

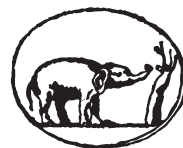
Paolo Aite  
Emanuela Boille  
Nicole Boille  
Laura Branchetti  
Chandra Livia Candiani  
Fulvia De Benedittis  
Pina Galeazzi  
Franco Lorenzoni  
Romano Màdera  
Moreno Montanari  
Ester Patruno  
Clementina Pavoni  
Anna Pintus  
Stefania Salvadori  
Benedetta Silj  
Iolanda Stocchi  
Silvano Tagliagambe

*a cura di*  
Paolo Aite  
Pina Galeazzi

# Gioco è realtà



rivista di psicologia analitica  
nuova serie



rivista  
di psicologia  
analitica  
Nuova serie n. 40  
Volume 92/2015



# Rivista di Psicologia Analitica

nuova serie

*A cura di*  
Paolo Aite  
Pina Galeazzi

Paolo Aite  
Emanuela Boille  
Nicole Boille  
Laura Branchetti  
Chandra Livia Candiani  
Fulvia De Benedittis  
Pina Galeazzi  
Franco Lorenzoni  
Romano Màdera  
Moreno Montanari  
Ester Patruno  
Clementina Pavoni  
Anna Pintus  
Stefania Salvadori  
Benedetta Silj  
Iolanda Stocchi  
Silvano Tagliagambe



## Gioco è realtà



*Redazione*

Paolo Aite, Stefano Carrara, Stefano Carta, Maria Teresa Colonna,  
Pier Claudio Devescovi, Pina Galeazzi, Romano Madera, Alessandro Macrillò,  
Angelo Malinconico, Barbara Massimilla, Daniela Palliccia, Clementina Pavoni,  
Lella Ravasi Bellocchio.

*Direzione*

Paolo Aite (Responsabile)  
Stefano Carta  
Angelo Malinconico

*Segretaria di redazione*

Roberta Canton

*Comitato Scientifico Internazionale*

Eugenio Borgna (Novara), Ricardo Carretero Gramage (Palma di Maiorca),  
Domenico Chianese (Roma), Christian Gaillard (Parigi), René Kaës (Lione),  
Donald Kalshed (New York), Renos Papadopoulos (Londra),  
Andrea Sabbadini (Londra).

*La Rivista di Psicologia Analitica è riconosciuta come pubblicazione di elevato  
valore culturale dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.*

©2015 Editore Gruppo di Psicologia Analitica  
Via dei Giordani 18 – 00199 Roma

*redazione@rivistapsicologianalitica.it*  
*www.rivistapsicologianalitica.it*  
*https://www.facebook.com/rivistapsicologianalitica*

*N° iscrizione ROC: 16139*

ISSN 0392-9787

Registrazione Tribunale di Roma n. 210 in data 3 maggio 1996

Periodicità semestrale

# INDICE

Iniziamo a giocare	di Paolo Aite, Pina Galeazzi, Romano Màdera	>>	11
Luigi Boille: il gesto pittorico che racconta	di Paolo Aite	>>	17
Il segno, algoritmo di una vita	di Nicole ed Emanuela Boille	>>	21
Rileggendo Freud: riflessioni sulla prospettiva aperta dal “Gioco della Sabbia” nell’analisi dell’adulto	di Paolo Aite	>>	25
Corpo e psiche nella cura	di Stefania Salvadori	>>	39
Facciamo che io ero Bettega!	di Moreno Montanari	>>	49
Handling: alle origini della vita simbolica. Dalle cure materne alla cura analitica	di Fulvia De Benedittis	>>	61

Margaret Mead e il Gioco del Mondo di Margaret Lowenfeld a cura della Redazione	>>	79
L'Angelo teppistello di Chandra Livia Candiani	>>	91
Il grande gioco del ritorno a casa di Franco Lorenzoni	>>	103
Lavorare all'incanto del mondo. Alcune riflessioni su gioco e preghiera di Benedetta Silj	>>	117
Gioco, gesto, immagine e creatività di Silvano Tagliagambe	>>	131
Quando il gioco si inceppa di Anna Pintus	>>	151
Il caso di Battista: dalla parola all'immagine di Clementina Pavoni, Iolanda Stocchi	>>	163
Le avventure di Alice, bambina coraggiosa: in viaggio tra il Sottosuolo e il Paese delle meraviglie di Ester Patruno	>>	191
Il Gioco delle perle di vetro di Laura Branchetti	>>	205
I giochi della soglia di Pina Galeazzi	>>	221

## recensioni

- Nicole Janigro (a cura di),  
La vocazione della psiche. Undici terapeuti si raccontano,  
Einaudi, Torino, 2015  
*Clementina Pavoni* >> 239
- Domenico Chianese, Come le pietre e gli alberi,  
Alpes, Roma, 2015  
*Stefania Salvadori* >> 242
- Chiara Mirabelli, Andrea Prandin (a cura di),  
Philo. Una nuova formazione alla cura,  
IPOC, Milano, 2015  
*Barbara Massimilla* >> 245
- Silvano Tagliagambe, Angelo Malinconico,  
Jung e il libro rosso: il Sé e il sacrificio dell'lo,  
Moretti&Vitali, Bergamo, 2014  
*Antonio Vitolo* >> 249
- Susanna Fresko,  
Dall'intimità del rovetto. Verso la terra del dono,  
IPOC, Milano 2014  
*Daniela Bonelli Bassano* >> 255
- Domitilla Melloni,  
Forte e sottile è il mio canto. Storia di una donna obesa,  
Giunti, Milano, 2014  
*Moreno Montanari* >> 260
- Maria Ilena Marozza,  
Ritorno alla talking cure,  
Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2015  
*Adriana Viotti* >> 263
- gli autori >> 269





*Il gioco.* Manfredi Ciminale



# Iniziamo a giocare

*Paolo Aite, Pina Galeazzi, Romano Màdera*

Esiste un momento sorgivo nella Redazione della *Rivista* quando, liberi dal dover dimostrare informazione e competenza come accade all'esterno, ci si apre ad un libero "Gioco" di scambio tra noi. Grazie ai nuovi mezzi offerti dal computer è possibile continuare o aprire nuovi dialoghi tra noi anche a distanza, sui temi che via via si presentano. Pani ed io abbiamo provato ad aprire questo "Gioco" offrendolo anche ai lettori come "Premessa" al numero della *Rivista* che abbiamo curato insieme.

Le domande che ci siamo posti, le difficoltà offerte dal tema già affrontato da Huizinga in *Homo ludens* o da Vygotskij in *Immaginazione e creatività infantile* e da Eugen Fink in *Oasi del Gioco* con grande vastità di pensiero, le abbiamo appena avvicinate con le nostre domande, lasciando agli autori il compito di cominciare a rispondere ognuno dal suo punto di vista.

Nel dialogo ci ha aiutato Romano Madera con le sue puntuali osservazioni scritte che includiamo. Con gli altri la collaborazione è stata sempre aperta anche se a livello verbale. Grazie a tutti!



Cara Pani,

aprire una riflessione sul “gioco” per me è come entrare in un territorio misterioso e affascinante. Quale è il carattere di fondo di questa esperienza psichica?

È possibile cominciare ad indicare quando, come e dove scopriamo che è in atto un “gioco”? Usiamo questo termine per indicare una pluralità di esperienze che vanno dalla azione spontanea con la materia e gli oggetti di un bambino, alla capacità di comporre i suoni di un musicista (to play dicono infatti gli inglesi per la capacità di suonare uno strumento).

Quale gioco mentale è in atto in un poeta quando evoca atmosfere ed immagini tramite le parole? Quale è il gioco mentale di un ricercatore che, ossessionato da una domanda in quel momento per lui di fondo, scopre un indizio significativo che gli offre un nuovo squarcio alla comprensione? Penso a Kekule, inventore della chimica organica (citato da Jung) che vedendo danzare una coppia ipotizza la struttura della molecola che sta cercando.

Il discorso si allarga troppo e il termine “gioco” rischia di diventare vago, troppo approssimativo. Oppure se ci domandiamo quale condizione psichica, quale campo di necessità evoca questa esperienza umana di fondo apriamo una prima porta?

Nell’esperienza che cerchiamo di avvicinare c’è sempre uno stato di necessità, un tentativo di rispondere, di trovare qualcosa che è presente e non visto in fondo a noi. Qualcosa di oscuro chiede un confronto. Penso anche al “gioco d’azzardo”.

Che fa il nostro progenitore quando dipinge nella sua grotta il bisonte che è tanto più forte di lui?

In quel gioco con la materia cerca di porsi a confronto con una esperienza travolgente, cerca di farla propria.

Sono solo parole sparse le mie, le prime di questo nostro tentativo.

Un abbraccio

Paolo

Caro Paolo, mentre sto pensando a cosa scrivere per il nostro numero, mi rendo conto che prima di farlo dovrei chiarirmi un po' le idee... In effetti, come tu scrivi, il tema è così ampio da rischiare di perdere una connotazione... Tutto può essere letto come gioco, alla fine, ma questo non solo dà un senso di smarrimento, ma anche di vaga irritazione (almeno a me), anche se poi subito dopo penso a un certo sguardo decostruttivo dello zen, e alla sua capacità di mostrare l'aspetto paradossale della vita... Comunque, a me vengono in mente alcune parole, pensando al gioco. La prima è gratuità. Poi serietà. E infine passione. "Gratuità" come necessità profonda, "serietà" come rilassatezza concentrata, "passione" come luogo della creazione.

Il punto di partenza per me è nelle radici: perchè un bambino gioca? a che serve? come lo fa? cosa dice del mondo il suo gioco? e cosa dice della sua interiorità? che ruolo ha l'imitazione (così importante per imparare)? e cosa accade quando nasce un gesto o una parola nuova, sorprendente, nel giocare? Penso a me bambina, penso a quello che ho imparato guardando i miei bambini... penso a quell'imperfetto che sempre esce nel giocare «adesso facevamo che..., adesso andavamo..., adesso tu eri...». È un imperfetto che merita attenzione, a partire dal suo nome.

Come dice Rovatti nell'introduzione al libro di Fink *Oasi del gioco*: «[...] Fink aveva in mente la 'gioiosa leggerezza del gioco', ma pensava anche ad altro: all'enigmaticità, al carattere ambivalente, alla paradossalità, all'abissalità del gioco». È questo paradosso che mi sembra stimolante: «Il gioco non ragiona, e tuttavia non è affatto povero di pensiero o privo di pensiero»...

Un piccolo balbettio, il mio. Per iniziare. Pani

Buongiorno! mi sono appena svegliata e le ultime parole del sogno erano le tue: mi dicevi «scambiamoci i sogni». Sono rimasta un po' nel torpore ad assaporare queste parole... il tuo tono era così simile a quello di un bambino che propone di scambiare le figurine o di provare a diventare altro, l'altro? È questo l'incanto del gioco, a volte, la naturalezza piena dell'impossibile. E allora penso che anche il sogno è una forma del gioco: forse si avvicina al concetto di Lila, il

grande gioco cosmico, che per l'induismo è il gesto innocente e iniziale di Dio, allegro ed esuberante come un bambino, senza colpa nel suo dare forma a un sogno... Continuo a pensare al nostro numero, e in particolare al problema degli adulti che hanno paura di giocare, che non sanno più giocare (penso anche che la dipendenza da gioco sia in modo estremo la dichiarazione disperata di una perdita, segnali l'incapacità profonda di giocare/o forse ancora rappresenti l'Ombra violenta del gioco, un gioco che ti cancella, da cui non puoi più uscire). E allora il gioco, il saper giocare, racconta della fluidità, una capacità acquatica di entrare e uscire dalle forme, dalle definizioni, dai ruoli, avendoli vissuti pienamente. Pesciolini?

Cosa permette di sperimentare la fluidità? Mi chiedo se questo movimento è collegato a una sapienza che il corpo dei bambini porta ancora con sé: il ri-centrarsi, il ritorno a sé, al proprio corpo, per un bambino è un movimento semplice, poi si perde... ed è faticoso ritornare, ritrovare quel gesto, che pur essendo piccolo e parziale, fa sentire interi. Il gioco della sabbia ci riesce, tante volte (penso alle emozioni forti che gesti così minuscoli sanno scatenare)... Scambiamoci le email, Paolo (oltre che i sogni)... Poi così coinvolgiamo gli altri nel nostro gioco.

Buon sole Pani

Cari tutti,

l'argomento, come dite, è fin troppo largo, come peraltro tutti i temi importanti per davvero. Ma comincerei dalla radice, in due sensi: a) il gioco è la radice di ogni gesto, e poi azione, scompositivo-compositivo della creazione di un mondo umano a partire dai dati "naturalisti" e/o, comunque, di partenza di una situazione; b) il gioco è quindi l'inizio della creazione, di qualsiasi creazione umana. Forse per questo sarebbe interessante guardare anche i miti di creazione, il mondo umano è un frutto di creazione.

Credo che anche il linguaggio abbia una sua radice nel giocare con i suoni e nel giocarli insieme a qualcuno che piano piano li valorizza e li indirizza verso una forma. Una forma che non esiste già, in natura, e così poi ogni tecnica. Il lato creativo credo sia importante, direi il più importante anche

nella terapia, se non si prova a uscire, se non si prova a provare un'altra scomposizione-ricomposizione dei fattori dati all'inizio degli incontri, l'inerziale (nevrosi come inerzia fondamentale) non può muoversi. Questo valorizzerebbe, e insieme risignificherebbe anche la libera associazione verbale: il valore è il suo gioco con le parole, la ricombinazione (il talento ebraico della qabbalah... in Freud), la risignificazione è che le associazioni non porterebbero tanto alla ricostruzione del passato (può succedere, ma non è detto) quanto alla possibilità di un senso nuovo, sperimentando. Il gioco con i gesti e con i materiali, come nelle sabbie, allarga questa potenzialità perché sperimenta mondi sensibili possibili nei quali una ricerca psichica cerca di riconoscere un nuovo assetto di sé. Adesso l'intervallo è finito... come per i giochi... e ricomincia il gioco più limitato e finalizzato che si chiama lavoro, un abbraccio, Romano.

Cari tutti,

Romano nel suo intervento va al centro, alla radice del tema "gioco". Mentre sto rileggendo *Al di là del principio del piacere* e sono preso ancora una volta dalla potenza del pensiero dell'autore, mi domando cosa sia accaduto, nell'evoluzione della ricerca analitica, che abbia impedito agli allievi di Freud e a tanti altri validi autori successivi (penso a Winnicott ad esempio) di portare l'azione di gioco anche nell'analisi dell'adulto. La mia avventura con il "Gioco della sabbia" mi ha convinto che è stato demonizzato il gesto corporeo per lo spettro dell'"agito". Allo stesso tempo per il troppo rilievo dato al "principio del piacere" ci si è dimenticati della "coazione a ripetere" di cui l'esempio del bambino descritto da Freud è espressione.

L'azione di gioco vista nel suo divenire spazio-temporale (magistralmente descritta nel testo che sto leggendo!) anche nell'adulto non solo comunica ma anche trasforma l'esperienza.

È evidente anche il rapporto tra gesto corporeo e gesto sonoro... (le esclamazioni spontanee del bambino durante il gioco) che anche nell'adulto sono evidenti!

La revisione dei "giochi" che vado facendo con gli "autori"

a distanza anche di molti anni me lo conferma.

In 40 e più anni di “giochi” condivisi con l’adulto (non mi rendo ancora conto del tanto tempo passato!) non ho mai visto un agito e il divenire spazio-temporale del gioco mi è apparso sempre più un pensiero per immagini articolato che si scopre gradualmente solo nel tempo, prima di essere tradotto in parole.

Per oggi chiudo... se no... non la smetto!

Buona giornata a tutti, Paolo

# Luigi Boille: il gesto pittorico che racconta

*Paolo Aite*

Ho conosciuto Luigi Boille e la sua bella famiglia molti anni fa. Nel rapporto con lui ho sempre percepito la forza dell'autenticità sia come uomo che come pittore.

La sua pittura mi aveva colpito perché espressione del gesto immediato che lascia il segno sulla materia colore. Molte volte ho pensato che l'amico pittore riusciva ad afferrare il momento dell'apparire. Credo che la stessa esperienza sia accaduta al nostro progenitore quando, su suggerimento di una forma intravista nella roccia, sentì l'impulso di usare il colore ocre per estrarre e conoscere la forza temibile dell'incontro-scontro col bisonte.

