, svelare l'autentico...* In sostanza, *dare valore di novità al vecchio.*

Ma *dare il valore di novità al vecchio* significa, concretamente, esporre il vecchio ai rischi dell'usura della vita. Questo comporterà sublimarlo nella sua nuova veste di documento o di monumento. La relazione che con esso si istituirà sarà, inevitabilmente, o di *contemplazione estetica* o di *spiegazione e concettuale*.

Se così è, questo tipo speciale di restauro, oltre ad avere a che fare con difese ossessive e maniacali di cui parlava Melanie Klein, sembrerebbe essere intento a *sublimare* l'oggetto su cui interviene: da materia dell'uomo per l'uomo a un'*idea* delle idee estetiche e storiche dell'uomo. La sublimazione - diceva Freud - è l'essenza dell'arte e consiste in un «lavoro di incivilimento» (Freud. S., 1908, p. 416). Nei termini della fisica, la sublimazione comporta un cambio di stato, da solido ad aeriforme, saltando lo stato fluido intermedio, in cui i liquidi si muovono, si spostano, sono a rischio di mescolarsi e, potremmo dire, di contaminarsi tra loro.

Afferma Jung:

«Nell'intento di salvarci dagli artigli immaginari dell'inconscio, la stessa teoria freudiana ha inventato il concetto di sublimazione» (C.G. Jung, 1934, p. 163)

La teoria della sublimazione nasce dal pregiudizio che la cosiddetta natura umana (pulsione) è necessariamente in contrasto con i bisogni della cultura. La natura/pulsione, in questi termini, va «smascherata» e tenuta sotto controllo. Ma se consideriamo come *naturalmente umano* per l'uomo produrre cultura e cul-

turalmente naturale disporsi in relazione con la natura, il divario non sarà così radicale.

Stiamo parlando di oggetti del passato che ho accostato metaforicamente ai contenuti dell'inconscio. Nell'attribuire loro *valore di novità al vecchio* li trasformiamo in corpi imbalsamati, ossia corpi che vengono truccati e trasformati in un *bel cadavere*. Tutto ciò ricorda le toilette funebri e la pratica di esporre i cadaveri nelle *funeral-homes* americane (P. Aries, 2013, p. 224).

È in questa particolarissima trasformazione *simbolica* noi possiamo collocare la peculiarità dell'atto creativo di certo restauro del '900. Nonostante il distanziamento messo in atto tra oggetto e soggetto, posto che esista ancora uno spazio di relazione tra soggetto e oggetto, dobbiamo domandarci: quale messaggio viene trasmesso? Quale valore aggiunto vi è nell'immagine che osservo?

Gli ho fatto assumere una *facies* nuova che restituisce, potremmo dire, la raffigurazione dell'*origine* nella sua espressione di frammentarietà, vulnerabilità, rovina. Ho presentificato l'immagine della consunzione, "fissata e pietrificata". In definitiva, ho prodotto un *memento mori*. Possiamo considerarlo un modo per stare vicino alla morte? Per ricordarci che è tra di noi, che è parte della vita?

Se così fosse, potremmo entrarvi in un rapporto diretto e tangibile, come era una volta nei tempi antichi. La morte poteva essere toccata, era mescolata con la vita, era combinata con la materia viva, e viveva nelle stesse situazioni con la vita.

Se non si *restaurasse* ma ci si prendesse cura di ciò che ci circonda, mossi da *struggimento* e *preoccupazione*, avremmo probabilmente un contatto diretto con la vita dei nostri oggetti, ma anche con il destino della loro morte. Nulla dura in eterno.

Quindi, se il restauro deve imprimere sui corpi del nostro patrimonio i segni della morte ed *esibirli*, a me pare che questo sia dovuto alla necessità della nostra cultura di presentificare la morte in una forma apotropaica, una rappresentazione della morte come polarità inconciliabile alla vita. Se vogliamo, una pulsione (di morte) da tenere a distanza, spiegare, controllare, dominare. Se posso ancora tener valida la metafora da cui sono partita, sembra che la pratica di certo restauro, per come si è attualizzata nel '900, esprima l'attitudine della coscienza collettiva a tenersi *alla lontana* dalle cose che provengono da sotto, dal passato, dalla materia, dalla morte.

6.

Come se la nostra cultura dovesse ricordarsi della morte solo *a morte avvenuta*.

Molto si è detto riguardo all'espulsione della morte da parte della modernità. Mario Trevi fa riferimento alla psicoterapia e si interroga se non vi siano, oltre all'*analisi*, altri modi di porsi di fronte ai contenuti dell'inconscio: «Non si tratta infatti di 'analizzare', si tratta invece di confrontarsi, 'porsi di fronte'. La psicolo-

gia, con le sue tecniche astruse ed esoteriche [...] avrebbe allora, sia pure per una strada tortuosa, riscoperto la circostanza niente affatto eccezionale per cui l'incontro umano, il porsi reciprocamente di fronte nella modalità dell'amore, accoglie la morte come la condizione autenticatrice della vita.» (Trevi M., 1981, p. 108)

Ma in cosa consiste questo «porsi di fronte»? Un suggerimento forse può venire dal dialogare di Hillman e Shamdasani riguardo al lascito del *Libro Rosso*. In esso Jung «mette le figure a lavorare su di lui» (Hillman J., Shamdasani S., 2013, p. 149). Questo è il grande insegnamento di Jung, e per farlo «bisogna farsi coinvolgere nel modo più letterale possibile» (op. cit., p. 30). «Il punto è rendersi conto che esiste una permeabilità porosa tra i vivi e i morti» (op. cit., p. 34). Jung ha «personificato» (Hillman, 1975, p. 75) i morti, e sono solo le *personificazioni* - e non i concetti - che «possono darci nutrimento» (Hillman, J., Shamdasani S., op. cit., p. 74).

«Forse dovremmo convincerci che non siamo qui per capire tutto, ma per apprezzare quello che c'è» (op. cit., p. 155).

Apprezzare quello che c'è non potrebbe voler dire, forse, accogliere ciò che abbiamo per come lo abbiamo? Finché (e forse non lo è più?) l'obiettivo della nostra cultura sarà superare la natura, la morte - che è natura - sarà per noi la più grande nemica. Possiamo negarla attraverso l'illusione d'immortalità (la moderna *cosmesi* dei *grandi* restauri), oppure, come nei restauri di cui ho parlato, possiamo controllarla, nel modo con cui, efficacemente si controlla il nemico: dividendolo, frammentandolo, distruggendone la memoria, smascherandolo.

Ma se il restauro è l'ultima delle azioni da compiere, l'*ultima ratio*, il *post factum*, come diceva Giovanni Urbani, ecco che abbiamo tante altre forme di creatività con cui entrare in relazione con le cose del passato, così come con i contenuti dell'inconscio. Si tratterebbe di tenerle vive attraverso una relazione quotidiana, di preoccupazione e di cura che nulla ha di eroico, nulla a che vedere con lo spettacolo e il luminoso, con la *scoperta* e con la *conquista* e molto invece ha a che fare con l'accettazione *paziente e certosina* del limite, della perdita, di ciò che non può più essere recuperato, con l'urgenza di non dimenticare pur accettando che, talvolta, si è dimenticato.

Ha a che fare con la dedizione, *dialogante*, con ciò che ancora ci circonda così come con ciò che ci abita, sebbene il dialogo con i beni del passato - così come il dialogo con i contenuti dell'inconscio - sia gravoso, richieda umiltà, ci sporchi con le sue *ombre* e possa anche confonderci.

Se si accoglie il grandissimo privilegio di ascoltare da vicino il *lamento dei morti*, si potrà ritornare ad apprezzare quell'idea, quel *fare* e quello *stare* della Conservazione che guidava gli uomini del '500. Essa, *personificata*, era

«... una Donna vestita d'oro, con una ghirlanda d'ulivo in capo; nella mano destra terrà un fascio di miglio et nella sinistra un cerchio d'oro [...] Il Cerchio, come quello che nelle figure non ha principio, né fine, può significare la *duratione* delle cose, che per mezzo di una *circolare trasmutazione* si conservano.» (Ripa C., 1593, p. 71).

Se da quella saggezza possiamo trarre insegnamento per il nostro quotidiano porci nel rapporto con gli oggetti del passato, altrettanto possiamo fare per quanto riguarda la relazione da intrattenere con i contenuti dell'inconscio.

Bibliografia

- Ariès P., (1975) *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, Milano, 2013.
- Belting H., (1983) *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1990
- Brandi C., *Teoria del Restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1963.
- Freedberg D., (1989) *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2009.
- Freud S., (1908) *La morale sessuale "civile" e il nervosismo moderno*, Opere, vol. V, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.
- Hillman J., Shamdasani S., *Il lamento dei morti. La psicologia dopo il Libro Rosso di Jung*. Bollati Boringhieri, Torino, 2013.
- Hillman J., (1975), *Re-visione della psicologia*, Adelphi, Milano, 2000.
- Jung C.G., (1922), *Psicologia analitica e arte poetica*, Opere, X*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.
- Jung C.G., (1930/1950), *Psicologia e poesia*, Opere, X*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.
- Jung C.G., (1934), *L'applicabilità pratica dell'analisi dei sogni*, Opere, vol. XVI, Bollati Boringhieri, Torino, 1981.
- Ripa C., (1593) *Iconologia ovvero "Descrittione dell'immagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi"*, ed. TEA, Milano, 1992.
- Trevi M., *Per uno jungbismo critico*, Fioriti, Roma, 1987.
- Trevi M., (1981), *Simbolo e morte*, in *Metafore del simbolo*. Raffaello Cortina Editore, Milano, 1986.
- Zanardi B. (a cura di), G. Urbani, *Intorno al restauro*, Skira, Milano, 2000.
- Winnicott D., (1950) *L'aggressività e il rapporto con lo sviluppo emozionale*, in: *Dalla pediatria alla psicoanalisi. Patologia e normalità nel bambino. Un approccio innovatore*. G. Martinelli & C., Firenze, 1991.

L'ARTE DELLA PAROLA, SUONI E MUSICA NEL DIPARTIMENTO DI SALUTE MENTALE

Rosario Puglisi

Parole chiave: esperienza clinica, gruppo, psicosi, parole e musica, simbolo.

La riflessione di questo elaborato nasce da una recente esperienza clinica, sulla base di un'intera vita di dedizione ed interesse per la patologia psichiatrica, realizzata nel Dipartimento di Salute Mentale ASL/Lecce (Puglia), dove io vivo e lavoro.

Operativo da diversi anni con incontri bisettimanali, il *Laboratorio* ha visto il coinvolgimento di 12 giovani, 5 donne e 7 uomini.

Come tutti sanno, il paziente psicotico, a differenza di quello nevrotico, è incapace di simboli.

Tutto nel suo linguaggio risulta metaforico, non rimanda a veri e propri concetti, restando bloccato in una realtà espressa nel "*protosimbolo*" schizofrenico.

Con il termine "*protosimbolo*" si intende significare il delirio, le allucinazioni, cioè fenomeni che per il paziente psicotico non possono ancora considerarsi simbolo capace di rimandarlo alla realtà ultima delle cose restando, dunque, solo un segno. (Benedetti G., 1980, 1991, 1997, 2005).

Combinando la sua teoria dei Complessi con quella degli Archetipi, Jung (1956) riteneva che non soltanto i motivi biografici personali ma anche quelli arcaici, trans-personali potevano contribuire a quella disintegrazione della personalità cui si assiste nello schizofrenico.

Come è noto, tendenzialmente in psicoanalisi, il simbolo viene trattato al pari di un segno semiotico che esprime un qualcosa di già noto a chi osserva una determinata immagine. Viceversa nel mondo junghiano il simbolo è portatore di un contenuto che non riesce ad essere espresso altrimenti.

Il delirio diventa, allora, un tentativo di sistematizzazione e, per certi versi, anche una difesa, se pur nella sua inflessibilità, contro la disintegrazione che nello psicotico appare inevitabile.

Del resto non è un caso che per Jung la ricerca e la comprensione del processo psichico è stato fondamentale nella sua formazione e nel consolidamento della psicologia analitica che lui volle distinguere proprio dal mondo psicoanalitico.

Non a caso i suoi scritti nel campo della schizofrenia si distribuiscono su tutti i suoi anni produttivi che vanno dal 1907 al 1958. (Jung C.G., 1956).

Inoltre, l'aver lavorato con Ludwig Binswanger (1945, 1958) proprio negli anni della formazione, sotto l'ala protettrice di Eugen Bleuler (1911), credo abbia influenzato, non poco, il pensiero junghiano; in alcuni passaggi teorici, è possibile rintracciare la teoria esistenzialista dell'illustre collega.

In quest'ottica, la creazione del "*Laboratorio dell'Arte delle parole, dei suoni e della musica*", ha avuto e tuttora ha come obiettivo lo sviluppo delle risorse e abilità, attraverso un percorso centrato sull'assetto gruppale, teso a favorire il reinserimento funzionale nel contesto abituale di vita, proponendo dei veri e propri momenti di *autentica* integrazione sociale.

Nel gruppo ci sono giovani pazienti con quella che viene definita una *sintomatologia positiva* come ideazione e manifestazioni comportamentali costellati da deliri, allucinazioni, disorganizzazione del pensiero.

Ci sono, inoltre, due pazienti con una *sintomatologia negativa* caratterizzati da anaffettività, anedonia, apatia, alogia e abulia.

Ed infine quasi tutti presentano ritiro sociale, impulsività, espressione inadeguata della sessualità, mancanza di consapevolezza dei propri ed altrui bisogni.

Inoltre, sono state osservate, sin dall'inizio, in quasi tutti i partecipanti, disfunzioni nel funzionamento cognitivo, quali deficit di attenzione, della memoria e delle funzioni esecutive.

In tal senso, ci si è orientati a rendere il giovane paziente, compatibilmente con il proprio stato di crisi, protagonista dell'attività di gruppo, cercando quindi prima di tutto di identificare i problemi prioritari su cui lavorare, tenendo in considerazione le aspettative, le speranze e l'autodeterminazione di ogni partecipante.

Questi incontri di gruppo non si svolgono negli abituali ambulatori adibiti per le visite, ma in un altro ambiente predisposto e arredato per poter svolgere al meglio tale attività. Sulle pareti, infatti, vi sono disegni, frasi o pensieri scritti da ognuno, in piena autonomia e libertà che ripropongono l'esperienza vissuta nel gruppo e da tutti condivisa.

Sono anche resi disponibili i dattiloscritti delle dieci canzoni create ed elaborate dai partecipanti, prima nei testi e poi in musica, realizzati in piena autonomia nella stesura e arrangiate musicalmente con la chitarra suonata da P.

La storia di P. è del tutto particolare: musicista autodidatta di grande abilità, con un trascorso adolescenziale turbolento caratterizzato anche da uso di cannabinoidi, nel corso della sua esistenza aveva effettuato una serie di ricoveri in Ospedale Psichiatrico con diagnosi di *schizofrenia*.

Aveva smesso di suonare la chitarra poiché fonte dei suoi disagi e della propria strutturazione delirante; dopo un periodo nel gruppo senza una grande partecipazione P. ebbe l'idea di musicare quanto veniva realizzato dagli altri in chiave poetica.

Prendeva corpo così nel *Laboratorio* l'arte delle parole che diventavano successivamente suoni e musica grazie a P.

Questa nuova situazione, ben sostenuta dal gruppo, ha permesso a P. di coinvolgere sia l'approfondimento di processi di intrusione nella propria psiche, probabilmente attivato attraverso un *simbolismo* inconscio anche grazie ai momenti di *autentica* ispirazione creativa, sia all'interno di un vero e proprio contenitore gruppale sufficientemente forte da ripristinare, per quanto possibile, quell'equilibrio individuale che in P. era stato messo a dura prova dalla propria patologia psichiatrica nelle precedenti esperienze musicali.

Infatti, se pur presente in qualche fase, la strutturazione delirante di P. veniva ben contenuta e resa funzionale all'interno delle dinamiche di gruppo, in quello che potremmo definire un contenitore virtuoso con risultati musicali interessanti.

La durata degli incontri è stata da sempre prestabilita; di solito dura poco più di novanta minuti, anche per motivi organizzativi del nostro *Centro*.

Questa apparente restrizione di orario tuttavia nel tempo ha permesso, non solo di non affaticare più del dovuto i protagonisti (lasciando il più delle volte l'attività sospesa per poi essere ripresa la volta successiva), ma ha reso possibile un crescente interesse personale in ogni componente tale da rendere sempre più stimolante la propria partecipazione, modalità condivisa anche dai familiari che di solito accompagnano i partecipanti aspettandoli sino alla fine dell'attività.

Per dare corpo a quanto si sta cercando di descrivere, in quella che rimane l'attività pregnante del nostro Laboratorio sono state riportate nella nota i titoli delle dieci *canzoni/poesie*¹, in ordine di creazione, elaborate con orgoglio dai protagonisti del *Laboratorio* e musicate da P.

Recentemente P. è stato aiutato da altri due componenti del gruppo che hanno iniziato a suonare insieme a lui; creazioni ed elaborati che solitamente vengono presentati durante gli incontri semestrali che il nostro *Centro* organizza coinvolgendo familiari ed amici.

Basti pensare che cinque delle dieci *canzoni/poesie* sono state incise in sala di registrazione realizzando il primo compact disk del gruppo dal titolo "*Sogno*", gruppo che si è dato il nome artistico de "*GLI STORIA*".

Tutte queste dinamiche hanno realizzato in ognuno dei protagonisti, fin da subito, il raggiungimento di un livello di sicurezza garantito dal senso di appartenenza al gruppo, l'accelerazione dei processi di apprendimento, poiché il gruppo serve da *feedback* continuo mediante il confronto con gli altri, l'aumento dell'efficienza e della funzionalità a livello mentale, infine una maturazione affettiva facilitata nel gruppo rispetto alla condizione isolata.

1 Titoli delle canzoni/poesie in ordine di creazione: 1. *Sogno*; 2. *La nostra Storia*; 3. *Salento*; 4. *Compagnia cosa sei?*; 5. *Il Mondo che vorrei*; 6. *Mareggiata sommersa*; 7. *Ricordi*; 8. *Musica intorno a noi*; 9. *Ombre distanti*; 10. *Il Grande Conquistatore*.

Tra i soggetti afferenti al *Laboratorio*, interessante è stato il caso di C., che partecipa al nostro *Laboratorio* sin dall'inizio della sua creazione, durante una recente occasionale somministrazione della WAIS-R.

Dall'elaborazione dei dati è emerso un interessante miglioramento in generale, soprattutto nelle scale di performance, rispetto a quanto registrato quattro anni prima. Questo accadimento vista anche la grave psicopatologia di cui è affetto C., oltre a sorprenderci favorevolmente, ci ha autorizzato ad una ulteriore riflessione su quanto tale attività, così strutturata, possa stimolare anche, gli ormai noti, "*neuroni a specchio*" e su quanto recentemente scoperto sul loro funzionamento.

C., insieme ad A. e P., fa parte del terzetto che suona la chitarra e malgrado C. non riesca a suonare bene poiché non ha mai suonato, tre anni fa ha acquistato una chitarra che sistematicamente porta nel gruppo e cerca di suonare con l'aiuto degli altri due e la benevolenza dei partecipanti al gruppo che, malgrado il suono per nulla gradevole, lo accolgono con simpatia.

Come ormai noto, i "*neuroni a specchio*" appartengono ad una classe di neuroni che si attivano selettivamente sia quando si compie un'azione sia quando la si osserva mentre è compiuta da altri.

I neuroni dell'osservatore "*rispecchiano*" quindi ciò che avviene nella mente del soggetto osservato, come se fosse l'osservatore stesso a compiere l'azione.

Recentemente Giacomo Rizzolatti, (2009, p. 24-34) insieme al suo gruppo di lavoro dell'Università di Parma, che nel 1992 ha scoperto l'esistenza dei "*neuroni a specchio*", ha dimostrato che i "*neuroni a specchio*" si leghino non solo alle azioni degli altri, ma anche ai loro sentimenti.

Secondo Rizzolatti, è possibile individuare anche come questi *neuroni* mandino dei messaggi al sistema limbico e che questi ci aiutino a sintonizzarci coi sentimenti degli altri mettendo in evidenza una possibile spiegazione scientifica per comprendere meglio alcuni sintomi principali di forme psicotiche quali l'autismo e, soprattutto, il tentativo di delineare i principi teorici delle strategie di neuro-riabilitazione basati sui *meccanismi specchio*.

Appare importante sottolineare che la creazione di *canzoni/poesie* insieme a tutta una serie di varie attività (compreso l'ascolto di musica portata materialmente in *Laboratorio* da ognuno e condivisa da tutti o la proiezione di video portati sempre dai protagonisti) non sono state mai imposte da me o dalla organizzazione del nostro Centro, bensì sono state decise e rese operative, in modo spontaneo, da parte dei protagonisti del *Laboratorio*, ognuno con un proprio contributo, accolto dagli altri e, soprattutto, decidendo tutti, alla fine di ogni incontro, cosa fare per l'incontro successivo, con un senso ampio di condivisione.

In questo caso il mio ruolo è stato quello di *contenere, mediare e stimolare* quanto emergeva dai singoli membri del gruppo, mettendo in risalto le varie intuizioni che spontaneamente emergevano nel pieno rispetto delle esigenze altrui.

Infatti, nonostante vi siano delle ovvie profonde differenze caratteriali e comportamentali nei protagonisti, anche giustificate da un diverso andamento della patologia o comunque da diverse modalità di *coping* del proprio stato morboso, è interessante notare come, nel corso dei diversi e numerosi incontri, si sia concretizzata sempre più un'atmosfera di *profonda e autentica* coesione.