È anche il momento che precede l'apparire di una forma in chi in analisi si avvicina al "Gioco della sabbia" e sente un primo richiamo della materia da seguire.

Il segno lasciato da Luigi sulla tela, a volte inquietante, a volte disteso come una meditazione, mi è sempre apparso come l'annuncio di una presenza.

Nella sua pittura informale, in anni e anni di ricerca costante, egli destava e faceva vivere la forza dell'apparire che precede la forma in assoluta libertà.

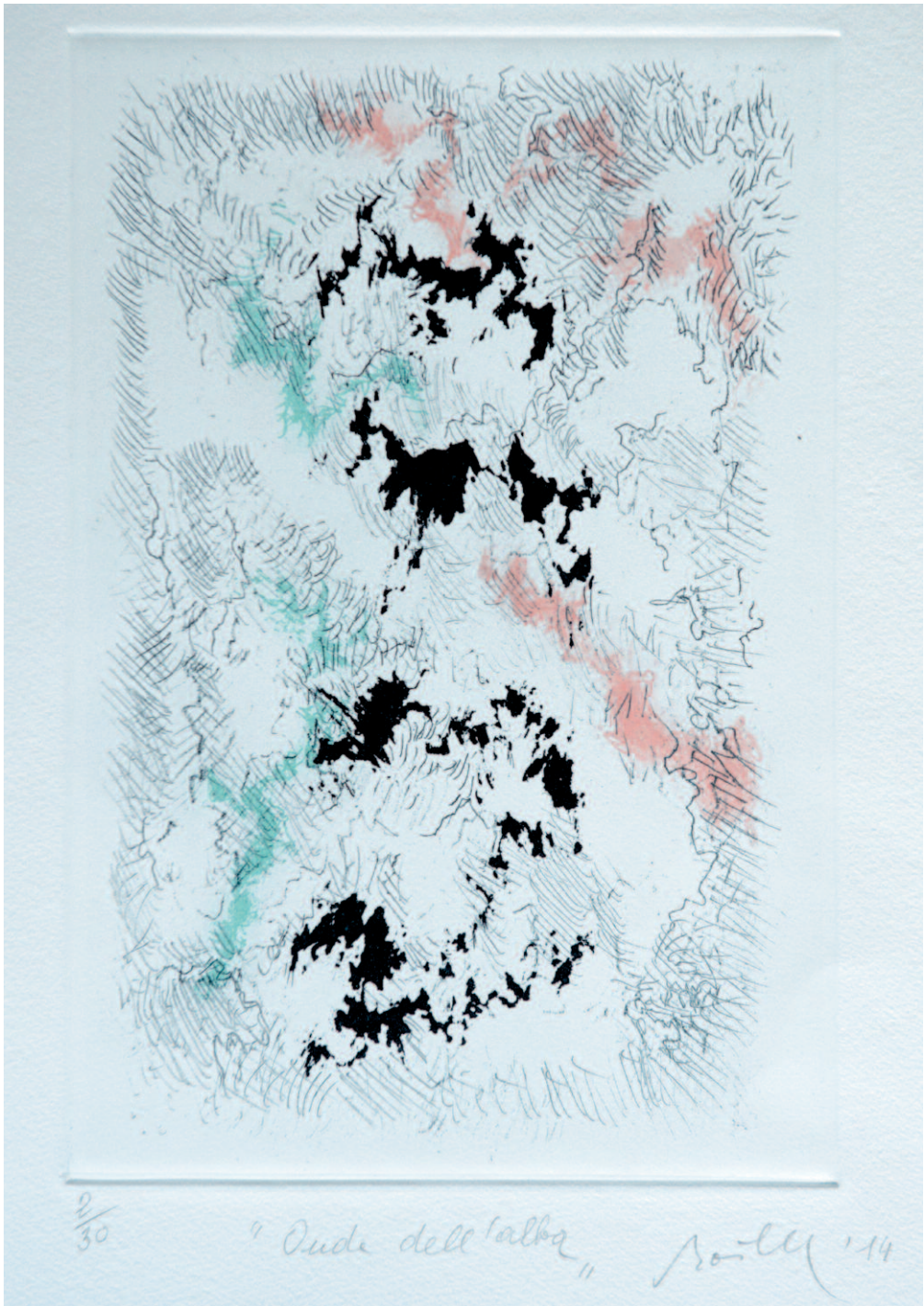
Quando con Pani abbiamo deciso di avvicinare l'enigma del

gesto di gioco inteso come momento spontaneo e germinale del conoscere, ho pensato subito che Luigi doveva esserci.

In primavera ne parlai con lui che, interessato e curioso come al solito, accondiscese. La vita invece ha deciso altrimenti ed in poco tempo ci ha lasciati.

Ho voluto che il nostro progetto non andasse perduto ed ho chiesto a Nicole, sua compagna di vita, di aiutarci.

Il gesto di Luigi che fissa il momento teso a far emergere una forma dalla materia è stato da lei e dalla figlia Emanuela visto nel succedersi del tempo, come il panorama sintetico di una ricerca mai abbandonata.



Onde dell'alba. Luigi Boille





# Il segno, algoritmo di una vita

*Emanuela Boille, Nicole Boille*



1954



1958

*All'inizio della mia ricerca, la materia nasceva da se stessa, e il segno era dentro la materia, era invisibile, non ancora protagonista.*

Dalla catartica esplosione informale degli anni 53-55, in cui materie bruciate o sgocciolanti, si alternavano a guizzi solari già lampeggianti, Luigi Boille nel 1958 individua, o piuttosto cattura, un suo segno che sembra uscire da una gestualità spontanea, come inerente ad un impulso fulmineo delle dita nello spazio.

Attraverso diversi stili della sua produzione artistica lungo gli anni, questa sorta d'impronta "dell'irrazionale provvisorio"

(Guido Ballo, 1957), si modula in dialettica con lo spazio: ora invadendo e quasi squarciando la profondità dello spazio (1965), altre volte muovendosi con più delicatezza, rispettando le distanze (1967), il gioco delle priorità, fino all'implosione (1983). Spesso, con sbalzi nel tempo, egli si riappropria di un segno del *passato*, e lo riabilita in una diversa dinamica cosmologica.

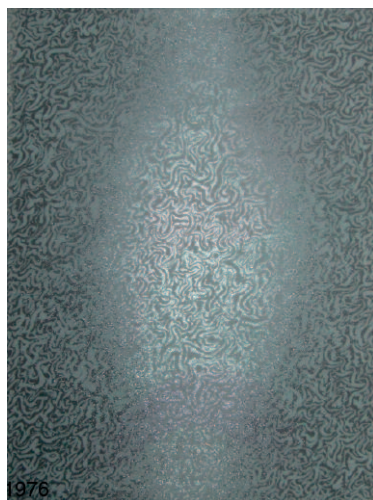
*La matrice del mio lavoro è il segno, segno che può moltiplicarsi all'infinito, oppure essere isolato, fluttuare nello spazio...*



1965



1968



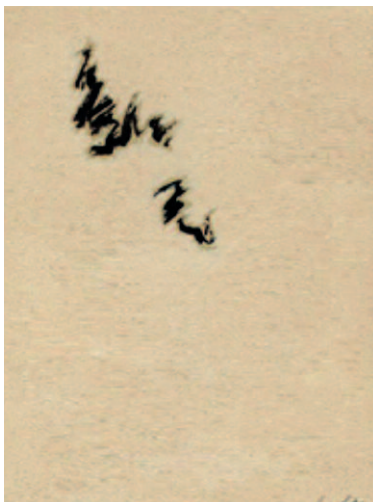
1976

*È una scrittura la mia, in realtà, che mi definisce, che mi esprime, che dà elementi di appoggio alla mia vita: tracce della mia forma psichica, del mio essere individuo...*

Per Argan (1974) il segno di Boille “svolgendosi e modulandosi come pura frase pittorica, realizza e comunica uno stato dell'essere, di immunità o distacco o contemplazione”. Ricollega questo *stato dell'essere* in una scelta “a fare pittura, soltanto pittura, la pittura più pura possibile”. Dalla moltiplicazione dei segni, in vortici arabescati, dalla gestualità agile e in fuga, fino alla loro rarefazione, sono tutte



Stromboli, 2001



Poche sillabe, 2006



Inatteso-zen, 2006



De verde eternidad - Borges, 2010

fasi che rispondono a un flusso psichico che straripa. Boille considerava la sua ultima fase del segno confrontato allo spazio degli anni 2000, come un punto d'arrivo, anche se mai raggiunto, perché forse irraggiungibile.

*Mi interessa il rapporto tra lo spazio che chiamiamo 'neutro' e i segni.*

*Cerco la sublimazione dell'idea del segno nella pittura: il punto di arrivo di diversi anni di ricerca, in cui ho perseguito la purezza della pittura. Sono segni che rincorro da tanti anni...*

*Boille ci guida così a distillare, nel silenzio e nel bianco della nostra mente, l'essenza dell'esistenza: colore, luce, energia. Fa apparire ciò che per definizione è invisibile: l'infinito, catturandolo nei nostri spazi interiori, nel nucleo cosmogonico, indistinto, nuancé, dell'esistente. (Silvia Pegoraro, 2007).*

Riflessioni di Luigi Boille (1926-2015), estratte da video. Appunti di collegamento di Emanuela e Nicole Boille del 2015.



# Rileggendo Freud: riflessioni sulla prospettiva aperta dal “Gioco della sabbia” nell’analisi dell’adulto

*Paolo Aite*

Il giocatore sa benissimo cosa è gioco,  
che ciò che fa è solo un gioco,  
ma non sa quel che in tale modo sa.

H.G. Gadamer (1)

1) H.G. Gadamer (1960), *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983, p. 133.

L’antico e celebrato testo di Freud *Al di là del principio del piacere* del 1920, teso ad aprire nuovi orizzonti alla ricerca analitica, è ricco di osservazioni e riflessioni utili ad avvicinare ed approfondire il fenomeno psichico che si manifesta tramite il gesto di gioco.

Lo scritto di Freud inizia con la descrizione del gioco di un bambino di un anno e mezzo che mette in scena la propria angoscia d’abbandono per l’allontanamento della madre e crea, tramite l’azione di gioco con un rocchetto legato ad un filo, la propria reazione emozionale all’evento traumatico. Oltre la ripetuta azione del buttare via l’oggetto e ritirarlo a sé, Freud coglie anche le espressioni sonore del fenomeno. Sono gesti di gioco e vocalizzi ripetuti che esprimono un vissuto complesso.

Il visivo e l’acustico, che hanno una misteriosa relazione tra loro, entrano in risonanza nel accompagnare l’evento. Il ge-

sto di gioco precede e poi accompagna sempre il gesto verbale anche nelle fasi iniziali dello sviluppo infantile fisiologico.

Le esclamazioni come «o-o-o» inteso dalla madre come «fort», «vai via» o «dà» come «eccolo», in cui il bambino tramite il gesto di buttare il rocchetto legato al filo fuori dalla sponda del suo lettino e farlo riapparire, esprime la soddisfazione di un ritorno gestito finalmente da lui.

Sia i gesti corporei che i vocalizzi descrivono la sparizione e la riapparizione.

In quel ripetere dell'azione di gioco con il rocchetto legato a un filo, si esprime un prendere possesso e controllare un'emozione di perdita angosciante.

Nelle azioni del bambino come nei suoni che le accompagnano, si manifesta sia il dramma vissuto, che l'indicazione di una risposta possibile che sembra compensare la perdita.

Rileggendo queste antiche pagine, così ricche di osservazioni e prospettive sulla azione di gioco, mi domando per quale motivo il gioco con la materia e l'oggetto abbia trovato nell'analisi freudiana campo di applicazione solo nell'infanzia

Riflettendo sulla mia quarantennale esperienza con il "Gioco della sabbia" (2) nell'analisi dell'adulto, mi sono sempre più convinto della grande potenzialità espressiva del gesto di gioco. Come nell'esempio del bambino descritto da Freud, anche l'adulto accompagna la sua azione di gioco variando anche il tono e il ritmo della comunicazione verbale consueta.

Da quando ho cominciato a porre attenzione non solo alla scena di gioco conclusa, ma al suo venire in essere spazio-temporale nel campo di gioco e alle parole spontanee si è aperta ai miei occhi una prospettiva nuova.

Nell'atteggiamento appreso e vissuto con le mie sabbie personali nell'incontro con Dora Kalff era dominante l'attenzione alla manifestazione archetipica del Sé, come lei affermava. Esperienza da lei intesa come processo spontaneo di auto-guarigione della psiche (3), come contatto con una dimensione psichica dal carattere numinoso che Paul Tillich definiva il «fondamento dell'essere».

2) "Gioco della sabbia" da ora "G.d.s."

3) Dobbiamo all'opera feconda di Dora Kalff la prima diffusione del "Gioco della sabbia" applicata sia nella terapia del bambino che dell'adulto.

4) Vedi P. Aite, «Alcune domande a Dora Kalff», in «Percorsi dell'immagine», *Rivista di Psicologia Analitica*, n. 39, 1989, p. 17.

5) Il "Gioco della sabbia" è stato da me applicato da oltre quarantacinque anni solo nell'analisi dell'adulto.

Per un approfondimento delle differenze vedi: P. Aite e L. Crozzoli, «Il gioco della sabbia», in A. Carotenuto (a cura di), *Trattato di Psicologia Analitica*, UTET, Torino, 1992, pp. 609-640.

Vedi anche P. Aite, *Paesaggi della psiche. Il gioco della sabbia nell'analisi junghiana*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

Il gruppo di ricerca di analisti junghiani "Laboratorio Analitico delle Immagini" L.A.I. ha pubblicato altri testi sul tema. Vedi: *Giochi antichi parole nuove*, a cura di F. Castellana e A. Malinconico, Ed. Vivarium, Milano, 2002; *Al di là della parola: vie nuove per la terapia analitica delle psicosi*, a cura di A. Malinconico e M. Peciccia, Ed. Magi, Roma, 2006; *Il gesto che racconta. Setting analitico e Gioco della sabbia*, a cura di A. Donfrancesco e M.A. Venier, Ed Magi, Roma, 2007; *Mondi in un rettangolo. Il gioco della sabbia: aperture sul limite nel setting analitico*, a cura di G. Andreetto e P. Galeazzi, Moretti&Vitali, Bergamo, 2012.

In un'intervista a Dora Kalff fatta da me nel 1989 per la Rivista di Psicologia Analitica ritrovo ben descritto dalle sue stesse parole il suo atteggiamento di fondo (4).

Lo spazio «libero e protetto» che la Kalff sapeva attuare nella sua intensa partecipazione all'incontro con l'altro, era teso a mettere in evidenza l'attività del processo integrativo spontaneo della psiche e delle sue fasi.

La forza espressiva delle immagini di "G.d.s." di adulti viste con la Kalff mi ha spinto a cercare in un'altra direzione. Ho tentato di comprendere se nell'analisi con l'adulto, tramite l'azione di gioco si manifestasse un livello comunicativo che la parola non riesce a portare.

Il gesto di gioco visto nelle esperienze descritte dalla Kalff mi sembrava contenere ed esprimere emozioni e affetti che la parola ancora non sapeva esprimere e che alla parola dovevano ritornare per arrivare a un possibile cambiamento. Nell'adulto che vive l'incontro col "Gioco della sabbia" tento di seguire con attenzione il contrappunto tra gesto e parola. Durante l'azione di gioco infatti si manifestano spesso parole spontanee, ricordi improvvisi, alternati a silenzi riflessivi.

La comunicazione verbale che accompagna il gioco o lo segue, è sempre arricchita sia durante che dopo l'azione di gioco.

Cogliere il divenire di una costruzione, mettere in evidenza la trama delle scelte e collocazioni successive fatte dal giocatore, insieme alle parole spontanee del momento, mi ha aperto una prospettiva nuova sul divenire della attività immaginativa nell'atto stesso del suo formarsi.

È l'immagine nel suo apparire nello spazio della scena di gioco che ha aperto una prospettiva per me nuova sul fenomeno immaginativo in atto e sul rapporto tra gesto di gioco e linguaggio condiviso (5).

Mentre sto rileggendo il testo di Freud rimane aperta la mia domanda iniziale:

quali sono state le ragioni di fondo che hanno impedito ai freudiani di ricorrere al gesto di gioco come altra via conoscitiva insieme alla parola nell'analisi dell'adulto?