In tutti questi mesi il gruppo è diventato risorsa esso stesso, rendendo possibile la continua sollecitazione di quello che io definirei un "*confronto autentico*".

Ad esempio, nel *Laboratorio* il processo di "*decision making*" veniva spesso realizzato nel gioco degli *scacchi/dama*, ma soprattutto durante la stesura dei testi delle canzoni, in cui, quasi come se fosse un vero tavolo di artisti nell'atto di concepire una originale creazione musicale, i protagonisti del gruppo si ritrovavano a confrontarsi su pensieri e sensazioni differenti, con tutte le implicazioni emotive che questo comportava, quasi sempre espressione di un *autentico* scambio di opinioni discordanti, che spingeva ognuno di loro alla ricerca di soluzioni migliori da attuare in merito alla scelta di una parola o frase da quelle concepite con il risultato finale che è possibile cogliere nei testi delle *canzoni/poesie* come ad esempio "*La nostra Storia*"² che descrive proprio quello che è accaduto nel *Laboratorio* in questi anni.

Ecco perché credo che la mia esperienza clinica di gruppo possa aprire ad una prospettiva terapeutica interessante attraverso la quale è possibile realizzare il passaggio al *simbolo*, come direbbe Jung, a partire dai *prodromi* confusi del "*protosimboli*" presente nelle diverse strutturazioni deliranti (Puglisi R., 2010, 2014).

2 LA NOSTRA STORIA: Questa è la nostra Storia / di una grande poesia / che viviamo ancora insieme / in una grande armonia. / Un volo cominciato assieme / tenendoci forte per mano / senza sentire terra. / Da luoghi diversi veniamo/ silenzi diversi lasciamo/ quello che desideravamo accadesse/ è come un sogno già avuto/ coesi nella retorica del tempo/ nell'incertezza delle nostre vite/ lasciando ciò che era strano./ Scacchi, dama e giornali/ così vinciamo i mali/ quelli dentro e quelli fuori/ tra diversi umori./ Ci raccontiamo e viviamo/ con l'entusiasmo delle parole/ in un viaggio dopo l'altro. /Camminando vedo strade illuminate / facendo ciò che sapevamo fare prima / il tempo fa maturare le sue cose / avendo anche un occhio sul passato / e non dice di fermarci, no!! / anzi ci sprona a continuare / senza domande da fare ma a dare.

Bibliografia

- Arieti S. *Interpretation of schizophrenia* New York: Robert Brunner; 1955.
- Benedetti G. *Alienazione e personazione nella psicoterapia della malattia mentale*. Torino, Einaudi, 1980.
- Benedetti G. *Paziente e terapeuta nell'esperienza psicotica*. Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Benedetti G, Peciccia M. *Sogno, inconscio, psicosi*. Chieti, Métis, 1995.
- Benedetti G. *La psicoterapia come sfida esistenziale*. Milano: Raffaello Cortina, 1997.
- Binswanger L. *Schizophrenie* Pfullingen: Neske; 1945.
- Binswanger L. *Daseinsanalyse, Psychiatrie, Schizophrenie* Schweiz Arch Neurol 1958; 81: 1.
- Bleuler E. (1911). *Dementia praecox in the group of schizophrenias*. (International Universities Press). New York, 1950.
- Jung C.G. (1956). *Recent thoughts on schizophrenia* - CW 3 (par.542 – 552) (Routledge), London 1992
- Jung C.G. (1956). *Schizophrenia* - CW 3 (par. 553 – 584) (Routledge), London 1992
- Puglisi R. (2014) *From Jung to neuroscience; laboratory of the word art, sounds and music* Copenhagen 2013 “100 Years on: Origins, Innovation and Controversies” Proceedings of the 19th Congress of the International Association for Analytical Psychology. Edited by Emilija Kiehl, Publisher Daimon Verlag, 2014, p. 249.
- Puglisi R. (2010) *L'Arte delle Parole, dei Suoni e della Musica: un'idea di riabilitazione nel CSM di Casarano* Nuove ARTITERAPIE Rivista trimestrale Anno III – n. 9/2010 edito da Nuova Associazione Europea per le Arti Terapie, Roma p. 11-14
- Puglisi R. (2010) *Arte e Creatività: una lettura psicologico analitica* Nuove ARTITERAPIE Rivista trimestrale Anno III – n. 12/2010 edito da Nuova Associazione Europea per le Arti Terapie, Roma p. 9-10
- Rosen JN. *Psychotherapie der Psychosen*, Stuttgart: Hippokrates, 1962.
- Rubin V. (2006) *Seeing Dark Matter in the Andromeda galaxy*, Physic Today n. 59, 2006 : 12, p. 8-9



LA CLESSIDRA E L'ALCHIMISTA, QUANDO LA NECESSITÀ DIVENTA UNA VIA DI TRASFORMAZIONE

Antonella Russo, Marisa Capace***

Parole chiave: clessidra, rovesciamento dei piani prospettici; analista - alchimista compito di risolvere et coagulare.

Quando una persona arriva in analisi, è sofferente, gravata da una patologia psichica che blocca, distorce il senso dell'esistere. La potenza agente, la felicità, la fortuna sono distanti da sé.

Gli indigeni della Melanesia chiamavano questa particolare condizione di de-pauperazione energetica "Mana assente".

"La nozione di mana è riportata per la prima volta in una lettera del missionario R.H. Codrington, pubblicata da Max Muller nel 1878: Mana, scriveva il missionario, "è un nome melanesiano che designa l'infinito" (G. van der Leeuw, 1992, p. 8).

Il MANA "è una potenza o un'influenza; non è fisica; in un certo senso è soprannaturale, ma si rivela nella forza fisica o in tutte le capacità possedute dall'uomo ...; nella cultura animista lo possiedono gli Spiriti della Natura e possono trasmetterlo (ibid.) a chi è disposto ad accogliere questo dono ponderoso, in grado di aprire la limitata coscienza umana verso un piano più sottile.

Il clinico occidentale conosce bene questa condizione di onnipotenza data in alcune situazioni estreme, che necessitano di cura, comprensione e contenimento, laddove la capacità di simbolizzazione (Jung) della funzione dell'Io risulta carente.

Infatti, è assiomatico che nelle culture melanesiane: "Fra azione profana e azione sacra, - non si sperimenti - nessuna opposizione. Poiché in questi contesti - ogni azione che esce dall'abituale produce un'esperienza di potenza" mana (ibidem, p. 9).

Per noi analisti, assuefatti ad una cultura occidentale, la psicoterapia è un lavoro di raccordo con l'Inconscio, essa è una difficile opera contra (nostram) naturam che rappresenta il cuore del processo terapeutico. Essa è un tramite in grado di ripristinare potenza agente nel paziente (Jung).

*Relazione di Antonella Russo.

**Poesie di Marisa Capace.

Ne “L’Io e inconscio” Jung, ci ricorda quanto importante sia il confronto con il materiale inconscio tramite la funzione trascendente del simbolo (...) che è in grado di ricomporre la *coniunctio oppositorum* intrinseca a tutte le esperienze psichiche. Ci piace quindi affermare che il lavoro analitico con le parti inconscie ripristina potenza agente, in altre parole mana.

Il presente intervento si propone di sottolineare, ancora una volta, come lo spazio subliminale (inconscio) possa divenire un luogo di trasformazione delle immagini interne che da creatrici di patologia divengono portatrici di pathos.

Hillman in “Politica della bellezza” (1999) parla del pathos come di emozione (dal latino ex – muovere, venire da ...) in grado di connetterci agli dei. Nella sua visione egli sostiene credibilmente che la patologia è un impedimento dell’immaginazione determinato da un trauma interpretativo che blocca il soggetto nella capacità di simbolizzazione. L’“incapacità, quindi, è della funzione immaginale che non riesce a circoscrivere il passato con i suoi traumi. L’impedimento dell’immaginazione si manifesta come un’emozione eccessiva”, che si inflaziona, esondando dal flusso immaginale che le attribuirebbe senso.

Quando il processo analitico è ormai avanzato e il paziente è sempre più aduso a contattare le immagini inconscie che ritrova in sé, il contatto con le potenze archetipiche trascendenti, si materializza come una nuova capacità di visione interiore.

Ciò determinerebbe evoluzione psichica, trasformazione, cura e risanamento.

La visione hillmaniana della cura sostiene l’espressione artistica che scaturisce dal processo di elaborazione dei conflitti psichici. Il lavoro di approfondimento immaginale, è un lavoro di “visione in trasparenza” che seziona gli eventi fino a catturarne le personizzazioni archetipiche. I fenomeni psichici, non più trattati come segni “patognomonici”, sono ricondotti ai corrispettivi immaginali legati al mito, allo scopo di trovare i loro significati archetipici e di nutrire le immagini fenomeniche con “ulteriori immagini mitiche che ne aumentino il volume e lo spessore e ne liberino la fecondità” (Hillman, 1996, p. 37). Scrive Hillman: “Il mito sembra offrire la sola metafisica (visione e sintesi) che io sappia immaginare per la psicologia, perché a) è immaginato; b) è personizzato, e c) si presenta sempre come finzione. Il mito nega la sua realtà nel momento stesso in cui si presenta. I miti hanno dunque il felice effetto di costringere la mente ad essere psicologica” (Hillman, 1996 p. 28). La mente psicologica è poetica; utilizza il segno per trasformarlo in immagine, seguendo un percorso “inverso” rispetto alla coscienza che si serve delle immagini per ricercare segni. La “base poetica” della mente contempla, senza confondersi, la via tortuosa del pieno e del vuoto, del reale e del fittizio, del chiaro e dell’ambiguo, liberandoci dalla costrizione di una interpretazione binaria per catene associative dei significati, a favore delle amplificazioni immaginali di senso.

La terapeuta e antropologa A. De Souzaenelle, tramite uno studio dei fonemi mi- e ma'-, ci offre un interessante spunto del rapporto esistente tra le parole che li contengono. Ella scrive: "Simbolicamente possiamo dire che mi (ebraico) è il mondo dell'unità archetipale non manifesta, il ma' quello della molteplicità manifestata ai differenti livelli di realtà. La radice mi- troverà il corrispondente greco nella radice mu che presiede alla formazione delle parole che illustrano il mondo degli archetipi ... Ogni iniziazione è una introduzione sulla via che lega il mondo manifesto a quello degli archetipi. Il mito è la storia che rende conto della vita degli archetipi. Le nostre parole murmure, muto, mistero, derivano dalla stessa radice.

La radice ma' è la radice-madre di tutte le parole significanti la manifestazione (come materia, materno, matrice, mano etc.). Ogni elemento del ma' è l'espiazione del suo corrispondente nel mi. Questo risuona incessantemente su quello, che ne porta non solo l'immagine, ma anche la potenza. In questo senso il ma', in ognuno dei suoi elementi, è simbolo del mi. Il simbolo (*sym-ballein*, unire) unisce il mi- e il ma-. Il dia-ballein (separare) separa i due mondi, lasciando nell'erranza quello del ma', privato del suo giusto riferimento e della sua giusta potenza.

In questa prospettiva, l'uomo è punto di incontro dell'universo e degli dei."(ibidem p. 19, 2007).

Chiosando quindi, la cura psichica è data dalla cura con cui si contatta l'immaginazione che nella malattia è afflitta o distorta nella sua manifestazione fenomenica. Il mi e il ma', di cui sopra infatti, anche se distinti non sono mai separabili.

Anche Jung capì e coltivò il profondo nesso tra i miti e la profonda influenza che nel mondo fenomenico tramite i simboli essi potevano avere nella vita dell'individuo e nella cultura di un popolo. E' noto come egli incoraggiasse i suoi pazienti ad esprimersi artisticamente per "produrre un effetto", (Jung, 1929) del loro mutato rapporto con l'interiorità che era conseguenza del percorso analitico. Lui stesso ne fece esperienza con la magnifica rappresentazione figurativa del "Libro Rosso".

Il profondo nesso che attiene psicoterapia ed arte, è in questa sede quanto mai pertinente, "perché offre una prospettiva libera dalla ricerca di cause legate alla storia personale del paziente e quindi non esclusivamente interessata alla prospettiva (storica) del puer" (Hillman, 1999, p. 131).

L'accorato monito di De Souzaenelle ci ricorda che: "i miti ci sono, il nostro patrimonio sacro è immenso, ma non sappiamo decifrarlo, non abbiamo mai veramente vissuto il suo linguaggio o, più precisamente, abbiamo ridotto il suo linguaggio al livello del nostro vissuto banale invece di lasciarci trasportare da esso a nuovi piani di coscienza verso i quali ci invita Denutriti, assetati, o corriamo verso paesi ancora in grado di darci questo nutrimento, questo linguaggio, oppure restiamo inanimati ai piedi delle nostre ricchezze, incapaci di riconoscerle,

alla mercè di tutte le malattie mentali che sono soltanto rachitismo spirituale” (ibidem, p. 20) e io aggiungerei immaginale.

I silenzi della madre

Nella stanza nuda
come un grigio costone roccioso
senza parole
disabitata siedi sul mio cuore
greve
solo gelo ti si conviene.
Ti chiedo madre
dove hai riposto il sentimento?
Che ne è stato
del commosso calore del ventre
Che m’ha generato?
Senza parole risponde per te
lo sguardo distante evocando il figlio non nato
l’altro fratello accanto a me
di questa gemellare nascita d’ombra
l’angelo guardiano il cui gioco
per vie tortuose talvolta
ancora m’accompagna a celebrare il comune destino
portando al mio orecchio
“le risa nel giardino,
estasi echeggiata
ma che aspira all’agonia della morte
e della nascita”
Adesso giocando con l’ombra
arrivo anch’io a pestarne i confini
ora che “il luogo e l’ora
non importano più e la memoria ci viene a liberare”
con una voce materna fremente come la mia che
... finalmente
mi chiami per nome,
un nome restituito
“quando sia purificato il motivo”
della nascita d’una Maria
non già bambina oramai.

Abbiamo scelto di avvalerci della trama polisemica delle immagini oniriche di



alcune poesie della raccolta “*DreamInverse*” di Capace (2014) per alludere alla intima via percorsa dall’autrice durante un’analisi psicologica che ha attivato il movimento nascosto dell’Inconscio, smosso, ascoltato, indirizzato verso un processo di cura analitica che le ha permesso di lasciare un segno, lasciandosi guidare dalla musa Calliope, (Kalli opis), che induce con bella voce e bello sguardo a rivedere la storia di una vita: rendendo dunque, sublime l’esperienza vissuta.

La memoria è dunque arricchita dal guizzo creativo dall’intuizione artistica. Lo sguardo interiore, ogni volta che si apre, come inferivano i Greci, dona trasparenza e chiarezza, permettendo al dio che è in me (en-thus-syn) di palesarsi.

Il *Mutus Liber*, famoso testo alchemico di Altus risalente al 1677, ci ricorda Capace, si chiude con le parole “oculatus abis”, scritte su un cartiglio, che viene recato all’adepto al momento del compimento dell’opus alchemico; significano alla lettera, “oculato te ne vai”, cioè “te ne vai munito di occhi”, munito degli strumenti della visione interiore ... in altri termini... di uno sguardo rovesciato, come un guanto, verso l’interno, verso Psiche, come suggerito da Breton nell’in- giunzione “forma i tuoi occhi chiudendoli”.

Cieli ombrosi

Volgi il mio sguardo
di là dai cieli ombrosi
e stanchi della nevrosi
liberami l’anima
dal lezzo esile e
insidioso,
quasi aguzzo
dell’uguale
lascia ch’io posi
un istante
sulle tue bianche
mani
il fardello liso e
ingiallito dell’usuale
affinché possa
più tardi riaverlo in un
diafano mattino
d’inverno
ricucito e mondato
come il mio corpo
risanato e terso
d’acqua di fonte

seppur segnato
dalle cicatrici legnose e spesse
della pena che
degli avi
recano il nome.

Perché la clessidra e perché l'alchimista? Abbiamo scelto queste immagini giudicandole ricche di senso metaforico del processo artistico e del processo analitico.

Entrambe rendono l'idea di un lavoro di raccolta e valorizzazione di materiali che dal Mare magnum dell'Inconscio analitico tramite la strettoia della vita psichica mortale vengono trasmutate *ad usum evolutionis*. La clessidra invita per sua conformazione al doppio, alla specularità, al rovesciamento dei piani prospettici.

All'analista, il compito di solvere et coagulare – come un antico alchimista, la parola – lapis philosophorum. Che è essa stessa poi un continuo dialogo con l'aldilà anzi da un aldilà all'altro: aldilà di noi stessi, aldilà delle nostre certezze, aldilà dei nostri giudizi, aldilà delle apparenze.

Processo alchemico e processo analitico sono per Jung (dal 1934 egli cominciò a studiarlo sistematicamente) inscindibili, metafore interscambiabili di un percorso di conoscenza che è ipertestuale.

Opus

Tre passi
In un gelido delirio.
Tre nudi passi
Nella glaciale lentezza del bianco a contemplare
Il frullio scarmigliato
di sogni allungati
in un marcescente letto
di foglie quando
d'improvviso il bianco
dei cristalli si muta muliebre
paradosso opalino
di sale amaro
e il camminare più non è
volubile calpestio
sicché la sabbia canuta
abbuia in un nero crinale
dinanzi ai miei passi diurni
accosti a quelli fangosi



dello sciamano,
 ombra abbagliante
 di deserto ineguale,
 e la distesa d'argento ossidato
 serpeggiante di salamandre
 sotto la cenere stende fremente lingue
 di fuoco sottile
 fin su la riva bluastra
 d'un improbabile mare
 l'altrove che non
 dovrei appressare
 e al cuore abissale
 m'avvince
 il noumen FiordiFuoco.
 A sé incessante m'induce
 come nutrimento
 e la mia sete famelica
 Nel sacrificio placa
 Chiamando il proseguire
 benevolo romitaggio,
 o estrema
 trasparenza
 del mio presente errare
 fine e principio.

Chi si approccia ad un'analisi junghiana sperimenta la clessidra come tempo
 interiore, che smette di rovesciarsi solo quando l'Opera giunge a compimento.
 Quando?

Bibliografia

- Capace M., *Dreaminverse*, AeB editrice, Acireale (CT), 2014.
 De Souzaenelle A., *Il simbolismo del corpo umano*, Servitium, Milano, 2007.
 Donfrancesco F., *Memorie di luce*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1993.
 Jung C.G., *Il Libro Rosso*, Edizione Studio, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.
 Jung C.G., Wilhelm R., *Il segreto del fiore d'oro*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.
 Jung C., (1928), *L'Io e l'inconscio*, Opere, vol.7, Bollati Boringhieri, Torino, 1983.
 Hillman J., *Politica della bellezza*, Moretti e Vitali, Bergamo, 1999.
 Hillman J., *Revisione della psicologia*, Adelphi, Milano, 1992.
 Mottana P., *La contro educazione di James Hillman*, Paideia, Brescia, 2013.
 van der Leeuw G., *Fenomenologia della religione*, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

LE IMPLICAZIONI SIMBOLICO-EPISTEMOLOGICHE DEL DIFFERENTE ASSETTO MITOLOGICO DELLA CULTURA (EGIZIO-)MESOPOTAMICA RISPETTO A QUELLA GRECA

Donato Santarcangelo

Parole chiave: mitologia greca ed egizio-mesopotamica; epistemologia junghiana; mito, simbolo, immagine; epistemologia del Mithos e del Logos.

“Les Mésopotamiens ne furent jamais vraiment soumis à la raison, telle que nous la concevons. C’est la révélation, comme émanation directe de la sphère divine, qu’ils attribuaient l’apparition de la connaissance”.

Luc Bachelot
Chargé de recherches, CNRS, Paris

Quello che qui si vuole affrescare, è un possibile breve accenno alla visione del mondo dei popoli mesopotamici, la cui ricchezza culturale e simbolica si sta riscoprendo, e che sia credo di importanza notevole per il pensiero junghiano, in quanto tra l’altro mostra, e lo metteremo in evidenza, naturali “assonanze” con l’epistemologia implicita nel discorso junghiano, oltre a essere una visione del mondo che sempre più studi attestano come “matrice” integrativa del percorso della nostra civiltà, la quale troppo sovente viene fatta risalire senza tentennamenti alla Grecia antica.

A questo proposito, ad esempio Semerano:

“Giova ripetere, non potrà gettare uno scandaglio nel profondo delle origini del pensiero greco chi non sa scorgere l’unità culturale che, in antico, dalla Fertile Mezzaluna, raggiunge la Ionia, inglobando il mondo biblico della Genesi, intriso di elementi della civiltà di Babilonia...”. (2001, p. 170)

Si vuole anche alludere al percorso relativo all’idea che, l’assetto mitologico della cultura egizio-mesopotamica, abbia sue peculiarità rispetto a quello greco, anche pre - omerico. Non solo, ovviamente, nel senso della specificità delle immagini mitologiche a livello formale, giacché questo è evidente per quasi tutte le mitologie, ma nel senso “strutturale” e con questo termine si vuole qui intendere l’assetto costitutivo del complesso mitologico come andremo ad affrescare.

L'operazione che ci si accinge a compiere pare avere la sua plausibilità, in base alle considerazioni che verranno esposte, anche come detto rispetto alla mitologia greca pre – omerica, che classicamente è ritenuta decisamente omologa per ricchezza simbolico-contenutistica e livello per così dire epistemologico, a quella egizio-mesopotamica.

L'ipotesi è che ci possano essere invece delle possibili precisazioni a livello epistemologico o comunque a livello delle caratteristiche della simbologia sottostante il livello narrativo ed estetico, raffigurativo.