Credo che l'analista freudiano André Green abbia messo in evidenza una prima ragione possibile osservando:



Quale è la differenza tra un'azione che è il risultato di un'elaborazione e di una decisione e "l'acting" che è il prodotto della mozione? Ascolto sempre gli analisti parlare di acting e dico loro: che ne fate dell'azione?

Il vostro paziente ha a disposizione delle azioni? Tutto ciò che fa lo ritenete acting? Gli psicanalisti sono in genere imbarazzati perché di fatto, in psicanalisi non esiste una teoria dell'azione. La psicanalisi si è chiusa nell'idea dell'elaborazione del pensiero e in tal modo ha evacuato il problema dell'atto (6).

Nella mia esperienza con il "G.d.s." nella analisi dell'adulto, non mi è mai accaduto di assistere ad una "mozione di scarica", ad un «acting», come affermava Green.

Oltre il timore dell'«acting» indicato da Green credo che un altro impedimento all'uso del gesto di gioco nell'analisi dell'adulto sia derivato dal timore della regressione.

A questo proposito D. Winnicott aveva precorso i tempi, mettendo l'accento sulla differenza tra regressione patologica e fisiologica:

Gli analisti hanno trovato necessario postulare che, più normalmente, vi sono delle situazioni pregenitali buone a cui l'individuo può ritornare quando si trova in difficoltà in uno stadio successivo. Questo è un fenomeno sano. È nata così l'idea di due tipi di regressione relativi allo sviluppo istintuale: il ritorno ad una situazione precoce di fallimento ed il ritorno ad una situazione precoce di successo (7).

Nella mia esperienza col "G.d.s." la regressione che apre la "situazione precoce di successo" accade a chi si avvicina al campo della sabbia al primo contatto con la materia e gli oggetti naturali o in miniatura a disposizione.

Attraversando la difficoltà iniziale, direi l'esperienza di un vuoto disorientante, prima di avventurarsi in una scelta ed entrare nel gioco, il giocatore attraversa uno stato regressivo che è evocatore di sensazioni.

Si cerca di raggiungere lo stesso scopo nell'analisi verbale freudiana, quando si vive l'esperienza di cercare di associare liberamente abbandonando il proprio corpo sul lettino, senza poter avere il controllo consueto del volto dell'analista che sta alle spalle.

6) A. Green, «La mia interpretazione della psicanalisi», *Psicanalisi e metodo*, 2005, p. 19.

7) D.W. Winnicott, *Dalla pediatria alla psicanalisi*, Martini Ed., Firenze, 1975, p. 336.

La “regressione di successo” apre sempre le porte al lavoro associativo in ogni indagine analitica.

Ritengo che nella regressione vissuta tramite l’azione di gioco, possano manifestarsi associazioni legate ad un vasta gamma di sinestesie.

Sensazioni tattili nel contatto con la sabbia e gli oggetti, insieme al controllo percettivo dello sguardo, dell’udito (il contatto col materiale, la sua manipolazione lo evoca) come la percezione dell’odorato, accompagnano i gesti, estraendo tramite le sinestesie, memorie affettive a vari livelli associativi, sia nelle scelte che nelle collocazioni, che strutturano nello spazio la scena di gioco.

Quando invece è la sola parola a esprimere il vissuto associativo, il livello comunicativo della esperienza è diverso, legato e limitato come è dalla traduzione verbale di stati d’animo appena avvertiti.

Quando invito al “G.d.s.” l’adulto che inizia con me l’analisi e sono testimone di quanto sta accadendo tra lui, la materia sabbia e gli oggetti naturali o in miniatura che propongo, si manifesta un evento complesso simile a quello descritto da Freud nel suo lavoro.

Fin dal primo incontro presento il “G.d.s.” al compagno d’analisi per fare conoscere il mio modo di condurre e condividere l’esperienza analitica.

L’analizzato oltre al dialogo consueto e l’analisi condivisa dei sogni, sa di poter tornare all’azione di gioco quando lo sente.

La frequenza al gioco varia da soggetto a soggetto.

Quando nella relazione si manifesta un vissuto condiviso corrispondente ad aspetti apparsi nel campo di gioco, posso fare riferimento a particolari di scene costruite precedentemente.

Alla fine dell’analisi il compagno d’analisi sa che a sua scelta potrà rivedere con l’analista i propri giochi fatti nel corso del tempo (8).

È importante superare i preconcetti legati all’esperienza corporea per approfondire “quando”, “come” e “dove” l’azione corporea di gioco riesca ad attivare la percezione immaginativa di contenuti emozionali profondi e quando invece metta in luce delle resistenze.

Sono temi di fondo ancora poco studiati, ma primari per av-

8) Nel nostro gruppo di ricerca “Laboratorio Analitico delle Immagini” L.A.I. sta per essere pubblicato un nuovo libro sul tema della “Revisione” delle scene di gioco a fine analisi o a volte a distanza di anni su richiesta dell’analizzato.

vicinare il mistero della necessità psichica di raffigurare, tipica del sogno, della fantasia, come del gioco spontaneo del bambino.

Seguire il divenire degli atti costruttivi permette un punto di vista nuovo, è come assistere al nascere dell'immagine.

L'attenzione rivolta alla successione dei gesti non esclude l'attenzione alle esclamazioni spontanee, ai ricordi improvvisi, al tono stesso delle parole come alle lunghe pause di silenzio.

Cogliere i due livelli della comunicazione mette ancor più a contatto col fenomeno immaginativo nel suo accadere.

Solo di recente sto cercando di notare anche le emozioni e gli stati d'animo che percepisco assistendo all'evento.

Affetti ed emozioni indistinte che sono presenti nella relazione, non viste ma attive come fantasmi, creano un riverbero emozionale nell'analista testimone. È necessario per l'analista saper distinguere e descrivere le emozioni emergenti che percepisce durante l'azione di gioco, perché indicative del fenomeno condiviso in atto.

Il timore di un'azione corporea di scarica, di un "agito" regressivo temuto, ha impedito di guardare più a fondo la complessità espressiva dei gesti di gioco nell'adulto e di studiare tra le sue possibili azioni nello spazio analitico, quelle tese all'elaborazione di un vissuto, tipiche del gioco con la materia e l'oggetto fin dall'infanzia.

L'esclusione dell'azione di gioco nell'analisi dell'adulto credo riveli il persistere del timore della regressione patologica e di un agito impulsivo impedendo di arrivare ad una elaborazione teorica dell'azione, che sappia distinguere tra gesto che elabora un'esperienza emotiva, come nel bambino descritto da Freud, da quello della scarica impulsiva.

Tra gli autori di scuola freudiana che hanno intuito la complessità comunicativa espressa dal gesto di gioco nell'adulto, ricordo di nuovo D. Winnicott che molte osservazioni fondamentali ha fatto in merito all'azione di gioco e allo spazio transizionale in cui avviene.

Egli era arrivato anche ad affermare

Qualunque cosa io dica sul gioco dei bambini in verità si applica anche agli adulti, solo che il fatto è più difficile da descrivere quando il materiale del paziente si manifesta principalmente in ter-

9) D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Ed. Armando, Roma, 2005, p. 82.

mini di comunicazione verbale. Ritengo che dobbiamo aspettarci il gioco in modo non meno manifesto nelle analisi degli adulti di quanto lo sia nel caso del nostro lavoro con bambini. Esso si manifesta, per esempio, nella scelta delle parole, nelle inflessioni della voce, e soprattutto nell'umorismo (9).

Le sue parole dimostrano l'intuizione della potenzialità comunicativa del gesto di gioco nell'adulto, ma anche la sua prudenza a varcare il confine dell'opinione corrente, allora dominante tra gli analisti.

Poter esprimere in parole il proprio vissuto è meta finale risoltrice di ogni analisi che abbia raggiunto il suo scopo. L'azione di gioco anticipa, con le associazioni che attiva, proprio lo stesso scopo.

Ritornando al testo freudiano il fenomeno osservato del gioco del bambino sorprende e fa riflettere Freud che si domanda:

Come può dunque accordarsi col principio del piacere la ripetizione sotto forma di gioco di questa penosa esperienza?

E ancora:

se la tendenza a ripristinare uno stato precedente è veramente un carattere così universale delle pulsioni, non è lecito meravigliarsi del fatto che nella vita psichica tanti processi si svolgano indipendentemente dal principio del piacere.

Questa caratteristica sarebbe condivisa da ogni pulsione parziale, che pertanto tenderebbe a ritornare a una determinata fase del proprio processo evolutivo (10).

10) S. Freud (1920), «Al di là del principio del piacere», *Opere*, Boringhieri, Torino, vol. 9, 1977, p. 201.

11) S. Freud (1919), «Il perturbante», *Opere*, Boringhieri, Torino, vol. 9, 1977, p. 99.

Ne *Il perturbante* (11), lavoro di poco precedente, notava:

Intendo dire che nell'inconscio psichico è riconoscibile il predominio di una coazione a ripetere che procede dai moti pulsionali: questa coazione dipende dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è abbastanza forte da imporsi a dispetto del principio del piacere, fornisce a determinati aspetti della vita psichica un carattere demoniaco, si esprime ancor più chiaramente negli impulsi dei bambini in tenera età e domina una parte di ciò che avviene durante il trattamento analitico dei nevrotici. [...] Sappiamo dunque

che l'analizzato ripete invece che ricordare, che ripete sotto le condizioni impostegli dalla resistenza; ma ci possiamo ora chiedere: che cosa egli ripete o mette in atto? [...] Se egli ripete anche durante il trattamento tutti i suoi sintomi [...] la sua malattia non va trattata come una faccenda del passato ma come una forza che agisce nel presente.

E precisava ancora:

Se per mettere in rilievo la differenza ci limitiamo a questi ultimi casi, possiamo dire che l'analizzato non ricorda assolutamente nulla degli elementi che ha dimenticato o rimosso e che egli piuttosto li mette in atto. Egli riproduce quegli elementi non sotto forma di ricordi, ma sotto forma di azioni; li ripete, ovviamente senza rendersene conto (12).

Il testo mette in evidenza che la "coazione a ripetere" prende forma anche "sotto forma di azioni" come accade nel gesto di gioco.

La tesi che sostengo è che anche nell'adulto, come nel bambino descritto da Freud, il gesto di gioco con la materia e gli oggetti "ripete anziché ricordare".

La sensazione che anima il gesto a contatto con l'oggetto o con la materia insieme alla percezione visiva dell'effetto provocato, permettono di far emergere corrispondenze tra sinestesie e contenuti emozionali attivi nel profondo nell'adulto come nel bambino.

È un percepire, un "sentirsi sentire" ancora oscuro, che anima il gesto di gioco e la parola spontanea.

Come accadeva nel bambino osservato da Freud, si assiste al fenomeno che azione e parola spontanea del giocatore si manifestano tra loro indicando l'evento in atto.

La "forza che agisce nel presente", anima sia il gesto di gioco che quello verbale immediato. Solo tramite il lavoro successivo in analisi si potrà mettere a contatto i due livelli espressivi e cogliere in essi un processo di elaborazione del pensiero in atto.

L'appassionata e lucida ricerca di questo testo porterà Freud, negli anni successivi, a ipotizzare nella coazione a ripetere la manifestazione di un misterioso principio d'inerzia teso a ripristinare uno stato precedente di quiete. Si an-

12) S. Freud (1914), «Ricordare, ripetere e rielaborare», *Opere*, Boringhieri, Torino, vol. 7, 1975, p. 357.

dava imponendo in lui l'ipotesi di una proprietà universale delle pulsioni tese a ripristinare lo stato precedente d'inerzia propria della vita organica.

Questo vasto panorama aperto dal pensiero porterà Freud dopo il 1920 all'ipotesi di una pulsione di morte. La vita stessa sarebbe una lotta tra pulsioni costruttive e distruttive o come affermava Freud:

L'apparire della vita sarebbe dunque la causa della continuazione della vita e al tempo stesso dell'aspirazione alla morte; e la vita stessa sarebbe una lotta fra queste due tendenze (13).

13) S. Freud, (1922), «L'Io e L'ES», «Le due specie di pulsioni», *Opere*, Boringhieri, vol. 9, p. 502.

Mi domando se questa visione teorica di grande interesse abbia avuto un effetto inibente sulla possibilità di distinguere e approfondire la ricerca sul gesto di gioco, su quel "mettere in atto" della coazione a ripetere proprio del gesto di gioco con la materia e l'oggetto, che esprime l'elaborazione di un vissuto sia in pensiero per immagini (azione di gioco) che verbale. Per cogliere nel suo divenire il fenomeno osservato del rapporto tra gesto di gioco e verbale, riporto l'esperienza tratta da una "revisione" recente.

Il primo "gioco della sabbia" di Eva.

È quanto ho cercato di mettere in luce anche in un lavoro recente (14), dedicato all'esperienza condivisa con una compagna di analisi quando abbiamo rivisto insieme il suo primo gioco, a dodici anni di distanza dal momento in cui fu costruito nei nostri primi incontri di una analisi durata sei anni a due sedute settimanali.

14) P. Aite, «Una prospettiva sulla necessità psichica di raffigurare», in *Per un sapere dei sensi, immagini ed estetica psicanalitica*, D. Chianese e A. Fontana (a cura di), Ed. Alpes Italia, Roma, 2012.

È stata l'occasione per accorgerci, grazie all'aiuto dei vecchi appunti che descrivevano la sequenza della messa in scena di tanto tempo prima, che il divenire spazio temporale delle scelte rivelava una trama inattesa che aveva animato i gesti della giocatrice. Solo nel momento della revisione fatta insieme, dodici anni dopo, ce ne accorgevamo entrambi.

L'esperienza del vedersi raccontata dalla sequenza dei propri gesti in quel primo incontro con il gioco, ha meravigliato sia Eva che me. L'esperienza ha provocato in entrambi un cambiamento inatteso. Solo a dodici anni di distanza ci accorgevamo di quanto era stato espresso nel gesto di gioco senza che ce ne fossimo resi conto mentre accadeva.

Riprendo i gesti e le parole iniziali di allora.

Eva con la punta delle dita tocca appena la sabbia e poi, decisa, l'allontana da sé liberando il fondo celeste del vasoio alla sua sinistra (fig. 1 e fig. 2).

Scopro con sorpresa negli appunti di allora la sua prima frase spontanea:

«Mi si svuota il cervello», disse tra sé, sorpresa e allarmata.



Fig. 1



Fig. 2

Allora credo di avere annotata la frase senza comprendere il suo significato che, solo anni dopo, alla revisione, ho avvicinato. Credo che allora, senza accorgermene, mi fossi difeso dall'emozione condivisa.

Eva era venuta in analisi per una "questione di pelle" come lei stessa affermava.

Nel momento del contatto sessuale col compagno si sentiva invasa, disorientata, non riusciva ad abbandonarsi. Era accaduto altre volte nella sua vita.

Seducere gli uomini con facilità, i primi rapporti erano possibili ma, quando la relazione si approfondiva, sentiva la necessità di allontanarli, di respingerli.

Con il compagno del momento aveva cercato di costruire un vero rapporto, di sposarlo, di avere un figlio, ma il sintomo si era ripresentato fino a far soffrire e rendere la convivenza molto dolorosa per entrambi.

Solo alla revisione mi sono reso conto che la sensazione tattile aveva attivato un'emozione perturbante e le parole improvvise erano la testimonianza di quanto stava accadendo. «Mi si svuota il cervello», era la risonanza di uno stato improvviso d'angoscia, un sentirsi invasa e disorientata.

La richiesta sorprendente di fare un gioco, mentre aveva bisogno di capire, il suo disorientamento iniziale davanti al campo uniforme di sabbia, credo abbiano provocato la ricerca di un richiamo che potesse orientare la sua azione. Dopo il primo impatto è subentrata in Eva l'accettazione della situazione e la capacità di abbandonarsi a quanto stava vivendo.

Entrando nel gioco ha potuto soffermarsi sulla sensazione determinata dal contatto delle mani con la sabbia.

È la sensazione tattile che all'improvviso ha permesso l'irruzione di un'emozione che, dodici anni dopo ripercorrendo la scena, ci ha richiamato la sofferenza del sintomo. Emergeva improvvisa l'angoscia destata dal sentirsi toccata e invasa nella propria intimità.