Non vi sono particolari problemi, quindi almeno riguardo a quest'aspetto, rispetto allo "statuto" della mitologia post – omerica nel senso che pare sostanzialmente accettato che la "sistematizzazione" platonico-aristotelica, con la nascita del concetto, abbia non solo creato un salto "quantico" o di paradigma nel senso di Kuhn, tra il Mythos e il Logos, naturalmente con ampie "zone grigie intermedie", ma abbia influito anche sulla percezione storico-culturale del mito.

Ad esempio Galimberti (1984):

"In questa nuova luce vengono rivisitate le tradizioni figure di Sisifo che spinge senza fine una pietra che sempre ricade, di Ocno che intreccia una corda di giunco che un'asina rode via via, delle Danaides che si sforzano invano di riempire una giara bucata che cola da un setaccio pieno di buchi, la quale per Platone raffigura la loro anima incapace, per oblio, di trattenere il suo contenuto.[...]"

Con Parmenide l'anima non vive più in un mondo ambivalente, dove i contrari sono complementari e gli opposti si richiamano, ma è gettata in un universo dualista le cui rigide opposizioni chiedono una scelta.

La via non è più ad un tempo all'in su e all'in giù, ma la destra e la sinistra dispongono in alternativa quelle coppie complementari che abbiamo conosciuto come estremi di un arco in tensione: tali erano Alétheia e Léthe per i poeti, Memoria e Oblio per gli iniziati, Fatica (Pònos) e Piacere (Edoné) per i seguaci di Pitagora.[...]"

A questo punto la filosofia può guardare al mito come a una non-verità, non solo per la manipolazione che la violenza poetica opera su tutte le cose non lasciandole così come si danno, ma perché il mito non è stato in grado di elevare il suo sguardo sulla totalità e quindi di escludere che, oltre l'immensità del chàos, si estendano altri universi imprevisi e imprevedibili. Lo sguardo filosofico sulla totalità delle cose è quindi ad un tempo uno sguardo escludente, ed escludente sarà anche il discorso che si deve tenere all'interno di quello sguardo."

Sembra una ricostruzione molto attendibile, con la sola precisazione che sarebbe interessante interrogarsi rispetto a quell'incapacità del mito "di elevare il suo sguardo sulla totalità..."

Dal Mythos al Logos quindi, ma per proseguire fino al punto nodale della comparazione tra i due assetti mitologici, quello pre – omerico e quello egizio-

mesopotamico, appare opportuno delineare meglio alcuni caratteri della cultura mesopotamica.

Cominciando con una considerazione del noto assiriologo G. Pettinato:

“Per comprendere il modo di pensare dei popoli della Mesopotamia, dobbiamo sottolineare che per essi l’universo era strettamente interconnesso, il macrocosmo interagiva con il microcosmo in maniera totale: i fenomeni della natura, cioè, avevano un significato anche per l’uomo, il quale da essi apprendeva le sue sorti immediate e future”. (Pettinato G, 2001)

Tentando un affresco generale su questa antica cultura, Sumeri (fin dal IV millennio a.C.) e poi Accadi, Babilonesi, Assiri, ma anche la civiltà di Mari e di Ebla, di Ēšnunna..., si può dire che essi credevano in un mondo nel quale, appunto, il passato e il futuro confluivano sempre nel presente; il tempo quindi era ciclico scorrendo in un eterno flusso. Addirittura per i mesopotamici il passato è “quello che sta davanti” e futuro è “quello che sta dietro”, così come in Egitto, dove il futuro è (m-ḥt) dietro e il passato (ḏr-baḥ) avanti.

Un universo fluido, in cui il passato e il presente, e il bene e il male fluiscono e rifluiscono insieme, e dove tutto diviene in un certo senso negoziabile.

I greci dopo Omero credevano in un universo considerato finito, minore, nella gerarchia della creazione relativamente al suo creatore, nel quale non vi è posto per la “contrattazione” dei vaticini.

Per i babilonesi e gli assiri in special modo invece, non esistono conseguenze predestinate e inevitabili di una “previsione”, avevano la certezza di leggi universali di azione e reazione simpatetiche sulle quali sia gli dèi che gli uomini potevano avere una qualche possibilità di influenza. La dottrina dell’azione simpatetica è stata centrale, nel Rinascimento italiano, ed è un’idea che deriva direttamente dagli antichi babilonesi ripresa ad esempio da Marsilio Ficino.

I differenti concetti di arte, poi sono estremamente interessanti e contigui al discorso che si va proponendo, e si può allora dire che, l’arte classica ha un’essenza sostanzialmente antropocentrica, l’arte mesopotamica, al contrario, non ha come fine l’apparenza sensibile, ma è tesa a percepire quello che vi è dietro, in uno sforzo teleologico che mette in correlazione le analogie profonde tra i vari enti esistenti, ed è in ciò in un certo senso, profondamente moderna.

E ci si può chiedere se questa considerazione non possa segnare un possibile campo inconscio di contiguità archetipica, con i simboli artistici della Mesopotamia e non solo quindi con quel tipo di arte, ma soprattutto, con quello a cui vi si allude e che vi viene rappresentato.

L’arte ha un rapporto privilegiato ovviamente con lo psichismo collettivo

dell'età in cui è prodotta, ma anche con la “relativa” atemporalità delle archetipicità sottostanti.

La civiltà mesopotamica, infatti, sembrava vivere di immagini, soprattutto nel senso che le immagini erano espressione stessa della realtà, diventavano la realtà, tutto un mondo simbolico e compenetrato così come compenstrate sono le immagini che compongono, nutrano, curano la nostra stessa psiche. La psiche è fatta di immagini, come ci ricorda Jung, immagini appunto inestricabilmente polimorfe, polisemiche e ancestralmente e teleologicamente tese a produrre unità, a risolvere la tensione degli opposti, nell'ineffabilità feconda del Simbolo, e la storia dei più antichi miti ne è la straordinaria evidenza.

E allora possibile ipotizzare e chiedersi se non occorra integrare maggiormente le immagini artistiche della greicità classica che “vivono” dentro di noi come immagini archetipiche “apollinee” e armoniosamente simmetriche, “auree” nella loro “luce di perfezione” con le immagini polimorfe, alludenti, riflettenti, compenstrate, sovente rimandanti ad un mistero sotteso, dell'arte mesopotamica :

“Les Mésopotamiens étaient des artistes abstraits avant l'heure et les figures de l'invisible peuplaient leur imaginaire jusqu'à ses plus lointains confins”. (Bachelot, p. 136, 2005).

Interessanti sono alcune forme poi di organizzazione sociale, basti pensare al ruolo della donna nelle città stato di Sumer: Ur, Uruk, Lagash, Nippur... è infatti attestata una “condizione femminile” socialmente e culturalmente notevolmente avanzata. Ancora, interessante, è rilevare come né in sumerico né in accadico esista un termine anche lontanamente accostabile al significato di *natura* in senso astratto o generale, per loro esisteva la natura di ogni singolo essere (*nam-tar* in sumerico). Ingegnosi scienziati ante litteram e raffinati astronomi, i popoli Egizio-mesopotamici non conoscevano l'astrazione, il concetto, la categorizzazione in senso aristotelico e la sistematizzazione geometrica, (quest'ultima, nata con Talete e una delle cause fondamentali secondo Sini, della nascita della nostra civiltà “dualistica”) ma non sembra corretto dire che sia stato per “relativa incapacità”, il loro stesso modo di vedere il mondo sembrava impedire loro l'approdo sulle lande della “nomoteticità”.

Vediamo con le parole di Andolfo:

“Si possono qualificare come “logocentriche” tanto la cultura greca (e quella occidentale che ne è derivata) quanto la cultura egizia e tutte le culture del vicino oriente antico, da quella mesopotamica a quella giudaica e a quella musulmana.

La differenza fondamentale, tuttavia, è che la prima è incentrata sulla nozione di logos inteso come ragione, mentre le altre sono incentrate sulla nozione di logos inteso come parola.

Come sottolinea Luisa Terzi, <mentre in Occidente, a partire dal “concetto” elaborato dai Greci, la parola attiene al conoscere, nell’antica Mesopotamia, come nell’antico Egitto e nelle religioni del Libro, la parola attiene all’essere>.

Il logos della filosofia greca è la ragione soggettiva dell’uomo che si volge alla realtà sì al fine di comprenderla, ma persuasa della totale intelligibilità dell’essere, ossia della sua piena trasparenza al pensiero umano, che per tanto è in grado di leggere dentro (intus-legere) il reale esperito dai sensi, sorretto da una granitica fiducia nella corrispondenza della struttura profonda della realtà alle leggi del pensiero soggettivo, capace di discernere il vero dal falso anche contro la testimonianza dalle apparenze sensibili.

Ecco che il logocentrismo filosofico greco acquisisce la forma di un pensare per concetti o universali logici basato sul pdnc (principio di non contraddizione). [...]

Il logocentrismo orientale, invece, è ancorato al rapporto tra l’essere e la parola e non tra il pensiero del soggetto e l’essere. [...]

Ciò è ancora più ricco di implicanze nelle culture egizia e mesopotamiche, nelle quali il linguaggio, scrittura e realtà sono strettamente intrecciati.

In primo luogo, l’approccio egizio alla parola è ontologico, nel senso che la parola, il nome esprimono l’essenza stessa della realtà nominata. La pronuncia e ancor più la scrittura del nome hanno prima di tutto l’intento di perpetuare l’esistenza e l’essere della cosa (o persona), poiché il nome non ha la sua origine nell’individuo che lo pronuncia, ma nella cosa nominata, di cui rappresenta la proiezione visiva (come segno scritto) e uditiva (come nome). Il nome come parola scritta è parola assonante e il geroglifico è quel segno pittografico che raffigura l’essenza dell’ente che esso denomina come segno-parola sonante.[...]

Il pensiero antico – che era un pensiero “creatore di miti” – ammetteva l’una a fianco dell’altra diverse verità limitate che erano considerate simultaneamente valide, ciascuna nel proprio contesto. Ciascuna in rapporto a un modo determinato di accostarsi al problema.[...]

Inoltre il pensare egizio, a differenza di quello filosofico greco, non si pone come un andare oltre e talora anche contro i sensi e l’immaginazione e al contrario è solidale con questi.

Alla concezione egizia della verità si può avvicinare a quella parmenidea, ma privata dell’idea di un’opinione fallace accanto a quella retta.

La verità è un tutto come la realtà sicché consta di una molteplicità di determinazioni vere, tutte compostibili, in quanto con nessuna di esse c’è il falso, così come con nessuna delle due potenze (luce e notte) dell’opinione retta parmenidea c’è il Nulla. Di conseguenza, per la visione egizia, posto un problema, più soluzioni sono molto meglio di una, in modo da esaurire le possibilità di risposta, oltre ad essere tutte vere e a priori compostibili. La ragione umana, una volta individuatele, deve limitarsi a recepirle ed è inutile che attivamente si ponga a saggiarne la non-contraddittorietà.

Non c'è un'opinione fallace che può introdurre la contraddittorietà e far essere il non-essere o viceversa. Sicché le diverse soluzioni essendo in accordo con le sensazioni e con le immaginazioni umane, sono soggettivamente e oggettivamente vere, con nessuna c'è il falso."

La "visione del mondo" egizio-mesopotamica era dunque nettamente nel *mythos*, così come il mondo pre-omerico e ritroviamo in questa descrizione tutta la forza del mito come produttore di simboli inconsci in senso individuale e collettivo, ritroviamo l'eco delle stesse descrizioni di Jung a proposito del Numinoso, dell'archetipico e del *modus operandi* del Simbolo, che appunto mette in tensione dialettica e finalisticamente tende a "riunire" nell'indicibile del Simbolo, le contraddizioni dualistiche inevitabili della realtà.

Venendo ora a dei cenni sulla comparazione tra la mitologia pre-omerica e la mitologia mesopotamica, si può rilevare come gli studiosi abbiano evidenziato alcuni aspetti di differenziazione formale che sembrano emergere dalla comparazione.

Ci si può sostanzialmente, quindi, riferire alla maggiore relativa preminenza dell'eroe sul Dio nei vari poemi mesopotamici, anche se le conclusioni degli stessi sono intrise di "glorificazioni";

- alla visione religiosa mesopotamica nella quale l'aspetto magico, quello della divinazione, degli scongiuri, degli esorcismi e dello studio degli astri è assolutamente "compenetrante", relativamente soprattutto ad una maggiore considerazione dell'azione delle forze a carattere "attrattivo-analogico" operanti nei vari livelli di realtà;

- alla minore strutturazione gerarchica della mitologia mesopotamica;

- alla caratteristica peculiare dei miti mesopotamici di essere "polimorfi" nel senso di essere più facilmente "interscambiabili" rispetto ai ruoli definiti dei vari personaggi mitici;

- alla capacità delle situazioni mitologiche mesopotamiche di mostrare in maniera più fluida rispetto alla mitologia pre-omerica cambi di qualità, funzioni e virtù dei vari protagonisti;

- alla caratteristica mesopotamica di mostrare con relativa maggiore frequenza aspetti differenti dello stesso mito.

L'impressione, scorrendo questo elenco sembra essere quella di una relativa maggiore fluidità generale della struttura mitologica egizio-mesopotamica e di una euristicamente feconda maggiore capacità di "sintonizzarsi" su aspetti che appaiono "vicini" alla "sensibilità" della psicologia analitica, tra cui la possibilità "epistemologica" del "*tertium datur*" e l'accoglimento della simultanea validità di

interpretazioni simboliche differenti, la maggiore pervasività di elementi riconducibili alla dialettica alchemica (su cui Jung ha sempre insistito), il focus reiterato sull'azione delle forze a carattere attrattivo-analogico, pensando alle ricerche sulla sincronicità, e non solo, e il pertinace e onnipresente ossequio del valore dell'immagine e dell'immaginazione, sorta di arcano aspetto ombra della nostra "luminosità razionale".

Ci sembrano temi tra l'altro contigui all'anima epistemologica dello junghismo, relativamente all'epistemologia della "compresenza" e della "complementarietà", pensando nell'ottica di Pauli, ma anche vicina ai correlati epistemologici derivanti dalla concezione in Jung del Sé nei suoi rapporti con l'Io e dal rapporto tra Immagine, Simbolo e funzione trascendente, pensando all'energetica psichica.

Quello che allora può emergere è che, questo assetto relativamente diverso della mitologia mesopotamica, possa sollecitare, delle domande (che si tenteranno di approfondire in altro contesto), e che sono relative al chiedersi se vi possa essere una possibile connessione tra queste differenze, appunto, e l'ipotesi della necessità di maggiore ricerca e approfondimento su quest'assetto mitologico da parte della psicologia analitica. Il portato simbolico della mitologia mesopotamica, infatti, potrebbe anche rappresentare una necessaria possibilità integrativa rispetto alla psiche occidentale dell'epoca odierna che sembra avere in questa antica mitologia davvero il suo punto di compenetrazione più lontano e profondo.

D'altra parte probabilmente abbiamo indizi apparentemente lontani che testimoniano però come questa "irriducibilità" dell'essenza mitica che contraddistingue la cultura egizio-mesopotamica, abbia e non ci pare un caso, a più riprese tentato di "emergere" tra le pieghe dello "zeitgeist" e citiamo come l'ellenizzazione filosofica della teologia egizia abbia assunto la forma dell'allegoresi per non rinunciare alla ricchezza dei propri "universali fantastici", il recupero già citato di temi mesopotamici durante il Rinascimento italiano e quello operato dallo gnosticismo.

Vediamo infine quest'ultimo interessante aspetto:

"Infine, ritengo che lo gnosticismo reagisca anche contro l'allegoresi stoica dei miti religiosi in termini di potenze fisiche reintroducendo nel pensiero religioso l'idea mesopotamica del mito come <immaginazione calcolata per dare una spiegazione religiosa delle cose>.

I miti mesopotamici spiegavano teologicamente la realtà <tramite "storie", sequenze di episodi, concatenazioni di fatti materiali, scelti e collegati in modo tale che ne risultasse naturalmente ciò che era posto in discussione, e in modo che ne venisse data una ragione sufficiente, della sua esistenza e della sua condizione. [...] Quella della mitologia è una logica della verosomiglianza che "salva le apparenze": può

infatti prendere diverse strade purché, partendo dai medesimi postulati, giunga al medesimo risultato e ne renda conto in modo da appagare lo spirito">. (2008, p. 139)

Bibliografia

Andolfo M., *L'uno e il tutto, La sapienza egizia presso i greci*, Ares, Milano, 2008.

Bachelot L., *L'invisible du visible in L'arte nel Vicino Oriente antico*, Atti del convegno internazionale Milano 12 marzo 2005, Ares, Milano, 2005.

Daumas F., *Les dieux de l'Égypte*, Paris, 1965.

Fattal M., *Logos, pensée et vérité dans la philosophie grecque*, Paris, 2001.

Lewy H., *Chaldean Oracles and Theurgy*, Paris, III ed. 1978.

Pettinato G., *Angeli e demoni a Babilonia, magia e mito nelle antiche civiltà mesopotamiche*, Mondadori, Milano, 2001.

Seminara S., *Immortalità dei simboli. Da Babilonia a oggi*, Bompiani, Milano, 2006.

ARAGONA ELENA, Analytical Psychologist, teacher and supervisor of CIPA Southern Institute and IAAP. She works in private practice with children, adolescents and parental couples in Palermo.

ARAGONA ELENA, Psicologo analista, docente e supervisore dell'Istituto meridionale del CIPA e IAAP. Lavora in ambito privato con bambini e adolescenti e coppie genitoriali a Palermo.

CAMMARA GAETANA NUCCIA, Social worker at Unit for drug abuse and addiction of Palermo Health Service. Photographer leader of the project "Palermo uno sguardo a fuoco" and in Italy for the Project "Art and Social Change".

CAMMARA GAETANA NUCCIA, Assistente Sociale presso l'U.O.C. Dipendenze Patologiche dell'ASP di Palermo. Fotografo, e Responsabile del Progetto "Palermo: uno sguardo a fuoco", e per l'Italia del Progetto "Art and Social Change".

CANNELLA VINCENZA, Psychologist and student at the CIPA Southern Institute.

CANNELLA VINCENZA, Psicologo e allievo presso il CIPA Istituto meridionale.

CAPACE MARISA, German Language and Literature Teacher, with a master in Language Mediation and Intercultural Communication; she's actually attending a degree course in Psychology.

CAPACE MARISA, docente di Lingua e Letteratura Tedesca, con un master di Mediazione Linguistica e Comunicazione Interculturale. Sta frequentando un corso di laurea in Psicologia.

COSTANTINO ANNA MARIA, Candidate CIPA Southern Institute, Graduated at Padova University, Italy Psychologist in training at the Centre for treatment of trauma victims.

COSTANTINO ANNA MARIA, allievo presso il CIPA Istituto Meridionale: Laureata presso l'Università di Padova. Psicologo in formazione presso il Centro per il trattamento delle vittime del trauma.

CRAPARO GIUSEPPE, Psychologist, Psychotherapist, Professor of Dynamyc Psychology at the Kore University of Enna.

CRAPARO GIUSEPPE, Psicologo, Psicoterapeuta, Professore Ordinario di Psicologia Dinamica all'Università Kore di Enna.

MARVENTANO GABRIELLA, Psychotherapy student at the CIPA Southern Institute.

MARVENTANO GABRIELLA, Psicoterapeuta, allieva presso il CIPA Istituto Meridionale.

NOVEMBRE ROSALIA, Analytical Psychologist and teacher and supervisor CIPA Southern Institute, member IAAP. She works in private practice and in rehabilitation of psychotic patients in Palermo.

NOVEMBRE ROSALIA, Psicologo Analista e docente e supervisore presso il CIPA Istituto meridionale, membro IAAP: Lavora privatamente e nella riabilitazione di pazienti psicotici a Palermo.

PERUGINI ALESSANDRA, Analytical Psychologist, member ARPA, she is author of articles about restoration and psychoanalysis.

PERUGINI ALESSANDRA, Psicologo Analista, membro ARPA, autrice di articoli sul restauro e psicoanalisi.

PUGLISI ROSARIO, Analytical Psychologist, teacher, faculty member and supervisor CIPA Southern Institute, member of IAAP Executive psychologist psychotherapist at the Department of Mental Health Lecce Puglia.

PUGLISI ROSARIO, Psicologo Analista, docente e supervisore presso il CIPA Istituto meridionale, membro IAAP. Psicologo e psicoaterapeuta presso il Dipartimento di Salute Mentale a Lecce in Puglia.

RUSSO ANTONELLA, Analytical Psychologist, member of CIPA Southern Institute. Expert in Therapy for Psychosomatic Disorders. Founding member of the Cultural Association Crocevia and of IMPA (Mediterranean Institute for Archetypal Psychology).

RUSSO ANTONELLA, Psicologo Analista, Membro del CIPA Istituto Meridionale. Esperta nella terapia dei Disturbi Psicosomatici. Membro Fondatore dell'Associazione Culturale Crocevia e dell'IMPA (Istituto Mediterraneo di Psicologia Archetipica).

SANTARCANGELO DONATO, Analytical Psychologist and psychotherapist, member ARPA, past teacher at Faculty of Psychology Turin University.

SANTARCANGELO DONATO, Psicologo Analista e Psicoterapeuta, membro ARPA, già docente presso la Facoltà di Psicologia dell'Università di Torino.

Recensioni



Brigitte Allain-Duprè
S'affranchir de ses dépendances affectives.

Briser ses chaînes et revivre
Leduc.s Editions 2017

Come nel suo libro precedente Brigitte Allain-Duprè ci porta nel vivo della clinica e ci guida attraverso i meccanismi che creano dipendenza e ci portano ad accettare relazioni intossicanti e squilibrate causa di infelicità e che nonostante siano dannose non possono essere interrotte. Il negativo sembra legare più del positivo.