Solo dopo molti mesi d'analisi Eva mi riferirà, senza particolare emozione, il ricordo dell'abuso patito tra i sei e dieci anni. Un parente si appartava con lei e la toccava eccitandola. Ne parlava come se per lei fosse solo un fatto increscioso superato e quasi dimenticato. Il ricordarlo ci permise per la prima volta un collegamento con la sofferenza portata in analisi.



La “coazione a ripetere” messa in evidenza nel lavoro di Freud è la matrice del gesto di gioco che ho appena ricordato?

Cosa si è ripetuto in Eva nel primo contatto con la sabbia? Quando l’oggetto scelto è posto nello spazio della scena accade un modo nuovo di organizzare l’esperienza emozionale. È lo spazio nella sua tridimensionalità a diventare il vettore della costruzione.

La concretezza della messa in scena permette all’osservatore di seguire “come” e “quando” i singoli oggetti scelti sono posti nello spazio. La sequenza di quel divenire rende a mio avviso osservabile l’incontro tra modo originario e modo con cui la coscienza riesce ad organizzare le sue risposte agli affetti e alle emozioni emergenti toccando la sabbia o gli oggetti e disponendoli nello spazio di gioco.

La tridimensionalità spazio-temporale della coscienza sembra condurre la messa in scena sotto la spinta di esperienze affettive condensate negli attributi percettivi dei singoli oggetti e disposti nella scena.

Una seconda osservazione: l’uso dello spazio e del tempo nella sequenza della costruzione della scena ha messo in evidenza un reticolo di nessi tra le parti.

Dalla scelta degli oggetti e dal trovare il loro posto corrispondente nello spazio, prende forma quello che considero un vero e proprio “pensiero onirico”.

L’immagine è questo divenire, è un pensiero in atto che fa emergere un nuovo modo di vedere la complessità implicita nel vissuto attivato dall’azione di gioco.

Come la sintassi studia nel linguaggio verbale la struttura della frase e i procedimenti formali che esprimono i rapporti tra le idee, così gli atti costruttivi di una scena nello spazio esprimono i rapporti tra le scelte.

Quella che appare è un’entità complessa in cui ogni scelta d’oggetto è come una prima definizione di un affetto in atto, mentre ogni sua disposizione nello spazio è determinata dall’azione emotiva esercitata da quell’oggetto sul giocatore. Da questo punto di vista le scelte d’oggetto secondo un “principio di corrispondenza” tra percezione e affetto emergente appaiono come i termini possibili, direi le “parole cose”, di un dialogo per immagini, che si va formando.

La collocazione secondo un principio di coerenza indica la

loro azione emotiva sul giocatore, direi il verbo che ne specifica la qualità vissuta nell'incontro.

Mi sono sempre più convinto che l'apparire dell'immagine nello spazio e nel tempo, tra le mani e lo sguardo in un campo delimitato, apre un livello di comunicazione tutto da studiare che ha la potenzialità di un punto di vista nuovo. Il "G.d.s." da quando è stato usato nell'analisi dell'adulto ha provocato reazioni alterne. Dall'enfasi di potenzialità terapeutiche sempre presenti, che ha impedito il lievito di una critica capace di suscitare nuove domande, alla totale negazione fatta a priori per un radicato sospetto sull'azione corporea intesa solo come possibile "acting".

Le parole lucide di A. Green, prima citate, ne sono una chiara testimonianza.

Da quando ho cominciato a porre attenzione non solo alla scena di gioco conclusa, ma al suo venire in essere spaziotemporale nel campo di gioco e alle parole spontanee si è aperta ai miei occhi una prospettiva nuova sul ruolo della visibilità nell'esperienza psichica. È questo l'enigma a cui l'esperienza del "G.d.s." nell'analisi dell'adulto può dare un contributo.

Alcune parole di Ludwig Wittgenstein contengono un'intuizione che illumina l'esperienza del gioco che ho cercato di approfondire in queste pagine.

Egli affermava:

Il nostro errore consiste nel cercare una spiegazione dove invece dovremmo vedere questo fatto come un "Fenomeno originario". Cioè dove invece dovremmo dire: si gioca questo gioco linguistico (15).

È un errore infatti cercare di racchiudere l'immagine in una spiegazione riferendosi solo alla sua forma definita dallo sfondo.

Sento corrispondente all'esperienza col "G.d.s." in analisi quanto questo autore affermava a proposito dell'immaginazione. Nel divenire temporale delle scelte e collocazioni fatte dal giocatore in realtà "si gioca un gioco linguistico".

È la definizione che ritengo più appropriata per descrivere ed avvicinare l'evento che accade durante la costruzione di una scena di gioco.

15) P. Hadot, *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 94.



# Corpo e Psiche nella cura

*Stefania Salvadori*

Prime riflessioni.

Nell'infanzia ho ritagliato, incollato, disegnato, con tutto l'impegno. E da adolescente ho dipinto dal vero, incantata nella natura, a scoprire la bellezza dei sassi, della luce radente fra le foglie, dell'inverno come della primavera, la dolcezza della campagna e delle colline. Forse quelle erano le premesse per accedere al mistero dell'arte, dove accostamenti di colori, forme, tensioni di movimenti riescono a commuovere. Una disposizione estetica primitiva che ci appartiene in quanto umanità, che ci aiuta a riflettere e a rifletterci, e in questo rimando, a prendere una forma noi stessi.

Forme e immagini mi hanno nutrito fin da piccola, a Firenze, quando la sorella maggiore, che aveva cominciato a studiare storia dell'arte, cominciò a portarmi a vedere chiese e palazzi, nei musei, a visitare le pievi antiche nei dintorni. I fondi oro mistici del '300: la ritrosia dell'annunciata di Simone Martini, gli occhi negli occhi di Giotto. La strana grazia e armonia, danza e violenza, del Rinascimento: la purezza semplice del Beato Angelico, la drammaticità

scultorea di Masaccio, le lance prospettiche di Paolo Uccello, l'umanesimo di equilibri e ritmi incalzanti di Brunelleschi, gli squilibri di Donatello, le stranezze folli e la leggerezza di Botticelli. Il '500, le sfocature vertiginose di Leonardo, i corpi ritorti e le mani grandi di Michelangelo, i volti allungati e i colori cangianti di Pontormo... (fig. 3). Questo e molto altro colpiva me bambina e adolescente mentre imparavo ad apprezzare l'identità e originalità di ciascuno di questi grandissimi innovatori. Nel tempo ho capito che le immagini inventate dagli artisti danno una forma a vissuti che non hanno parole corrispondenti, la forma è il contenuto. L'arte non sollecita solo la vista, coinvolge tutti i sensi, la memoria, il desiderio, e per questa via raggiunge l'anima. Non perché è bella - non sappiamo definire la bellezza - ma perché piuttosto aiuta a integrare le impurità e bruttezze della vita a cui dà visibilità. È una necessità.

Parlare della necessità e non solo del piacere che l'essere umano da sempre riceve dall'espressione artistica ha a che fare con la riflessione sul lavoro di Paolo Aite, (caposcuola junghiano allievo di Bernhard). Coraggioso ed entusiasta ricercatore, che con ostinazione convinta ha perseguito per tanti anni l'intuizione sull'importanza dei sensi e dell'immagine per accedere all'inconscio e integrarne gli aspetti che tendono a emergere alla coscienza, fonte di possibili trasformazioni.

Con lui come maestro, ho sperimentato il gioco della sabbia. Vorrei provare a pensare intorno ad alcune differenze di metodo e di interpretazione, avendo io avuto una formazione psicoanalitica freudiana. Evidenziare alcune precise esperienze della cura può forse aprire un dialogo e un confronto costruttivo fra la ricerca junghiana e quella freudiana, in questo caso riguardo all'integrazione corpo psiche e all'esperienza preverbale.

## 1. toccare

Chiudo gli occhi mentre tocco leggermente la sabbia, sulla sua superficie (1).

Non so dove sto andando nel fare, lo stato d'animo incerto.

1) L'indicativo presente esprime il fatto che ricostruisco con la memoria l'esperienza.

Entro nel gioco, come da bambina, assumendomi il diritto a un'esperienza fra parentesi: non penso, mi immergo, sono tutta in quel lavoro, prendo sul serio quello che sto facendo senza domande.

La lentezza del mio movimento e la morbidezza del contatto con la materia mi commuove, sale con mia grande sorpresa dallo stomaco una nostalgia, che mi precipita dentro una emozione che non era presente fino a quel momento.

Affondo le mani nella sabbia.

Così inauguro il gioco con la sabbia, a partire dal tatto che accende il mio corpo e risveglia memorie sensoriali (antiche?) che non passano per il pensiero. Il modo del contatto e la materia fanno emergere alla coscienza un'emozione, cioè la fanno sentire.

“Ogni conoscenza parte dai sensi ... “ dicono i filosofi empiristi. È vero, i sensi aiutano a trovarsi.

Le mie mani si muovono spesso in modo simmetrico. Si incontrano al centro, possono ammucchiare la sabbia, o liberare il celeste del fondo. Mi piego in avanti per raggiungere il bordo del vassoio, lo seguo tutto intorno a toccare i margini, bagno la sabbia per renderla modellabile, apro spazi o costruisco rilievi. Una presa forte di quei granelli fini, oppure uno sfiorare.

Già il fatto che il tatto, in un contesto analitico, possa provocare l'emergere di un'emozione che impressiona per la forza della rivelazione fa capire quanto il coinvolgimento del corpo possa dare un contributo importante alla qualità della presa di coscienza.

Dentro un setting ben costituito, la sabbiera (50x70x15, fondo celeste, sabbia) è uno spazio vuoto di forte intensità, su cui agire senza modelli precostituiti, se non quello di lasciarsi andare al gioco, la prima volta su proposta dell'analista, in seguito quando se ne sente il bisogno. Una libertà che può spaesare da adulti, soprattutto all'inizio. La scena che si formerà, darà forma e visibilità all'urgenza emotiva che in quel momento tende a farsi strada, fra conflitti e difese, in quella comunicazione, di quel giorno, in quel rapporto, con quel tipo di ascolto e partecipazione. Questo assomiglia, come principio, al dire quello che vie-

ne in mente sdraiati sul lettino, ma lì la parziale immobilità e frustrazione sensoriale istituisce un tipo diverso di regressione. Anche sul lettino entro in un'altra dimensione che può spaesare. Tutte le prospettive cambiano in quella immobilità e raccoglimento, fuori dal movimento, dalle azioni, la vita esterna si ferma, come il corpo; si crea uno spazio di arresto per sé, fuori dall'esperienza ordinaria. Intensa e preziosa rêverie. Sono con me stessa, concentrata nell'ascolto ampliato di quello che sento, alla presenza di un altro che perde i suoi contorni. Si attiva l'udito come senso, che mi fa respirare l'analista, la sua voce, il suo tono. Le parole hanno una risonanza speciale, come i silenzi, nuovi in quella posizione che apre la possibilità di un dialogo interiore. L'impellenza dei dolori, delle ferite, dei fatti. L'ascolto dei commenti. Si attiva il transfert. Esprimo nella più aperta sincerità le paure e difficoltà in questa relazione intima, dove si possono ripresentare le sofferenze delle relazioni precoci. Ma non solo: collegare emozioni attuali a traumi passati, rivedere aspetti di sé inserendoli in contesti significativi, scoprire che vissuti che non trovavano ragione e parole vengono con sorpresa compresi e possono trovare un nome e un senso che li riscatta. Quello che la coscienza elimina dalla consapevolezza può tornare nei sogni, e così si procede. Il trauma si trasforma. Il contatto con la sabbia comporta invece una regressione all'opposto, verso la sensorialità, che si risveglia e si acuisce, verso il corpo, in cui sono iscritte memorie ed emozioni da slegare perché possano trovare il pensiero e le parole.

Questo primo movimento del mettere le mani nella sabbia e lasciarmi toccare, è se mai simile a quello che mi succede quando faccio meditazione e divento consapevole del corpo e presente nel qui e ora. Questo genere di presenza mentale concentrata nel corpo è il mio punto di partenza quando faccio arte, che mi aiuta, in quello stato di rêverie, a ricevere uno stimolo perché mi colpisce in modo speciale.

Mi ha sempre interrogato il fatto che la meditazione, atto dedicato alla spiritualità, in realtà cerchi di realizzare il silenzio della mente che pensa attraverso la presa di coscienza della propria esistenza nello spazio e nel tempo: sentire il proprio respiro che entra e che esce, l'aria su

un braccio, una mano, la schiena, percepire i rumori esterni. Come se fosse implicito, in queste discipline antiche di saggezza, che vada messo da parte un certo tipo di pensiero, e che uno stato psichico essenziale si trovi a partire dall'aderenza ai sensi.

Questa qualità nella concentrazione corporea è un aspetto specifico che apprezco nel gioco della sabbia. Avere un corpo.

## 2. il movimento

Però il gioco della sabbia, al contrario della meditazione, chiama a esprimersi con l'azione, fidando in un'intelligenza del corpo.

Mi interessa il contributo formidabile dell'energia del movimento alla comunicazione spontanea, pulsante di slanci e potenzialità. Agire per esprimersi. Il movimento unisce, fa la spola fra poli opposti, è abitato da passioni, conflitti. L'anima si esprime attraverso il corpo.

In genere il primo contatto con la sabbia lo faccio ad occhi chiusi, e le sensazioni sono diverse, lo spazio sembra molto più grande. Quando poi apro gli occhi le tracce che ho lasciato non corrispondono a quello che ho sentito, sono più brevi. Mi affido a quello che ho fatto, accetto i segni che ho lasciato sulla sabbia a cui do via via una forma più definita, approfondisco gli avvallamenti, monti, buche, luoghi di proiezione che possono diventare vulcani, boschi, deserti, laghi, dove poi eventualmente inserire gli oggetti che mi colpiscono.

La scelta attiva degli oggetti coinvolge la partecipazione della coscienza. Sono spinto a realizzare qualcosa che non so, originato dall'emozione che ho sentito toccando la sabbia con le mani. Un processo che è stato ricettivo ora diventa attivo. Lo stimolo emotivo deve trovare appoggi visivi per prendere forma. Un oggetto appartiene al mondo esterno, e ha il potere, in quanto reale nella sua concretezza, di essere visto e usato per esprimere qualcosa che la mente cerca. Coinvolge un livello di coscienza. Sta avvenendo un passaggio dal sentire un'emozione alla percezione attraverso il vedere e il comporre che trasforma



l'assenza di forma in un inizio di forma. Un passaggio di livello organizzativo, dove qualcosa di inconscio si connette, con l'aiuto di un oggetto, con qualcosa di conscio. Gli occhi guardano da lontano, vedo colori e forme in quegli scaffali pieni di figurine.

Mi avvicino, mi lascio colpire. Un oggetto può attrarmi per familiarità, ma anche può inquietare, o repellere. Un'emozione inquietante forse perturbante estranea mi ferma. Quando alla fine prendo un oggetto anche se non mi piace, è perché risuona dentro, si fa riconoscere. È una conquista superare la resistenza. Lo accetto come mio perché evoca qualcosa. Evoca una corrispondenza fra la mia emozione e come si può sciogliere.

La pressione dei sensi impone la ricerca, attiva la fantasia che pensa attraverso il corpo quando seleziona il richiamo di un oggetto che trova posto, occupa uno spazio in quei luoghi che ho prima creato. Il ritmo in cui le mani cercano, scelgono, prendono, mettono, spostano gli oggetti, il modo con cui passo da un oggetto all'altro - d'impulso, o dopo un arresto, riflessione, silenzi, riconoscimenti - segue un'associazione davvero libera, non verbale ma dell'immaginazione. Avvicino senza difese elementi inviciniabili: una bambina vicino a un dinosauro, una colomba che punta un serpente, un neonato sepolto sotto una roccia, un indiano che medita davanti a un buco, eccetera. Via via che si precisa una situazione, tengo conto dell'insieme, aggiusto lo spazio, invento e creo una foresta, o una grotta, un fiume, una sorgente. Mi stupisco, commento, ricordo.

E' incredibile come un oggetto possa venir scoperto, come non fosse mai stato visto, o come gli stessi oggetti possano continuare a ricevere proiezioni di emozioni dimenticate. Ogni oggetto che scelgo mi suscita un sussulto, come se aggiungesse complessità e profondità. Anche i fossili che scopro improvvisamente, che riportano sulla scena cose remote, morte che abitano ancora la memoria. Restano nel corpo le cose morte, rimosse. E' il corpo a cercarle con il movimento. Gli oggetti servono per declinare e sciogliere in una frase visiva la densità e condensazione dell'emozione che all'inizio si è fatta sentire in una tensione verso la comprensibilità.