Oltre alla casistica clinica che richiama per noi sia storie personali che molte storie incontrate nel nostro lavoro clinico l'autrice si avvale delle storie mitiche, dei film e delle serie televisive che illustrano e declinano le diverse situazioni di dipendenza.

Si inizia con quella che viene chiamata dipendenza naturale o: forme di dipendenza positiva, per poi analizzare le forme di dipendenza problematica e il perdurare di queste ultime nella vita degli individui ben oltre la fase di giovani adulti.

La dipendenza positiva permette al bambino di emanciparsi, in quella problematica la madre vive il bambino come un oggetto passivo e l'emancipazione o la soggettività non è possibile, resta bloccata l'espressione personale che porterebbe alla separazione e all'indipendenza dalla madre.

La dipendenza è dunque una problematica relazionale che coinvolge due persone di cui una deve essere disponibile ad accettare il ruolo dipendente e a farlo durare. Altrettanto im-

portante è ricostruire la storia familiare di due o tre generazioni precedenti per poter accedere alla storia delle dipendenze affettive eventualmente presenti nelle generazioni. In terapia il racconto della propria storia e della propria origine è importante per dare spazio al proprio testimone interno.

Il problema delle alleanze inconse vede Valerie la protagonista dell'ultimo capitolo alle prese con la perdita della propria identità, affascinata dal manipolatore che si infila nella sua coscienza e la porta a dire e fare qualcosa che poco dopo potrebbe non volere più perché contrarie al suo desiderio e benessere. Nelle alleanze inconse il manipolatore sfrutta i fantasmi inconsci, la pulsionalità, il bisogno d'amore dell'altro e si impossessa come un vampiro che vuole annullare ogni differenza. Il primo passo per liberarsi dalla dipendenza è immergersi nella propria storia personale e trovarne l'origine, i maltrattamenti, le ripetizioni di processi familiari, i bambini oggetto, le carenze affettive che hanno determinato la storia. Cercare in se stessi le risorse che potranno portare al recupero dell'autonomia. Inoltre l'inconscio è vivo e all'interno di una terapia interagisce con il pensiero cosciente e con i movimenti transferali. L'autrice richiama il granello di sabbia come un evento inaspettato che involontariamente può interrompere una ripetizione automatica e permettere la comprensione improvvisa e illuminante. L'inconscio non è l'archivio in attesa di essere consultato ma un organismo in relazione con la vita cosciente che produce particolari che possono aiutare a cambiare il corso della storia.

Caterina Vezzoli

Un piccolo libro di alto contenuto storico dove gli autori utilizzando sia documenti inediti che già pubblicati analizzano l'atteggiamento di Jung dal 1933, anno in cui Hitler diventa Cancelliere e il nazismo prende il potere, al 1945 che segna la fine della seconda guerra mondiale e la disfatta del nazismo e dei suoi alleati.

E' un contributo importante che si inserisce nella letteratura, forse poco nota in Italia, tesa ad analizzare l'anti-semitismo di Jung. Il problema ormai da decenni coinvolge psicologici analisti e ricercatori e sta alla base della diffidenza del mondo accademico nei confronti del pensiero di Jung.

Il 1933 è l'anno in cui Jung divenne presidente della Società Internazionale di Psicoterapia Medica e in quel periodo le dichiarazioni di Jung sull'arianesimo e l'ebraismo sono a dir poco ambigue e in vista degli sviluppi successivi disastrose, anche le prime dichiarazioni sul nazismo non sono caute e ancora oggi lasciano molti Jungiani perplessi per la loro mancanza di accuratezza.

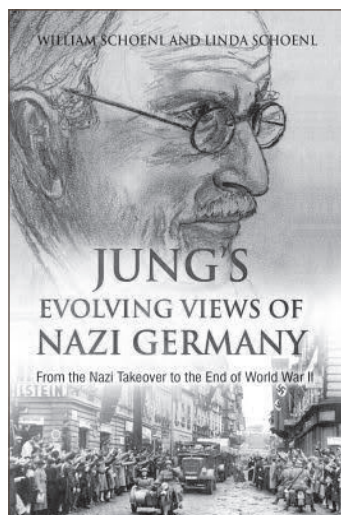
Già nel 1934 la corrispondenza con altri analisti europei della Società Internazionale di Psicoterapia lascia intravedere i cambiamenti che già sono avvenuti nella posizione di Jung. Inoltre la corrispondenza tra Matthias Goering (cugino di Hermann Goering tristemente famoso), presidente della sezione tedesca della GMSP, e Jung mette in evidenza la capacità di Jung di rivendicare nella sua veste di presidente una posizione autonoma per la Società Internazionale nel tentativo di proteggere tutti gli associati. Non parla più in termini ambigui e non solo è già diventato molto più cauto, soprattutto cerca

di mantenere l'indipendenza dall'influenza nazista che vorrebbe che tutti leggessero il Mein Kampf, cercando di proteggere ebrei e indipendenti che appartengono alla società. Negli anni successivi fino allo scoppio della guerra nel 1939 nella corrispondenza di Jung con gli altri psicoanalisti nei vari paesi d'Europa vengono messe in evidenza le pressioni Naziste e come Jung e la società che presiede non abbia nessuna intenzione di cedere alle pressioni di Matthias Goering che nella corrispondenza diventa "the swine" (il maiale).

Nell'ottobre del 1936 Jung alla Clinica Tavistock a Londra farà la sua prima e forse unica dichiarazione esplicita di condanna del nazismo.

L'FBI negli Stati Uniti interrogherà Hester Harding e Eleonor Bertine a proposito delle simpatie naziste di Jung. La stampa americana pubblicherà dichiarazioni di eminenti psichiatri che parleranno del nazismo di Jung. Jung anche dopo la guerra non si difenderà mai esplicitamente dalle accuse di anti-semitismo anche quando gli analisti junghiani americani glielo chiederanno, esistono però alcune sue dichiarazioni che dicono esplicitamente che se il nazismo avesse invaso la Svizzera lui sarebbe stato tra i primi ad essere eliminato.

Un libro interessante che apporta nuova conoscenza ad una questione annosa che ancora non è risolta e non lo sarà fino a quando non saranno pubblicati gli altri scritti che ancora giacciono in attesa di pubblicazione.



William Schoenl and Linda Schoenl
Jung's Evolving Views of Nazi Germany.
From the Nazi Takeover to the End of
World War II
Chiron Publications 2016

Caterina Vezzoli

LINO ANCONA, Director of Psychiatric Unit National Health Service, Catania, Past Director of Southern Italy Institute of CIPA, now Vice president of CIPA, IAAP member.

LINO ANCONA, Direttore del Reparto di Psichiatria del Servizio Sanitario Nazionale di Catania, già Segretario dell'Istituto meridionale del CIPA, in atto Vicepresidente del CIPA, membro IAAP.

email: pasancon.1@tin.it

LUIGI AVERSA, Psychiatrist and Analytical Psychologist, Professor of Dynamics Psychology at "La Sapienza" University of Rome, then of Psychiatric Clinics at "Tor Vergata" University. Founder of the Italian Society of Cross-cultural Psychiatry dealing with ethnopsychiatry. Past President and Vice President of CIPA. Founder, with Mario Trevi, of Metaxù magazine, author and editor of several publications.

LUIGI AVERSA, psichiatra e psicologo analista, già docente di Psicologia dinamica all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e successivamente a "Tor Vergata" presso la cattedra di Clinica Psichiatrica della facoltà di Medicina e Chirurgia. È stato fondatore della Società Italiana di Psichiatria Trans-culturale, occupandosi di etnopsichiatria. Per diversi anni è stato Presidente e Vicepresidente del CIPA. Nell'ambito della psicologia analitica, ha fondato, insieme a Mario Trevi, la rivista Metaxù, è autore e curatore di numerose pubblicazioni.

email: manu.dello@alice.it

PATRIZIA BALDIERI, Analytical Psychologist, Member of CIPA Southern Institute and IAAP member. Training analyst with supervisory and didactic functions. For many years engaged in the comparison between the models of western psychology and the teachings of the Buddhist tradition. She lives and works in Rome.

PATRIZIA BALDIERI, Psicologo analista, membro dell'Istituto Meridionale del CIPA con funzione di docenza e supervisore, membro IAAP. Da molti anni è impegnata nel confronto tra i modelli della psicologia occidentale e gli insegnamenti della tradizione buddista. Vive e lavora a Roma.

email: patbaldieri@gmail.com

WILMA BOSIO BLOTTO, Psychologist analyst, CIPA, IAAP, AISPT, ISST member. Actively contributed to the foundation of the AISPT for the study and diffusion of sand play therapy of Dora Kalff, affiliate member of the ISST, established by Dora Kalff. She carries out the task of researching, teaching and training analysts and psychotherapists of both the Associations. She took part in the publication of several books such as *Dentro il presente* (Vivarium, Milano 2001-2007) and other several books. Teacher and supervisor of the *training course for psychologist analyst of the developmental age* at CIPA Northern Institute.

WILMA BOSIO BLOTTO, Psicologo analista, membro CIPA, IAAP, AISPT, ISST. Ha contribuito nel 1987 alla fondazione dell'Associazione Italiana della Sand Play Therapy (AISPT) per lo studio e la diffusione della sand play therapy di Dora Kalff. Attualmente svolge attività di ricerca, insegnamento e formazione per gli analisti e psicoterapeuti di ambedue le Associazioni. Ha partecipato, con altri autori, alla pubblicazione dei tre volumi *Dentro il presente* (Vivarium, Milano 2001-2007) e ad altri numerosi libri. È docente e supervisore nel *Corso di formazione per psicologi analisti dell'età evolutiva* presso il CIPA a Milano.

email: wbosio@hotmail.com

ALESSANDRA DI MONTEZEMOLO, Psychologist and psychoanalyst, majored in clinical psychology, studied analytical psychology at CG Jung Institute of Zurich. Expert in communication and manager of several companies. She was a researcher for the Italian Department of Health about the introduction of playing into children's hospitals.

ALESSANDRA DI MONTEZEMOLO, psicologa e psicoanalista, specializzata in psicologia clinica, con formazione in psicologia analitica presso il CG Jung Institute di Zurich. Professionista della comunicazione e manager di diverse imprese. È stata ricercatrice presso il Ministero della Sanità italiano sull'introduzione del gioco presso gli ospedali per bambini.

Pierluigi Giordano, formerly full Professor of Psychiatry, director of the Psychiatric Clinic and director of the Graduate School for Psychiatry of Palermo University. Analytical Psychologist. Member of the Scientific Committee of Enkelados, Mediterranean magazine in analytical psychology of Southern Italy Institute of CIPA.

PIERLUIGI GIORDANO, già Professore Ordinario di Psichiatria, direttore della Clinica Psichiatrica e direttore della Scuola di Specializzazione in Psichiatria dell'Università degli Studi di Palermo. Psicologo analista e componente del Comitato Scientifico della rivista mediterranea di Psicologia Analitica Enkelados dell'Istituto meridionale del CIPA.

email: plgiordano39@gmail.com



FRANCO LA ROSA, M.D., Humanist, Psychologist training Analyst of CIPA Southern Institute, IAAP member.

FRANCO LA ROSA, Medico umanista, Psicologo Analista Didatta dell'Istituto Meridionale del C.I.P. A., membro IAAP.

email: francescolaros29@libero.it

GIANCARLO MAGNO, Psychologist Analyst at the CIPA of Rome, an later at the Headquarters of CIPA Southern Institute in Palermo, he held institutional positions (Scientific Committee) at the CIPA and has been teaching for many years "psychology of the Myth, Folklore and Religious Phenomena". He deals with Eastern and Western mysticism, prayer and meditation techniques. He directed the training office at ASL of Taranto, and is now in the Directorate staff of the Department of Mental Health in Taranto. Author of numerous publications, also in the art, he edited the catalogs of different artists. He lives and works in Taranto.

GIANCARLO MAGNO, Psicologo Analista presso il CIPA di Roma e successivamente presso la sede del CIPA Meridionale a Palermo, ha ricoperto cariche istituzionali (Comitato Scientifico) nel CIPA e insegna da molti anni "Psicologia del Mito, del Folklore e dei Fenomeni Religiosi". Si occupa di mistica orientale e occidentale, della preghiera e delle tecniche di meditazione. Ha diretto l'Ufficio di Formazione della ASL di Taranto ed è ora nello staff di Direzione del Dipartimento della Salute Mentale a Taranto. Autore di numerose pubblicazioni, anche sull'arte; ha curato i cataloghi di diversi artisti. Vive e lavora a Taranto

email: giancarlomagno@gmail.com

MARIA ILENA MAROZZA, Director of Central Institute of CIPA (Rome), Psychiatrist, Training analyst with supervisory and didactic functions. She taught Clinical Psychology and Psychotherapy at the Faculty of Medicine and Surgery in 'Università di Tor Vergata', Rome. Together with Mauro La Forgia, she co-authored the volumes *L'altro e la sua mente* (Fioriti, Roma, 2000) and *Le radici del comprendere* (Fioriti, Roma, 2005) and she edited the collective volume *La conoscenza sensibile* (Moretti & Vitali, Bergamo, 2008). She has been a member of the Editorial Board of the journal *Metaxù* and she collaborates with the journal *Atque*, for which she edited several issues. She authored the books *Jung dopo Jung* (Moretti & Vitali, Bergamo, 2012) and *Ritorno alla talking cure* (Fioriti, Roma, 2015).

MARIA ILENA MAROZZA, Segretario dell'Istituto di Roma del CIPA, psichiatra, psicologo analista con funzioni di docente e di supervisione. Ha insegnato Psicologia clinica e Psicoterapia presso la Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università "Tor Vergata" di Roma. Con Mauro La Forgia ha pubblicato i volumi *L'altro e la sua mente* (Fioriti, Roma, 2000) e *Le radici del comprendere* (Fioriti, Roma, 2005), e ha curato il volume collettaneo *La conoscenza sensibile* (Moretti & Vitali, Bergamo, 2008). Ha fatto parte del comitato di redazione della rivista *Metaxù*; collabora con la rivista *Atque*, di cui ha curato diversi fascicoli. È autrice dei libri *Jung dopo Jung* (Moretti & Vitali, Bergamo, 2012) e *Ritorno alla talking cure* (Fioriti, Roma, 2015).

email: mariailena.marozza@gmail.com

ROBERT M. MERCURIO, Director of ARPA in Rome, Analytical Psychology; graduated in USA in Philosophy and after in Management. He had postgraduate studies in theology and he trained at the C.G. Jung Institute of Zurich. Author of numerous articles on the interface between Jungian psychology and spirituality, alchemy, active imagination and fairy tales, he is a member of AGAP (Zurich) and IAAP. He lives and works in Rome.

ROBERT M. MERCURIO, Segretario dell'Istituto di Roma dell'ARPA, Psicologo Analista. Laureato negli Stati Uniti in Filosofia prima di conseguire una seconda laurea in Management. Ha fatto studi post Laurea in teologia e si è diplomato presso lo C.G. Jung Institute di Zurich. È autore di diversi saggi sul rapporto tra la psicologia analitica e l'atteggiamento religioso, l'interpretazione delle fiabe, l'immaginazione attiva e l'alchimia. Membro AGAP (Zurich) e IAAP. Vive e lavora a Roma.

email: robertmercurio@hotmail.com

RICCARDO MONDO, Analytical Psychologist, member of CIPA Southern Institute. Training analyst with supervisory and didactic functions; member of IAAP. Author of various books and scientific papers; he had a long term collaboration with James Hillman (*Caro Hillman*, Boringhieri 2004); in 2012 he wrote *Nei luoghi del fare anima, an imaginal approach to psychotherapy*, published by MaGi. Since 2000 he works as a group expertise, featuring the peculiar Jungian approach to the collective Psyche. He works and lives in Catania.

RICCARDO MONDO, Psicologo Analista con funzioni di docenza e supervisore presso l'Istituto Meridionale del CIPA e membro IAAP. Autore di diversi volumi e numerose pubblicazioni scientifiche. Ha collaborato con James Hillman (*Caro Hillman*, Boringhieri 2004) e ha realizzato un volume sugli sviluppi clinici della psicologia archetipica, *Nei luoghi del fare anima*, MaGi, 2012. Dal 2000 lavora anche come psicoterapeuta di gruppo, ricercando la specificità junghiana nell'analisi ad assetto grupale. Vive e lavora a Catania.

email: riccardo.mondo@live.it

MAURIZIO NICOLOSI, Psychiatrist, Analytical Psychologist, Director of CIPA Southern Institute, teacher and supervisor, member IAAP; Director in SPDC A.O. Cannizzaro, Catania, where he lives e works.

MAURIZIO NICOLOSI, psichiatra, psicologo analista, in atto Segretario dell'Istituto meridionale del CIPA, docente e supervisore, membro IAAP. Resp. U.O.S. SPDC A.O. Cannizzaro di Catania. Vive e lavora a Catania.
email: maurizionicolosi@hotmail.com

MARCELLO PIGNATELLI, M.D. at the University of Rome (1947), post degree in pediatrics and endocrinology. He worked at Fatebenefratelli and Santo Spirito hospitals in Rome. He taught Analytical Psychotherapy into the post-degree schools in Psychiatry of Modena, Milano and Ancona. Analytical Psychologist, Training, supervisor and didactic function of AIPA, whose association he was President since 1980 to 1984, he was also a member of the executive committee of IAAP. He founded in 1970 the "Rivista di Psicologia Analitica" and in 1977 the "Giornale Storico di Psicologia dinamica". He was the promoter of the first International Convention in Analytical Psychology in Italy in 1973.

MARCELLO PIGNATELLI, laureato in Medicina all'Università di Roma nel 1947, specializzato in Pediatria e in Endocrinologia, ha lavorato negli ospedali romani (Fatebenefratelli e Santo Spirito). Ha insegnato Psicoterapia Analitica nelle scuole di specializzazione in Psichiatria di Modena, di Milano e di Ancona. Psicologo analista con funzioni di docente e supervisore didattica AIPA, di cui è stato presidente dal 1980 al 1984, ha fatto parte del comitato esecutivo dell'IAAP. È stato fondatore insieme ad altri, della «Rivista di Psicologia Analitica» (1970), e direttore responsabile della stessa dal 1995 al 2006. Organizzatore del primo Congresso Internazionale di Psicologia Analitica in Italia (1973) e fondatore de «Il Giornale storico di psicologia dinamica» (1977).

FERDINANDO TESTA, Jungian Psychoanalyst, faculty member of the Italian Center for Analytical Psychology of Palermo, Professor of Psychology of Dream at CIPA Southern Institute, Professor of Philosophy of the imagination in Rome, at the School of philosophical counseling, and at the Master of Landscape Architecture in Syracuse, has also taught at the University of Enna and Palermo. Author of several books in the field of psychology and psychotherapy; director of the journal Kosmos, historical, philosophical; scholar of art and imagination in the treatment of personality disorders and psychosis. Training Sandplay Therapy, Rome.

FERDINANDO TESTA, Psicoanalista junghiano, didatta del Centro Italiano di Psicologia Analitica di Palermo, Docente di Psicologia del Sogno presso l'Istituto Meridionale del CIPA, docente di Filosofia dell'immaginazione a Roma, presso la Scuola di Consulenza Filosofica, docente presso il Master di Architettura del Paesaggio a Siracusa; già docente presso le Università di Enna e Palermo. Autore di numerosi libri in ambito psicologico e psicoterapeutico; direttore della Rivista Kosmos, studi storici, filosofici; studioso dell'arte e dell'immaginazione nella cura dei disturbi della personalità e delle psicosi. Training nel Gioco della Sabbia, Roma
email: testaferdinando@libero.it

LUIGI TURINESE, born in Rome (1956), graduated in Medicine (1980), is enrolled at the Register of Homeopathic Doctors in Rome. He is Psychoterapist and teaching member of CIPA Southern Institute and IAAP. He wrote the following books: *Biotipologia. L'analisi del tipo nella pratica medica* (1997/2006); *Il farmacista omeopata* (2002); *Caro Hillman...*, edited with Riccardo Mondo (2004); *Habnemann. Vita del padre dell'Omeopatia. Sonata in cinque movimenti* (2007), written with Riccardo de Torrebruna; *Modelli psicosomatici. Un approccio categoriale alla clinica* (2009); *L'anima errante. Variazioni su Narciso* (2013); *L'omeopatia nelle malattie acute* (2015). He lives and works in Rome.

LUIGI TURINESE, (Roma 1956), laureato in Medicina (1980), è iscritto al Registro degli omeopati dell'Ordine dei Medici di Roma. Psicoterapeuta, è membro didatta del CIPA Istituto meridionale e IAAP. È autore dei seguenti libri: *Biotipologia. L'analisi del tipo nella pratica medica* (1997/2006); *Il farmacista omeopata* (2002); *Caro Hillman...*, curato con Riccardo Mondo (2004); *Habnemann. Vita del padre dell'Omeopatia. Sonata in cinque movimenti* (2007), con Riccardo de Torrebruna; *Modelli psicosomatici. Un approccio categoriale alla clinica* (2009); *L'anima errante. Variazioni su Narciso* (2013); *L'omeopatia nelle malattie acute* (2015). Vive e lavora a Roma.
email: turiness@tin.it

CATERINA VEZZOLI, Training Analyst of CIPA Southern Institute, IAAP, AGAP; Training Analyst C.G. Jung Institute Zurich, Liaison Person IAAP Malta Developing Group, Visiting Supervisor IAAP Routers Tunisia.

CATERINA VEZZOLI, Psicologo analista presso l'Istituto Meridionale del CIPA, IAAP, AGAP. Docente e training analyst C.G. Jung Institute Zurich, Liaison Person IAAP Malta Developing Group; Supervisore IAAP Routers Tunisia.

email: caterinavezzoli@gmail.com