Metabolismo dell'emozione che diventa immagine.

All'ultimo un cambio di direzione improvviso, uno spostamento di punto di vista, il gesto decisivo di una scelta fa sentire di avere concluso, come se quell'insieme si fosse definito in una scena convincente.

Questa intelligenza del corpo in movimento, cioè la sua capacità, con l'azione, di ricerca di sé e di espressione attraverso analogie e consonanze, nella sabbiera trova uno spazio per comunicare vissuti profondi che non hanno ancora trovato parole per descriversi, ma che tendono a salire alla coscienza. L'immagine che viene fuori è proprio il tentativo a volte fulminante nella sua misteriosa precisione, di trovare una forma articolata ad affetti che si fanno sentire in quel momento.

Il gioco della sabbia permette di tradurre un'emozione in immagine, un lavoro psichico che può trasformare profondamente un vissuto o una percezione di sé. Questo processo a partire dalle mani fa sentire sensazioni corporee, coinvolge lo sguardo che muove all'azione, cerca, riconosce, sceglie oggetti, in un movimento che cuce frammenti di nesi e compone una scena complessa, fino a una rappresentazione di un evento emotivo che può essere guardata.

### 3. l'immagine

Osservo il risultato d'insieme con sorpresa e stupore, come un "sognare con le mani", dice Aite, o un pensare con gli oggetti. Una raffigurazione di qualcosa non pensato, risultato dallo scambio fra il corporeo e lo psichico. E' la sabbiera il luogo che lo raccoglie.

Guardo insieme all'analista, anche lui presente con il suo corpo mentre scrive, fotografa, osserva accanto a me - una condivisione - quella composizione in un certo senso estranea, fatta in uno stato forse di rêverie, con particolare interesse, curiosità, attenzione e rispetto.

L'immagine è guardata come un evento dinamico che descrive un movimento psichico, è un prodotto che fa parte di una catena che tende a venire alla superficie. Nessun linguaggio può tradurre questo processo che si snoda in un tempo.

Il modo di guardare dell'analista dà valore, nel gioco della

sabbia come nel sogno, al lavoro inconscio che è stato fatto sull'immagine. Nel senso che quello sguardo affronta la specifica immagine così come si presenta, la forma che via via ha preso, il suo ritmo, come si è composta: quello spazio, quei personaggi, quegli accostamenti, quello che lì succede, è quello che l'inconscio vuol dire, se ha scelto fra infinite possibilità proprio quelle persone luoghi oggetti atmosfere. Il lavoro psichico fatto viene assunto alla lettera e si cerca di capire cosa sta emergendo alla luce. Descrivo le emozioni, le sorprese, cosa ho provato nel fare. Questa è una differenza nel modo di considerare l'immagine, che non viene vista come copertura, né come fonte di associazioni una dentro l'altra che portano lontano dall'immagine originaria, né come specchio del transfert. Difficilmente interpretabile per sovradeterminazione del senso, quella composizione resta dentro a interrogare, insegna l'attesa senza risposta. Ogni punto di vista è aperto. Attiva altro lavoro psichico, tornano ricordi e dolori infantili, recenti o attuali, esperienze opprimenti trovano un accesso, si precisano territori problematici. Capita che l'analista colleghi un qualche particolare di un sogno o discorso a un aspetto della sabbia illuminandone un senso possibile, in modo insaturo.

#### 4. il vuoto

Ma c'è un'altra differenza che mi fa riflettere e su cui cerco di soffermarmi.

Quando sento il bisogno di fare una sabbia?

Lo sguardo si posa sugli oggetti, e sento la spinta verso il contatto con la sabbia. Mi sono accorta che di più succede in mancanza di pensieri, quando c'è il vuoto nella mente.

Sul lettino in quei casi quel senso di vuoto può produrre un doloroso vissuto di svalutazione, che può essere attribuito a stati del sé, o a difficoltà nel transfert.

Ho sperimentato con il gioco della sabbia che quel vuoto di pensieri può significare anche un bisogno di muoversi psichicamente a un livello diverso: sono attratta da qualcosa che avvia l'associazione libera, mi accorgo che sono

viva agli stimoli del tatto, della vista, mi lascio andare al gioco. E' il corpo che ha bisogno di esprimersi - è una grande scoperta! - La sabbiera e gli oggetti si prestano a essere usati in quei momenti, il corpo è vivo, li sceglie, sono lì e attivano un racconto, quando ancora non c'è un pensiero organizzato. L'immaginazione si attiva nel contatto con l'esterno. E' il segreto di una composizione sulla sabbia, della sua capacità di far collegare frammenti ancora sparsi, dar loro un'organizzazione con l'aiuto dei sensi e degli oggetti esterni.

E' una strada diversa, che si appoggia, per arrivare alla rappresentazione, su elementi corporei di tattilità e di motricità, essenziali per raggiungere quel mondo preverbale che c'è in ognuno di noi, fondo e ricco, difficile da raggiungere. Una strada che cerca di mettere insieme, come deve essere, corpo e psiche, coinvolgendo l'uso di un'aggressività necessaria per separarsi, differenziarsi, muoversi, creare.

Vedere una creazione propria in un momento in cui non c'è un pensiero è sorprendente, rimanda un'immagine di sé viva invece che carente. La scoperta di uno stato di vuoto, infatti, che apre spazi di creazione e di ricerca nell'ignoto di sé, la ripetizione di questa esperienza generativa che dà sollievo, rimanda un senso di esistenza sotterranea piena, apre alla curiosità di quello che vive dentro di noi non cosciente, fa scoprire di avere una natura varia attraverso l'accesso alla creatività. Cambia in profondità il vissuto dell'immagine di sé.

Forse sulla conquista del senso di essere creativi si fonda quel senso di integrità che permette di sostenere, senza frammentarsi, il non sapere e il dolore, e dà accesso alla sorgente del senso della vita che sgorga dentro.



# Facciamo che io ero Bettega!

**L'esperienza ludica come dispositivo di accesso al simbolico, opportunità metacognitiva e possibilità, anche psicoanalitica, di esercitarsi a pensare altrimenti.**

*Moreno Montanari*

La vita è un gioco la cui prima regola è far finta che non lo sia.

A. W. Watts

Ricordo ancora con un po' d'imbarazzo l'ilarità dei ragazzi(ni) più grandi di me che, seduti sugli scalini della chiesa a guardare noi più piccoli giocare a calcetto sul sacrato, mi chiesero divertiti come mai, in una squadra composta da soli cinque giocatori, io indossassi la maglia numero 11: «perché nonostante io sia destro, mi trovo meglio a giocare sulla fascia sinistra», risposi convinto, fiero della mia competenza tattica. L'undici infatti, a quell'epoca, indicava indiscutibilmente l'attaccante che giocava all'ala sinistra, non c'erano storie: i numeri e i *ruoli*, allora, si sovrapponevano in modo chiaro.

In realtà la vera motivazione per la quale avevo scelto quel numero era un'altra, la stessa che da sempre, in quello o in altri "campi da calcio" nei quali mi trovavo a giocare, mi portava ad esclamare ad inizio partita: «facciamo che io ero Bettega!», il fenomenale numero undici della Juve e della nazionale. Quell'espressione, che ora mi fa un'enorme tenerezza, sanciva l'ingresso nell'ordine simbolico nel quale

le cose non sono mai ciò che sono ma ciò che rappresentano. Non è che le due identità si annullassero l'una nell'altra: io ero certamente me stesso, ma ero anche, non di meno, Bettega, *giocavo ad essere Bettega*, così come i giubbini appoggiati a terra erano i pali e gli scalini della chiesa le gradinate dello stadio (*simbolo*, com'è noto viene da *syn-bállein*, mettere assieme). Analogamente, lo spazio in cui si rincorrevano ragazzini e sogni, si rivelava essere, direbbe Foucault, un'eterotopia, ossia un luogo che pur essendo reale, permette l'accesso a dimensioni immaginarie altre (1), non tanto prodotte da una specifica intenzionalità soggettiva quanto, piuttosto, evocate e stimolate dal contesto o da quella che potremmo definire anche *l'anima dei luoghi* (2).

Del resto, osserva Johan Huizinga, ogni «gioco si basa su un uso di determinate immagini, su una certa trasfigurazione della realtà», che supera la *distinzione verità-falsità* e permette al soggetto che vi prende parte di «raggiungere lo stato del credere-di-essere, senza prendere completamente la coscienza della "realtà consueta"» (3). Se tale trasfigurazione si pone al di là della dicotomica distinzione tra verità e falsità è perché la dimensione simbolica non segna una fuga dalla realtà ma costituisce piuttosto l'unico modo per accedervi veramente poiché, come osserva Jacques Lacan, «questo reale, non abbiamo nessun altro mezzo di apprenderlo – su tutti i piani e non solo su quello della conoscenza – se non grazie all'intermediario del simbolico» (5). Ebbene, secondo Huizinga, questo intermediario, che altro non è che la cultura, «nasce dal gioco, si sviluppa nel gioco e come gioco»; e ancora:

la cultura sorge in forma ludica, la cultura è dapprima giocata. [...] Nei giochi e con i giochi la vita sociale si riveste di forme sovrabio-logiche che le conferiscono maggior valore. Con quei giochi la collettività esprime la sua interpretazione della vita e del mondo. Dunque ciò non significa che il gioco muta o si converte in cultura, ma piuttosto che la cultura, nelle sue fasi originarie, porta il carattere di un gioco, viene rappresentata in forme e stati d'animo ludici (6).

Come già aveva colto Wittgenstein, la cultura, che costituisce la premessa per l'elaborazione di ogni esperienza, si or-

1) M. Foucault, *Eterotopia*, in *Eterotopie*, *Millepiani n. 2*, Mimesis, Milano, 1994, pp. 9-20. Un esempio di eterotopia è per Foucault il cimitero che, pur essendo un luogo fisico concreto con un significato socialmente istituzionalizzato, conduce chi vi si reca in altri spazi della memoria e/o dell'immaginazione che si attivano proprio perché ci si reca lì. Ogni eterotopia è dunque anche un'eterocronia.

2) B. Massimilla (a cura di), "L'anima dei luoghi", *Rivista di psicologia analitica nuova serie*, vol. 80/2009, n. 29, Roma, 2009. Il tema è, per altri versi, al centro del pensiero di James Hillman.

3) J. Huizinga (1939), *Homo ludens*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 7, 9, 18. Dal punto di vista pedagogico il primo a considerare la capacità di simbolizzazione del bambino attraverso il gioco del "far finta di" come espressione tipica dell'intelligenza rappresentativa che consiste nella capacità di immaginare una qualsiasi realtà anche se non presente e tangibile, è stato J. Piaget, in *La formazione del simbolo nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze, 1972. In Antropologia questa capacità decisiva per la costruzione di una cultura è stata colta, tra gli altri, dall'etnologo francese M. Griaule per il quale il gioco è in grado di rappresentare le cose «in modo congiuntivo», ovvero di immetterci nel regno virtuale del "come-se", della congettura e della sperimentazione libera delle nostre capacità fisiche e mentali, mentre la vita ordinaria ci offre una modalità indicativa del "come-è" di rappresentare e

talvolta subire, la realtà. Cfr. V. Lanternari, «Il gioco e il suo valore culturale», in *Antropologia e imperialismo*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 191-268.

4) C.G. Jung (2009), *Il libro rosso. Liber Novus*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 64.  
5) J. Lacan (1978), *Il seminario II*, Einaudi, Torino, 2001, p. 111.

6) J. Huizinga (1939), *op. cit.*, pp. 54, 205.

7) L. Wittgenstein (1953), *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967, § 65, p. 46.

8) G. Bateson (1972), *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1995, p. 220. Secondo Bateson «nel processo primario la mappa ed il territorio sono identificati; nel processo secondario essi possono essere distinti; nel gioco vengono sia identificati sia distinti», *Ibidem*, pp. 225-226. Più in generale, nella prospettiva della sociologia della conoscenza, la trasformazione simbolica del reale insita nel gioco può insegnare la natura delle convenzioni e dei ruoli, diventando così un vero e proprio apprendimento di competenze utili al raggiungimento della maturità psicosociale.  
9) C. Baraldi, G. Corsi, E. Esposito, *Luhmann in glosario*, Franco Angeli, Milano, 1997, p. 98.

ganizza come un “gioco linguistico” che non è puro e neutro isomorfismo ma vivida espressione di “attività o forme di vita” implicite, ma non sempre consapevoli, che la innervano (7). In questo senso, il rapporto che c'è tra la cultura-gioco e la realtà, come ha colto efficacemente Gregory Bateson, è lo stesso che si dà tra “mappa e territorio”:

il fatto [è] che un messaggio, di qualunque genere, non consiste negli oggetti che denota (la parola gatto non ci può graffiare). [...] La comunicazione enunciativa, così come si presenta a livello umano, è possibile solo in seguito allo sviluppo di un insieme complesso di regole metalinguistiche (ma non verbalizzate) che governano le relazioni tra parole e proposizioni da una parte ed eventi dall'altra (8).

Chiamiamo cultura l'insieme di queste regole (del gioco); ad essa dobbiamo la capacità di conferire senso alle cose grazie a quella che Niklas Luhmann chiama «l'indicazione e il controllo dell'accesso alle possibilità eccedenti rispetto al dato attuale» (9). Il gioco e la cultura, dunque, non sarebbero un doppio della vita ma le forme – coeve – nelle quali essa si esprime e prende forma, grazie alla capacità di darsi regole e forma, dunque di *vivere* ed evolversi in esse, organizzandosi in universi simbolici condivisi.

Ogni gioco, infatti, ha le sue regole, per quanto arbitrarie, temporanee ed elastiche possano essere. Quelle che regolavano le interminabili partite a pallone in parrocchia, ad esempio, non corrispondevano *in toto* alle regole proprie del calcio: il numero dei giocatori era variabile, ogni tre calci d'angolo, era rigore; le espulsioni non esistevano; i portieri, il più delle volte, erano volanti – potevano cioè uscire “dall'area”, giocare con i piedi e partecipare alle azioni fino a segnare (cosa che allora era davvero anomala); il “libero” non poteva mai essere marcato (altrimenti perché mai avrebbe dovuto chiamarsi così?) e l'arbitro era ciascuno di noi, o meglio, lo era la sua coscienza. Molte di queste regole erano implicite e non verbalizzate, del tutto scontate erano poi quelle proprie del calcio – la palla non si prende con le mani, se si colpisce qualcuno è fallo, se lo si fa in prossimità della porta è rigore, si deve segnare nella porta avversaria, chi lo fa di più vince, ecc. – che ne permettevano il riconosci-



mento e la riproducibilità, garantivano la *legittimazione* dell'universo simbolico chiamato "partita di calcio" – il che equivale a quanto, secondo Mead, accade per la comunicazione umana che è resa possibile dal fatto che «il simbolo x suscita nel «Sé» di ciascuno la [medesima] reazione che suscita negli altri» (10).

È interessante notare come, a ben vedere, la condivisione e l'accettazione di tali regole non fosse vissuta da nessuno di noi come un limite alla propria espressività creativa ma, al contrario, come un suo presupposto. Questo perché, com'è stato osservato

per quanto non vi sia gioco senza regole e per quanto le regole esercitino un certo controllo [sui giocatori], questi ultimi non sembrano sentire questo controllo come qualcosa di spiacevole. Il fatto è che le regole sono parte del gioco, per cui, fino a quando il gioco va liscio, i giocatori non hanno la sensazione di essere sottoposti ad una imposizione dall'esterno, ma semplicemente di stare giocando il gioco (11).

È questo un aspetto paradossale sottolineato da molti studiosi del tema: anche se il gioco è associato alla creatività estetico-espressiva e alla sospensione delle norme e delle posture comportamentali abituali in favore dell'assoluta gratuità, esso costituisce non di meno

un sistema di regole che definiscono ciò che è o non è gioco, vale a dire il lecito e il vietato. Queste convenzioni sono al tempo stesso arbitrarie, imperative e senza appello. Non possono essere violate con alcun pretesto, pena l'interruzione e la fine immediata del gioco. [...] Bisogna giocare secondo le regole o non giocare affatto (12).

Tuttavia, osserva Bateson: «la regola, volontariamente assunta, deve esistere [...] ma non è il gioco» (13). Far combaciare il gioco con la comprensione e l'adesione al sistema di regole che lo struttura – come tendono a fare alcune teorie filosofiche, politiche, matematiche e sociologiche (14) – mi pare infatti eccessivamente riduttivo perché, come suggerisce ancora Bateson, le regole costituiscono piuttosto la "cornice" del quadro e non il quadro stesso:

10) G.H. Mead (1934), *Mente, Sé e Società*, Giunti, Firenze, 1966, p. 96. Da questo punto di vista, il Sé, secondo Mead, è un'entità sociale che emerge in un processo di progressivo ampliamento della sfera di coinvolgimento umano legata alla capacità riflessiva del singolo individuo di immaginare gli atteggiamenti degli altri; il Sé è dunque individuale solo grazie alla relazione con gli altri e, più in generale, con «l'altro generalizzato».

11) P.A. Rovatti, D. Zoletto, *La scuola dei giochi*, Bompiani, Milano, 2012, p. 57.

12) E.R. Caillois (1958), *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano, 2000, p. 8. Su questo tema cfr. anche Huizinga e Bateson, *op. cit.*

13) G. Bateson (1979), «Versioni molteplici della relazione» in *Mente e natura*, Adelphi, Milano, 1984, p. 184.

14) Diversa letteratura sul tema rimanda qui alla distinzione tra *Play* e *Game*, considerando il secondo semplicemente come la comprensione dell'insieme delle regole del gioco ed il primo come il modo, personale e libero, di prendervi parte. Nel nostro esempio, Bettega non ridefinisce il gioco, non ne ridiscute le fondamenta, ma si limita ad esprimersi con estro e personalità dentro le immutate regole del gioco. Per un diverso e ben più radicale atteggiamento rispetto al gioco si rimanda alle ultime note di questo articolo.

15) G. Bateson (1979), *op. cit.*, p. 187.

16) G. Bateson (1972), *op. cit.*, p. 230.

17) *Ibidem*, p. 232-234.

la cornice è per l'osservatore un'istruzione a non estendere le premesse che vigono tra le figure dentro il quadro alla carta da parati che gli sta dietro. L'inquadratura diviene parte del sistema delle premesse, [...] è implicito, [...] assiste la mente dell'osservatore nella comprensione dei messaggi contenuti al suo interno (15).

Decisivo è poi il fatto che tra le regole implicite di ogni gioco ci sia quella che sancisce che

le regole sono suscettibili di cambiamento. Un tale cambiamento può essere proposto solo da un'azione sperimentale, [ossia non routinaria, creativa e inattesa] ma una qualunque azione siffatta, in cui sia implicita una proposta di cambiamento delle regole, è essa stessa parte del gioco che si sta svolgendo,

che assume dunque i contorni di "un sistema d'interazione che si evolve" ridiscutendo le "abitudini metacomunicative" o "cornici" che lo significano (16).

Insomma, perché si dia vera esperienza ludica occorre che

il gioco e la creazione del gioco siano visti come un unico fenomeno e anzi, dal punto di vista soggettivo, è plausibile dire che la sequenza può essere veramente giocata solo finché conserva qualche elemento creativo e inatteso (17).

Al contrario, se il gioco resta sempre all'interno delle cornici abituali nelle quali siamo soliti muoverci, non solo si fa noioso ma, di fatto, tradisce se stesso, la sua stessa ragion d'essere. La possibilità di pensare altrimenti, non solo dentro certe regole ma anche rivedendo i presupposti impliciti che le fondano, costituisce infatti il cuore di ogni gioco, come di ogni cultura.

Bettega, per tornare all'esempio calcistico da cui abbiamo preso le mosse, incarnava questa capacità di immaginare altrimenti con giocate che, non solo io, ma anche i telecronisti sportivi dell'epoca consideravano "intelligenti" o addirittura "geniali". Celeberrima e del tutto inedita, seppure poi imitatissima, fu la sua trovata, letteralmente rivoluzionaria, di sfruttare un traversone rasoterra sottoporta, non cercando di anticipare il difensore per tirare con la parte alta del piede sul primo palo, come si era usi fare, ma facendosi

quasi sorpassare dalla palla per colpirla poi di tacco, la parte bassa del piede, indirizzandola verso il secondo palo. La naturalezza con la quale Bettega realizzava simili giocate, impensabili per gli altri e comunque difficili per i più, sottolineava il suo talento naturale, me lo faceva apparire come espressione di un'aristocrazia dell'intelligenza e veniva incontro al mio desiderio di identificarmi con un'ideale che incarnasse qualità che il mio ambiente, almeno ad una prima e superficiale analisi, non offriva – la vita aveva costretto i miei ad accontentarsi della licenza media e il loro modo di destreggiarsi nel mondo mi appariva decisamente lontano dal delineare i profili del “campione”, di chi, insomma, riusciva, s'imponeva nella vita anziché subirne le condizioni; *identificarmi* con Bettega o quanto meno immaginare di avere una qualche affinità elettiva con la sua classe, mi permetteva, per esprimermi con le parole di Romano Màdera, di rimediare ad un'«iniziazione difettata nel passato» (18). Fuori di metafora, i colpi geniali di Bettega rivelano efficacemente come, per quanto universali e stringenti possano essere le regole del gioco e simili le tendenze ad applicarle in uno specifico modo – secondo quelli che i sociologi chiamano *ruoli* e *tipizzazioni* – esse non annullano mai la personalità degli individui che vi prendono parte che, anzi, in esse hanno la possibilità di esprimersi e di rivelarsi appieno – si pensi qui, dal punto di vista letterario, all'esperienza del *Gruppo '63*. I giocatori che si rivelano capaci di farlo in forme particolarmente originali incrementano le forze combinatorie e la gamma di risposte nuove e, direbbe Bateson, fanno saltare le abituali cornici del gioco, salvaguardandone la funzione e l'essenza, perché «per quanto possa sembrare paradossale, la realtà del gioco non è la conferma o la ripetizione della propria identità acquisita, ma consiste ogni volta in uno smottamento di questa identità, per così dire acquisita» (19). Non solo, dunque, il gioco non viene minacciato da chi ne ridefinisce “le cornici” o “le abitudini metacognitive” ma, esattamente come la cultura, vive proprio della capacità degli individui di rinnovarlo pensando altrimenti. Per quanto sia indispensabile partire da una realtà riconosciuta e socialmente condivisa senza la quale non ci sarebbe istituzionalizzazione e riproducibilità del gioco – e appartenenza ad una cultura – la personalità del singolo giocatore, che dal

18) R. Màdera, *Una filosofia per l'anima*, IPOC, Milano, 2013, p. 131. La citazione è tratta dal capitolo intitolato «A partire dalla pratica analitica del gioco della sabbia: una riconsiderazione della metapsicologia», (pp. 125-133) nel quale si evidenzia anche come l'imitazione costituisca un'esperienza feconda grazie alla quale «impariamo ad entrare in relazione con noi stessi e con gli altri», *ibidem*, p. 130.

19) D. Zoletto (2012), *op. cit.*, pp. 17-18. Citazione leggermente modificata per questioni di scorrevolezza.

gioco emerge e nel gioco si forma, può contribuire a determinarne una decodificazione, un'applicazione e un'interpretazione del tutto inedite. Ogni gioco, infatti, chiama in causa una condizione soggettiva di esperienza che si basa sulla consapevolezza della possibilità di abbracciare diverse alternative possibili – compresa quella di inventare nuove modalità di interpretare le modalità vigenti – ed è proprio questa consapevolezza delle alternative, la percezione che è possibile agire in modi nuovi e diversi, a conferire al gioco il potere di ristrutturare non solo l'identità degli individui che vi prendono parte ma, attraverso di essi, l'intera realtà, rivedendo il gioco linguistico che la significa o il proprio modo di rapportarsi ad esso.

Questa opportunità – che secondo Bateson è al cuore anche di ogni psicoterapia che intenda facilitare nell'analizzante la capacità di rivedere i presupposti metacognitivi che lo portano, per usare una metafora wittgensteiniana, ad imbottigliarsi o a restare prigioniero della propria rete (20) – può essere intesa più estesamente, come suggerisce Màdera, come la capacità di

20) G. Bateson (1972), *op. cit.*, pp. 232-234.

rimettere in moto le risorse di immaginare altrimenti garantendo la previa protezione del setting-témenos, una sorta di laboratorio sperimentale i cui risultati possono essere, più o meno modificati, messi in circolazione nella vita quotidiana, relazionale, professionale,

il che, prosegue, costituisce a ben vedere il fulcro stesso della cultura che «si poggia su questa apertura dell'immaginare altrimenti», di cui «il gioco è insieme manifestazione e premessa educativa» (21). Più estesamente:

21) R. Màdera, *La carta del senso. Psicologia del profondo e vita filosofica*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2012, pp. 145,142,159.

Noi possiamo trascrivere un ordine di realtà in un altro (operazione nella quale gli ordini diversi si costituiscono). Possiamo mettere alla prova la loro congruità con il bisogno o il desiderio che li ha messi in moto, o con altri bisogni o desideri che si siano creati nello sviluppo. Anche la possibilità della contraddizione è data in questo modo [...] quale attestato della libertà creatrice. Con questo voglio dire anche che nessuna cornice di un discorso, o di una prassi che contiene discorsi, può mai porsi come ultima e insuperabile, proprio perché l'oltrepassamento creativo, l'origine della cultura, è l'orizzonte produttivo trascendentale di ogni cornice (22).

22) *Ibidem*, pp. 37-38.

L'ermeneutica simbolica al centro della relazione psicoanalitica – nella quale l'analizzante è costantemente invitato a pensare se una parola, un atto, un'immagine, possano stare per qualcos'altro e ad indagare le ragioni non solo biografiche ma anche storico-culturali, anche in senso mitobiografico, di una simile significazione – è già di per sé testimonianza ed esercizio di questa possibilità che secondo Jung «strappa l'uomo ai vincoli che lo imprigionano nel "nient'altro che" elevandolo allo stato di colui che gioca. E l'uomo, come dice Schiller, "è totalmente uomo solo là dove gioca"» (23).

Non si tratta, come sembrerebbe un po' troppo semplicisticamente affermare Bateson, di correggere posture di ragionamento scorrette a vantaggio della postura giusta, quanto di conoscerne ed imparare ad adottarne di nuove, per non restare appiattiti su un solo schema di gioco o una sola possibilità interpretativa, magari con l'impressione di subirla, aprendosi così a maggiori possibilità di orientare il proprio modo di stare al mondo che nascono soprattutto dalla capacità di conoscere, sperimentare e apprendere inedite modalità di gioco – nuove regole sintattiche, nuove cornici di senso – che vadano innanzitutto nella direzione che permetta di ricomporre ciò che è scisso e di elasticizzare ciò che è troppo rigido. In questo senso, spiega ad esempio A. Lorenzer, «si può interpretare la psicoanalisi stessa come un'analisi del linguaggio» e la terapia analitica come "correzione di un'interazione simbolica" e "trasformazione linguistica" che permette una risimbolizzazione di quegli elementi desimbolizzati esclusi dall'abituale orizzonte di senso (24).

La cultura ed il linguaggio non raggiungono infatti il loro scopo quando rappresentano il più correttamente possibile la realtà – come se la realtà o la verità avessero una natura intrinseca che l'analista, il filosofo, lo scienziato, il poeta o il risvegliato, dovrebbero saper cogliere e rendere adeguatamente – ma quando offrono nuovi modi di abitarla, di muoversi in essa, di orientare la propria esistenza in una visione certamente strutturata ma sufficientemente aperta alla possibilità di rinnovarsi anche completamente, quando gli scenari abituali e gli automatismi impliciti che la dominano sembrano, soggettivamente o storicamente, andare in crisi.

23) C.G. Jung (1931), «Scopi della psicoterapia», in *Opere*, vol. 16/1, Boringhieri, 1981, p. 54, cit. in R. Madera (2012), *op. cit.*, nota 27, pp. 159-160.

24) A. Lorenzer (1971), *Crisi del linguaggio e psicoanalisi*, Laterza, Bari, 1975, p. 3.

Da questa prospettiva, come ha mostrato efficacemente Richard Rorty, introdurre una metafora nuova, un'inedita modalità interpretativa, una innovativa significazione, non serve a rappresentare meglio la realtà o la verità ma ad offrire un nuovo orizzonte di significati e di possibilità d'esistenza rispetto a quelli descritti dal precedente "vocabolario" o "gioco linguistico"; serve a liberare nuove possibilità di narrare, concepire e orientare il nostro modo di essere al mondo (25).

25) R. Rorty (1989), *La filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Bari-Roma, 1989. Allo stesso modo per Mead «Il linguaggio non simboleggia semplicemente una situazione o un oggetto che esiste precedentemente: esso rende possibile l'esistenza o la comparsa di quella situazione o di quell'oggetto particolari in quanto fa parte del processo per mezzo del quale quella situazione o quell'oggetto vengono creati», G.H. Mead, *op. cit.*, p.15.

26) C.G. Jung (1931), *op. cit.*, p. 54.

È quanto, secondo Jung, dovrebbe proporsi la psicoanalisi che egli invita a concepire come una pratica nella quale esercitarsi a potenziare ed amplificare la capacità di sviluppare la fantasia e l'immaginazione allo scopo di «produrre uno stato psichico nel quale il paziente comincia a sperimentare la sua natura come uno stato di fluidità, mutamento, divenire, in cui nulla è eternamente fissato e pietrificato senza speranza» (26). Imparare – con l'immaginazione attiva, la libera associazione di idee, il gioco della sabbia o l'esercizio di una costante ermeneutica simbolica, non solo applicata ai sogni – questo gioco, significa infatti imparare a sentire e concepire ciò che si è e ciò che ci accade come passibili di ulteriore trasformazione, vincendo la cattiva fede che ci fa credere schiacciati in una dimensione graniticamente fissata nella quale il reale viene appiattito nell'aridità del dato solo a causa di una sempre più diffusa e preoccupante ipocognizione, dall'incapacità, insomma, di simbolizzare.

Questa incapacità di leggere il reale – che, da Marx a Berger e Luckmann, possiamo intendere anche in termini di *reificazione* (27) – produce spesso l'impressione di essere posti sotto scacco dalla vita, che l'inerzia del gioco sia cioè segnata, e che nessun cambiamento sia pertanto possibile. Ebbene: l'analisi va esattamente contro questa percezione figlia di una cristallizzazione dell'ordine del simbolico, stando ben attenta ad opporsi al contempo ad ogni delirio di onnipotenza e ad ogni incapacità di accettare la frustrazione derivante dal riconoscimento della propria condizione limitata. Cambiare, insomma, si può, soprattutto riposizionandosi nel gioco della vita; ma questa possibilità sarà più prossima alla realizzazione quanto più si cercherà di trascendere l'approccio pragmatico ed i principi di prestazione

27) P. L. Berger, T. Luckmann (1966), *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1997, pp. 128-132.

che pervadono l'ambito extraludico. In questo senso, com'è noto, l'analisi sarà tanto più efficace quanto meno si affannerà ad esserlo, per viverci piuttosto come un gioco che si gioca senza alcun altro fine che quello di *mettersi in gioco*. Per questo in essa «l'essenziale», come colse bene Jung, «non è capire o interpretare le fantasie ma viverle», superando «la fobia superstiziosa per la fantasia» propria del nostro tempo, per accettare che «reale [...] è ciò che agisce e le fantasie dell'inconscio agiscono: non c'è dubbio su ciò. [...] Ma bisogna prima di tutto superare la tendenza a concretare le fantasie, in altri termini, non bisogna prenderle alla lettera» (28).

È questo, in fondo, il gioco che s'impara in analisi, unitamente alla capacità di decentrarsi non solo rispetto al proprio mondo di riferimento, al proprio abituale contesto o alle proprie tradizionali cornici, ma anche, più radicalmente, rispetto alla propria centratura egoica per aprirsi innanzitutto all'inconscio senza aver fretta di tradurne le immagini e i segni sul piano della coscienza, rincorrendo l'illusione di poterlo comprendere, ossia ridurre a sé e riportarlo sotto il dominio dell'io. Anche in questo gioco infatti, come in ogni altro, occorre riconoscere, come fa Gadamer, che «l'autentico soggetto del gioco non è il giocatore ma il gioco stesso. È il gioco che ha in sua balia il giocatore, lo irretisce nel gioco, lo fa stare al gioco» (29), ma mai, come abbiamo visto, annullandone la personalità, piuttosto arricchendola e allontanandolo da quello che Maria Zambrano chiama il rischio di chiudersi in una pericolosa e sterile ipseità (30). Proprio per ridurre questo pericolo, l'analisi insegna a mettersi in fecondo ascolto con parti di sé che si fatica a riconoscere come proprie e con un linguaggio davvero altro, disponendosi innanzitutto ad un atteggiamento di apertura partecipata che, secondo Jung, produce tre importanti conseguenze:

primo che la coscienza è ampliata in quanto innumerevoli contenuti inconsci divengono coscienti; secondo, che viene gradatamente demolita l'influenza dominante dell'inconscio; terzo, che avviene una modificazione della personalità (31).

Più estesamente, l'analisi può essere considerata – e auspicabilmente vissuta – «come una condizione artificiale [...]

28) C.G. Jung (1928), «Due testi di psicologia analitica», *Opere*, vol.7, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, pp. 211, 215.

29) H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Studi Bompiani, Bergamo, 2004, p. 137.

30) M. Zambrano (1986), *Note di un metodo*, Filema, Napoli, 2003, p. 79.

31) C.G. Jung (1928), *op. cit.*, p. 216.

un'area protetta di sperimentazione (gioco) di nuove relazioni con se stessi, gli altri, il mondo», che può favorire quella che Màdera definisce

la comparsa di nuove proprietà, capaci di un diverso metabolismo nei confronti dell'assetto di vita che la domanda di analisi ha implicitamente dichiarato in stallo, in crisi, in fallimento. Proprietà di maggiore duttilità, resistenza, innovatività, comprensione e organizzazione (32).

32) R. Madera (2013), *op. cit.*, p. 129.

Un modo, a ben vedere, di mimare le caratteristiche fondanti della cultura, ricordandoci la relazione ricorsiva che c'intesse ad essa e che permette ad entrambi, soggetto e cultura, di conoscere un nuovo slancio vitale ed una feconda trasformazione ogni qualvolta si riesca ad immaginare, sperimentare e abitare nuovi scenari di senso, che permettano alla nostra storia, personale e sociale, di riconoscersi, di comprendersi e di giocare le proprie *chances*.





# Handling: alle origini della vita simbolica. Dalle cure materne alla cura analitica

*Fulvia De Benedittis*

L'uomo è il più sapiente degli esseri viventi  
perché ha le mani.  
Anassagora

## **Premessa**

Corpo, immagine, parola sono espressione di quell'unità somato-psichica che nasce nell'esperienza della *handling materna* e che si riattiva in ogni esperienza creativa.

Ogni *esperienza creativa* trova, infatti, le sue radici nella *manipolazione del corpo e della materia*. Come scrive Mitchell (1):

[...] noi stiamo capendo sempre di più che i nostri corpi e le nostre creazioni culturali sono inseparabili – si danno vita e si disciplinano a vicenda.

Una delle immagini più potenti di questo modo contemporaneo di intendere l'unità della mente e del corpo ci è offerta dal ritratto delle due mani di Escher. La prima mano disegna la seconda mano, che a sua volta disegna la prima mano: *il corpo genera l'immaginazione che genera il corpo che genera l'immaginazione*.

1) S. Mitchell (2002), *L'amore può durare?*, Raffaello Cortina, Milano, 2003, p. 41 (corsivo mio).

Mitchell si riferisce alla litografia di M.C. Escher *Drawing Hands* (1948). Nell'opera possiamo osservare un andamento circolare. Una mano disegna su un foglio il polsino di una manica e da questo disegno prende corpo la figura di una seconda mano che a sua volta, sempre disegnando, rigenera il corpo della prima mano.

*Corpo, immagine, parola* sono anche i tre registri di quella *partitura musicale* che nasce nell'incontro analitico. Questi registri, l'uno in risonanza con l'altro, tracciano la trama narrativa della cura e permeano il vissuto dell'analisi.

### ***Prendere in mano la vita...***

Enrico è un ragazzo molto giovane, poco più che adolescente. Entra nel mio studio, intimidito e impacciato. Da circa un anno resta per lunghi periodi in casa, rifiutando di uscire con gli amici.

Si sente insicuro e non sa mai se le sue opinioni siano giuste. Tende a dare sempre ragione agli altri e a fare ciò che gli dicono, ma questo gli crea poi molta rabbia.

Enrico appare come un ragazzo spaventato dalle scelte per il futuro. Dopo vari ripensamenti e tentativi andati a vuoto, non è riuscito ad iscriversi ad alcuna facoltà universitaria. La madre, unico genitore a lui vicino, vuole decidere al posto suo.

In sintesi Enrico non riesce a *prendere in mano* la sua vita, non riesce a *manipolarla* in modo creativo. Condurre autonomamente la sua vita lo fa sentire in colpa, come evidenzia anche un suo sogno carico di rabbia: «*È al volante della sua auto, sta cercando di tornare indietro, ma nella manovra i freni non funzionano e mette sotto alcune persone, pur non volendo*».

Enrico dopo alcuni mesi di terapia, mi chiede di poter usare in seduta il *Gioco della sabbia*. Appare stranamente divertito e sicuro di sé e compie una precisa progressione di gesti toccando solo la sabbia, ma non le miniature. Prende la caraffa dell'acqua e con la mano destra schizza l'acqua sulla sabbia, in particolare verso il centro della sabbiera. Poi fa alcuni disegni con il dito indice, prima verso l'angolo superiore

a sinistra della sabbiera e poi verso l'angolo superiore a destra. Dopo fa una buca al centro dove ha schizzato l'acqua e impasta un po' la sabbia. Prende ancora il rastrello e traccia dei solchi rastrellando la sabbia, lungo tutti i lati del vasoio come a disegnare una cornice. Infine come ultimo gesto, imprime sulla sabbia in basso a destra, l'impronta della sua mano destra. Termina e si gira verso di me, tranquillo. Durante l'esecuzione c'è stato molto silenzio. Nell'osservarlo giocare mi è sembrato quasi frettoloso. Poi, invece, la sorpresa! Quando ho fotografato la sabbia, mi sono accorta del grande lavoro che Enrico ha fatto e dei diversi tipi di impronta che ha lasciato sulla sabbia. Egli ha usato quasi tutti i possibili gesti con i quali si può manipolare la sabbia e con ciascuno ha espresso un diverso affetto. Non ha usato, però, il *gesto della carezza*, quello sfiorare e spianare la sabbia che, spesso, apre il gioco.

Ricostruiamo la sequenza dei gesti di Enrico. Abbiamo il gesto d'avvio, divertito e quasi dispettoso, di schizzare l'acqua. Poi osserviamo il gesto più riflessivo di disegnare una figura con l'indice. Ancora segue il gesto paziente di scavare, cercare il fondo ed impastare la sabbia. Poi Enrico con fare meticoloso rastrella la sabbia lungo tutti i lati del vasoio. Infine firma la sua creazione, lasciando con forza l'impronta della sua mano destra sulla sabbia.



Manipolare la sabbia in così tanti modi ha corrisposto per Enrico a manipolare anche la sua vita in modo più creativo. Durante la breve terapia, infatti, così come ha fatto con il gioco in seduta, mi ha sorpreso e ha operato scelte importanti e decisive, mostrando una sicurezza imprevista.

Per la maggior parte delle volte, ho percepito la mia persona e la terapia come figure di sfondo, come quinte di un palcoscenico dove egli operava la sua regia. Una sensazione fisica particolare che ho provato in molte sedute, è stata quella di *dover rimanere immobile* il più possibile, perché lui invece *potesse muoversi*, in senso sia fisico che psichico. Mi sono sentita, spesso, nella relazione come *materia cedevole*, anche nel senso di cedere a lui il passo e di lasciargli trovare tempi e modi di scelta, nonostante sentissi a volte preoccupazione. Non riuscire a frenare la sua auto nel sogno, ha corrisposto per Enrico ad un'accelerazione insidiosa nel compiere le proprie scelte. Nella sua vita ci sono state svolte radicali, ma anche indispensabili al suo sviluppo.

Fondamentale è stata per questo giovane l'esperienza di una relazione, quella analitica, dove potessero emergere la sua aggressività e assertività senza aver paura delle reazioni dell'altro, vissute invece nei rapporti familiari come troppo simmetriche.

Sperimentare l'analista e la relazione analitica come *materia cedevole, ma non arrendevole*, ha significato per Enrico prendere coscienza di sé, delle proprie potenzialità e dei propri limiti.

La sorpresa che ho provato per questa terapia, mi ha stimolato ad una riflessione più ampia sul *manipolare* come gesto fondante la soggettività e la capacità creativa.

### **La manipolazione materna**

Come è noto, Winnicott (2) individua nelle cure materne tre qualità fondamentali: contenimento o holding, correlata all'integrazione dell'lo; manipolazione o handling, correlata allo sviluppo della personalizzazione dell'lo; presentazione dell'oggetto, correlata all'avvio della relazione oggettuale tra lo e ambiente.

Queste tre qualità presenti nelle cure materne, appaiono, in realtà, intrecciate l'una all'altra, contribuendo nell'insieme

2) D.W. Winnicott (1965), *Sviluppo affettivo e ambiente*, Armando Editore, Roma, 1992.

a formare la struttura dell'lo, la sua capacità operativa nel mondo, ma ancor più, a sviluppare la sua più autentica funzione creativa.

Con *manipolazione* o *handling* ci si riferisce all'accudimento materno del corpo fisico del bambino, correlato da Winnicott al processo di personalizzazione. Questo processo descrive la possibilità per l'lo di percepirsi come sé corporeo, di sentirsi un'unità e di legarsi alle proprie funzioni corporee. Qui si costituiscono, come sappiamo, anche i confini del sé corporeo e la cute diviene una membrana limitante che distingue il me dal non me.

Accarezzare il bambino, stimolare con bacini, buffetti o con il solletico le diverse parti del suo corpo o accudirlo nei suoi bisogni, sono quelle sollecitazioni tattili, muscolari, cenestesiche che permettono al bambino di abitare psichicamente il suo corpo. Questo contatto delle mani e del corpo della madre con le diverse parti del corpo del bambino, costituiscono un vero allenamento in cui, afferma Winnicott (3): «La madre non fa altro che presentare continuamente l'uno all'altra il corpo e la psiche del bambino [...]».

Dobbiamo considerare come questa *manipolazione materna* comunichi al bambino la gamma di affetti e di emozioni che ella vive e non solo nei confronti del figlio. La vita emotiva che ella trasmette si *imprime sulla pelle* del bambino e ne lascia traccia tramite questi primi gesti. La prima regolamentazione affettiva avviene tramite questa manipolazione corporea che accoglie le ambivalenze dell'inconscio materno, ma anche quelle presenti nel bambino, che reagisce con la resistenza del corpo e con i suoi movimenti alle sollecitazioni di lei.

Scrive Di Benedetto (4) commentando il pensiero di Bollas:

Le manipolazioni materne del corpo infantile veicolano una maniera di maneggiare le cose e di trasformare l'ambiente. L'introyezione di questo modello materno rende il bambino adattabile all'ambiente e fornisce la struttura ad una capacità autonoma di 'maneggiare' se stessi. L'lo non introyetterebbe oggetti, ma la forma, l'estetica di un processo interiore, che starebbe alla base delle risorse trasformative e adattative del Sé.

3) D.W. Winnicott (1970), *The basis for Self in Body*, International Journal of Child Psychotherapy 1 (1), 1972. Citato in, M. Davis e D.C. Wallbridge (1981, 1983), *Introduzione all'opera di D.W. Winnicott*, Martinelli, Firenze, 1984, p. 128.

4) A. Di Benedetto, *Prima della parola*, Franco Angeli, Milano, 2000/2002, p. 47.

Per poter manipolare il suo bambino in modo “sufficientemente buono”, la madre dovrà essere in grado di modulare i suoi gesti di accudimento, sintonizzando le sue emozioni rispetto ai vissuti emozionali del bambino. Dovrà individuare, quindi, quel gesto corporeo che lo tranquillizza, che lo diverte, che lo stimola, ma anche quello che lo delimita e contiene. Per Winnicott (5), infatti, è necessario che: «la persona che si occupa del bambino sappia maneggiare il bambino e il suo corpo come formanti un'unità».

Questo imprinting non è avvenuto, però, in una sola direzione, anche il corpo della madre è stato fortemente manipolato dal bambino: che ha abitato nel suo utero, che ha afferrato il suo seno, che ha accarezzato o tirato i suoi capelli e potremmo proseguire ancora. Anche lei ha dovuto farsi oggetto della sua manipolazione: oggetto *certamente disponibile*, ma necessariamente anche *non arrendevole*.

Benjamin (6), coerente con il pensiero femminista e con le teorie dell'*intersoggettività*, sottolinea la grave criticità a cui la donna va incontro se “ridotta” a semplice oggetto di appagamento delle richieste del figlio. L'autrice evidenzia l'importanza per la madre di conservare un proprio Sé distinto da quello del bambino, in modo da permettere un vero riconoscimento reciproco.

Invece la vera madre non è semplicemente oggetto delle richieste del suo bambino; di fatto è un altro soggetto il cui centro indipendente deve restare al di fuori del bambino se dovrà sapergli concedere il riconoscimento che cerca.

Osserviamo come la manipolazione corporea sia, quindi, un gesto fondante, ma anche assai complesso e ambivalente, posto già alle radici della prima relazione con la madre. E dovremmo sicuramente poter aggiungere un pensiero sulla manipolazione presente nel rapporto tra padre e figlio, troppo poco indagata e differenziata rispetto a quella della figura materna.

Un altro aspetto delle cure materne, strettamente connesso all'attività del manipolare e al raggiungimento di una capacità creativa è la *presentazione dell'oggetto*. La presentazione dell'oggetto rinvia alla capacità materna di offrire al bambino l'oggetto desiderato, solo nel momento in cui egli

5) D.W. Winnicott (1969), *Human relations*, Physiotherapy, 55, Chartered Society of Physiotherapists, London. Citato in, M. Davis e D.C. Wallbridge (1981, 1983), *Introduzione all'opera di D.W. Winnicott*, Martinelli, Firenze, 1984, p. 58.

6) J. Benjamin (1988), *Legami d'amore. I rapporti di potere nelle relazioni amoroze*, Raffaello Cortina, Milano, 2015, p. 21.

è in grado di trovarlo e di manipolarlo, dandogli così l'illusione di essere lui stesso ad averlo creato. Mi riferisco al ben noto concetto di «oggetto trovato/creato» che, per Winnicott, segna l'avvio della relazione con l'oggetto, confermando il bambino nelle sue abilità creative.

La *prima area transizionale e creativa* ha origine, quindi, nell'uso assiduo di *oggetti che sono manipolati in modo concreto* come ad esempio il ciuccio, i pupazzi di peluche, la copertina. Sono anche e prima di tutto, però, parti del proprio corpo come le *mani* o i piedini, che il bambino usa stropicciare per gioco e con piacere. E sono anche parti del corpo materno come i capelli, il naso, le orecchie o le mani della madre a diventare oggetto di gioco e manipolazione.

### **Il gesto della carezza nei legami intersoggettivi**

Gli autori appartenenti all'area dell'intersoggettività, hanno come focus di osservazione la reciprocità che si attiva tra i partner di una relazione. Non considerano, tanto e solo, un soggetto che interiorizza l'oggetto, ma considerano principalmente la presenza di due soggetti ed il loro legame di reciprocità. Così il *legame* diviene la fonte principale di riconoscimento per quelle parti di ciascuno che acquistano risonanza per l'altro. In questo contesto il concetto di *corpo psichico* tracciato da Eguier (7), acquista una fisionomia peculiare.

7) A. Eguier (2008), *Mai io senza te*, Borla, Roma, 2010, p. 162 (corsivo mio).

Il *corpo psichico* contiene quindi anche 'gli altri', in altre parole, le rappresentazioni di quegli oggetti con i quali il soggetto si è legato e che hanno sostenuto, coccolato, vezzeggiato, talvolta anche malmenato questo corpo, e per il quale il soggetto ha palpitato e sofferto.

Eguier esplora, così, il tema della *manipolazione corporea* nei legami intersoggettivi, con particolare interesse per il *gesto della carezza*. Egli considera la carezza come un gesto simbolico appartenente al registro della sublimazione e del gioco e individua un preciso rapporto tra carezza e creatività, quando afferma (8):

8) *Ibidem*, p. 165.

Per avere fiducia nelle capacità creative della nostra psiche, è essenziale la rassicurazione che dà la carezza.



Ma quale rassicurazione insita nella carezza, rafforza le nostre capacità creative? Credo che la carezza sia già un gesto simbolico e perciò creativo, nell'accezione junghiana di simbolo come sintesi di polarità affettive. Penso, infatti, che già la prima carezza di una madre, porti in sé tutta la forza della sua creatività. Miracolosamente, infatti, riesce a modulare nella tensione delle proprie mani quei sentimenti polivalenti che vivono nella relazione come: desiderio, frustrazione, amore, rabbia, paura.

Quelle prime carezze, più o meno tenere, quei primi gesti che hanno plasmato il bambino, hanno lasciato tracce ed impronte. Queste tracce testimoniano sulla sua stessa pelle la possibilità di una *manipolazione creativa*, capace cioè di integrare tenerezza e aggressività, valenze costruttive e distruttive degli affetti.

Questa manipolazione, come vero *imprinting*, ha impresso sul corpo del neonato una prima modulazione affettiva, una memoria implicita di relazione e azione, ma soprattutto una fiducia o sfiducia nella continuità fisica tra sé e la materia del mondo.

Come indica ancora Eguier (9), la carezza rappresenta una pulsionalità inibita rispetto alla scarica, un gesto "meno ambivalente" di altri secondo l'autore. Forse, in realtà, potremmo affermare più propriamente, che la carezza, in qualità di gesto simbolico, diversamente dall'agito, esprime creativamente le più sottili ambivalenze affettive ed emozionali sottese alla relazione e permette di tollerarle.

Proseguendo in questa linea di pensiero, desta molto interesse la notizia che, recentemente, alcuni neuroscienziati della California abbiano scoperto sulla pelle dei topi, la presenza di neuroni sensibili solo alla carezza e non ad es. ad un pizzicotto. Questa scoperta confermerebbe l'importanza filogenetica della carezza e l'esistenza di neuroni ultraspecializzati solo per discriminare questo gesto (10).

9) *Ibidem*, p. 163.

10) «Internazionale», 8 febbraio 2013, p. 93.

### **L'immaginazione e la manipolazione della materia**

Nel pensiero filosofico di Bachelard (11), l'immaginazione trova radici nella manipolazione della materia. Egli individua nell'arte dell'impasto un gesto immaginativo fondante la realtà stessa del soggetto.

11) G. Bachelard (1948), *La terra e le forze: le immagini della volontà*, Red, Como, 1989, p. 91 (corsivo mio).

Tutto è per me impasto, io sono impasto per me stesso, il mio divenire è la mia materia propria e la mia materia propria è azione e passione, davvero io sono un impasto primario. [...] L'intimità di un siffatto sogno di impasto perfetto va così lontano [...] che si può parlare di un *cogito impastatore*.

Per Bachelard esiste, quindi, l'immagine di un *impasto perfetto*, un sogno intimo che l'uomo custodisce e che proprio *la mano conosce istintivamente* (12).

12) *Ibidem*, p. 90 (corsivo mio).

Nell'immaginazione di ciascuno di noi esiste l'immagine materiale di un *impasto ideale*, una sintesi perfetta di resistenza e di cedevolezza, un meraviglioso equilibrio di forze che accettano e di forze che rifiutano. [...] Si può dire, inoltre, che, al centro di questi due eccessi contrari, *la mano conosce istintivamente l'impasto perfetto*.

13) Genesi 2, 7.

Va ricordato come nel mito biblico, la creazione dell'uomo nasca proprio da un impasto perfetto di materia e spirito (13): «[...] allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente».

L'impasto ideale richiede, però, una data proporzione fra gli elementi in gioco, dando luogo a una vera e propria *ambivalenza della materia*. Scrive ancora Bachelard (14): «L'interesse che un sognatore prova per la lotta delle due materie indica un'autentica ambivalenza materiale».

14) G. Bachelard (1948), *op. cit.*, p. 89 (corsivo mio).



L'atto immaginativo e creativo si iscrive, dunque, nella materia e nella sua manipolazione: un gesto delle origini e alle origini di tutta la vita simbolica. Galimberti (15) sottolinea come l'uomo sia capace di gestualità in quanto: «ha avuto la possibilità di trasferire nella mano il campo della sua relazione con il mondo». Sono i gesti, quindi, a fare del corpo un corpo psichico (16):

15) U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 88.

16) *Ibidem*, p. 91 (corsivo mio).

Attraversando da parte a parte esistenza e carne, la gestualità crea quell'unità che noi chiamiamo corpo, perché non è il corpo che dispone di gesti, ma *sono i gesti che fanno nascere un corpo dall'immobilità della carne*.

### **Il gioco di mano è un gioco da villano?**

*Manipolazione e manipolare* sono parole che conservano, specie nel linguaggio corrente, l'ambivalenza già presente nel gesto concreto. Anzi, molto frequentemente, il termine manipolare è usato in senso solo negativo, come equivalente di plagio e di manomissione dell'oggetto.

Certamente la manipolazione può arrivare al plagio e anche alla completa distruzione dell'oggetto, fisica e psichica, ma ciò che vorrei evidenziare è come ogni gesto creativo sia, in realtà, figlio della manipolazione. E quando dico manipolazione, intendo proprio un gesto denso di ambivalenza affettiva tra soggetto e oggetto, tra soggetto e mondo.

Costruire e creare qualcosa di nuovo è anche in parte distruggere ciò che c'era prima; *entrare in contatto* è anche un *toccare* e un *lasciarsi toccare*; *trasformare* è anche un *plasmare* ed un *lasciarsi plasmare*.

Possiamo costruire nuove realtà, siano esse edifici, opere d'arte, invenzioni scientifiche, nuovi stili di vita e di rapporti, senza *sporcarci le mani* con la materia del mondo? Può il soggetto essere creativo senza assumersi pienamente la responsabilità degli aspetti costruttivi e distruttivi del suo operare con l'oggetto?

Molti modi di dire e frasi proverbiali (17) mettono in evidenza questa duplice tendenza del manipolare. Per descrivere l'abilità di un individuo in una certa attività si dice: *avere il gioco in mano* oppure *avere la mano felice*. Se si vuole esprimere la prevaricazione sull'altro troviamo espressioni

17) A. Forconi, *Le parole del corpo*, SugarCo, Milano, 1987.

come *avere qualcuno in pugno* oppure nel caso della dipendenza: *avere le mani legate*. Ed ancora nel caso di difficoltà nell'azione si dice: *non saper dove mettere le mani*.

Per poter vivere il gesto creativo dobbiamo, allora, poter cogliere la forza e la bellezza dell'ambi-valenza, quella materiale e quella psichica, come ci invita a fare Bachelard. *Creare è saper manipolare quanto basta!*

La capacità creativa abita, dunque, sul crinale delle nostre ambivalenze così come la capacità di amare: ambivalenza tra soggetto e oggetto, tra coscienza e inconscio, tra corpo e psiche, tra Io e Sé in senso junghiano.

Credo sia necessario saper assumere un senso di responsabilità verso *quelle mani* che vogliono giocare e manipolare il mondo. L'ambivalenza insita nell'atto del manipolare ci pone, infatti, un interrogativo spesso inconscio e insidioso: *il gioco di mano è un gioco da villano?*

Molti *blocchi creativi* hanno radice nei timori, nei dubbi, soprattutto nei sensi di colpa, che la manipolazione porta con sé, ma ciò non potrebbe essere altrimenti, se consideriamo il carattere di ambivalenza che il gesto stesso contiene. Afferma Di Benedetto (18) sull'individuo creativo ed il senso di colpa:

18) A. Di Benedetto (2000/2002), *op. cit.*, p. 29.

Il problema che deve risolvere l'individuo creativo è come completare il suo corpo con il corpo dell'altro, senza essere inibito dal Super-Io per queste sue pulsioni sadiche.

Operare in modo creativo significa, dunque, *saper penetrare un corpo con il proprio corpo* come specifica anche Weiermair (19) illustrando le sculture dell'artista Andrea Fogli:

19) P. Weiermair, «Il poeta delle metamorfosi», in *Ogni cosa*, Tutti i Santi, Innsbruck, 2013, p. 14.

Le sculture in argilla sono modellate direttamente con le mani, e questo processo ha un che di erotico, quasi sessuale, giacché il materiale malleabile si deforma sotto la pressione della mano, come un corpo penetrato da un altro corpo.

È la funzione simbolica che fa sì che un gioco di mano non diventi un gioco da villano. Il vero gesto creativo è *manipolazione etica*, esperienza di confronto empatico con l'oggetto, un frutto della nostra migliore funzione trascendente, come ci insegna Jung.

Jung ha affermato con forza lo stretto rapporto tra *Creatività* ed *Etica*, anzi l'Etica è per questo pensatore una delle espressioni più alte della creatività dell'uomo. Egli differenzia, infatti, la morale dall'etica: la prima stabilita da regole collettive, la seconda frutto di una scelta personale maturata alla luce della funzione trascendente (20).

Soltanto la forza creatrice dell'ethos, che esprime l'uomo nella sua interezza può pronunciarsi definitivamente. Come tutte le facoltà creative dell'uomo, anche l'ethos sgorga empiricamente da due fonti: il conscio razionale e l'inconscio irrazionale. È un caso particolare di quella che ho chiamato 'funzione trascendente'.

Nel processo creativo, frutto della funzione trascendente, l'opportunità di poter raffigurare i contenuti inconsci in immagini visibili rappresenta una prima tappa fondamentale. Ed è ancora Jung che sottolinea come in questo processo l'opera delle mani sia formidabile (21): «Spesso accade che le mani sappiano svelare un segreto intorno a cui l'intelletto si affanna inutilmente».

### **Corpo analitico e manipolazione simbolica**

Nei suoi scritti, la Milner si sofferma più volte sul vissuto di «materia cedevole» sperimentato dall'analista in seduta e ne sottolinea la rilevanza creativa. In un testo collettaneo dedicato all'opera di questa analista, si afferma (22):

Le riflessioni della Milner sul concetto di 'materia cedevole' sono fra gli aspetti più originali del suo pensiero. Non si tratta solo della materia utilizzata dall'artista e dal bambino che gioca con i giocattoli, i colori, la plastilina, la sabbia, ma tutto può essere materia cedevole, se si pone in un'«area intermedia» tra oggettività e soggettività, così anche il suono ed il respiro che poi diventano il linguaggio. Poi cosa rende possibile il transfert, se non l'offrirsi dell'analista come materia plasmabile da parte del paziente?

Leggiamo alla fonte il pensiero della Milner nella descrizione di una terapia infantile (23):

Tante volte mi trattava come se fossi completamente sua ed egli

20) C.G. Jung (1958), «La coscienza morale dal punto di vista psicologico», in *Opere*, vol. 10/2, Boringhieri, Torino, 1986, p. 309.

21) C.G. Jung (1957/1958), «La funzione trascendente», in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976, p. 102.

22) M. Paganoni, «Il gioco, la creazione dei simboli e la comunicazione nel lavoro clinico con i bambini», in *La creatività nella stanza d'analisi*, Clueb, Bologna, 2003, pp. 86-87.

23) M. Milner (1955), «Il ruolo dell'illusione nella formazione del simbolo», in *Nuove vie della Psicoanalisi*, Il Saggiatore, Milano, 1966, pp. 139, 146 (corsivo mio).

potesse fare di me ciò che voleva, quasi fossi fango, uno strumento, *un'appendice della sua stessa mano*.

Sembrava, così, che egli fosse diventato capace di usare sia che l'attrezzatura della camera dei giochi come [...] *sostanza intermedia e cedevole*.

Nel pensiero della Milner ciò che acquista originalità è, proprio, questo richiamo alla corporeità nella formazione del simbolo. Per l'autrice l'analisi è un'area creativa ai confini tra me e non me, ma in particolar modo un'area ai confini tra corpo e mente, ai confini di un inconscio somatico.

Questa concezione è in linea con il pensiero junghiano che concepisce l'analisi come una *coniunctio alchemica* tra soggetto e oggetto; una coniunctio che è tensione materiale e psichica tra gli elementi in gioco (24).

24) C.G. Jung (1944), «Psicologia e alchimia», in *Opere*, vol. 12, Boringhieri, Torino, 1981, pp. 283, 284 (corsivo mio).

L'«*imaginatio*» o l'immaginare è dunque un'attività fisica che si inserisce nel ciclo delle *trasformazioni materiali* che determina e da cui è a sua volta determinata. In questo modo l'alchimista entrava in rapporto non solo con l'inconscio, ma direttamente anche con la sostanza che sperava di poter trasformare per mezzo dell'immaginazione.

«*Imaginatio*» è dunque un estratto concentrato di forze vive, *tanto corporee quanto psichiche*.

Questo *con-tatto corporeo* che si crea nello spazio immaginale tra analista e analizzando e che esclude un rapporto fisico diretto, appare basilare per una possibile evoluzione del processo analitico.

25) A. Di Benedetto (2000/2002), *op. cit.*, p. 195.

26) D. Anzieu (1986), *Un peau pour les pensées. Entretiens avec Gilbert Tarnab*, Clancier-Guenod, Paris, p. 86 (corsivo mio).

Sottolinea ancora Di Benedetto (25): la «prossimità sensoriale precede quella emozionale» e a questo proposito cita il pensiero di Anzieu (26):

È solo attraverso il suo discorso che l'analista può toccare il paziente. Nell'elaborare un'interpretazione, l'analista deve cercare le parole adatte a fungere da *sostituti simbolici di ciò che è mancato negli scambi tattili tra madre e bambino*. Mediante queste parole, che coinvolgono il corpo dell'analista parlante ad un livello pre-linguistico, uno può di fatto *toccare il corpo del paziente*.

Analista e analizzando danno vita insieme ad un nuovo corpo: un *corpo analitico* che, nell'elaborazione del co-transfert, diventa per entrambi *materia cedevole* di manipolazione. Questo nuovo corpo, nato nel campo e nel legame intersoggettivo tra i due, è il vero *medium espressivo della creatività in analisi*. Ricordiamo le parole di Hillman (27): «La creatività dell'analisi non ha bisogno di oltrepassare l'analisi stessa; non deve produrre qualcos'altro».

Alcuni indicano questo *corpo analitico* come «terzo analitico» (Ogden), altri come «corpo sottile» (Schwartz-Salant), altri come «campo bipersonale» (Baranger). Tuttavia pur nelle diverse concezioni, parliamo di un processo affatto neutrale, come il primissimo Freud avrebbe desiderato, ma denso invece di ambivalenze reciproche, di rapporti di forza, di passioni e azioni. Il processo analitico è intessuto di eros e di logos; è un intreccio di manipolazione reciproca, conscia e inconscia, somatica e psichica tra analista e analizzando. Sempre di più la relazione analitica ha assunto per molti autori di diverso orientamento, il carattere di una co-costruzione, di una «co-creazione» (28) nella quale non può essere negata la presenza di un'azione reciproca tra analista e analizzando. In realtà il processo analitico sembra dar luogo ad una vera e propria negoziazione, conscia ed inconscia, tra i due soggetti in gioco, seppur nell'asimmetria dei ruoli.

Ci sembra che il merito particolare della Milner sia stato quello di aver enfatizzato il *medium analitico* come un'area creativa tra analista e analizzando, codificata dall'espressività corporea. Un'area, quindi, di contatto reciproco profondo, ma anche di attiva manipolazione. Qui il *corpo*, le *immagini* e la *parola* dei protagonisti compongono un tessuto sensoriale e relazionale, un *corpo analitico* ri-maneggiato da entrambi, che diviene *sostanza intermedia e cedevole*, materia viva e plasmabile.

### **Manipolare nel Gioco della Sabbia**

Nel nostro lavoro clinico notiamo come l'uso del *Gioco della Sabbia* in seduta, costelli una particolare opportunità per l'analizzando di manipolare la materia. Egli entra in contatto con il suo corpo e con gli oggetti, esponendosi davanti al corpo e allo sguardo dell'analista.

27) J. Hillman (1964), *Il suicidio e l'anima*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1999, p. 125.

28) S. Mitchell (1993), *Speranza e timore in psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995, p. 226.

In questo modo, tramite la possibilità di una manipolazione concreta nel campo analitico, anche l'analista, come la madre, presenta all'analizzando *il corpo alla psiche e la psiche al corpo* e questo non può che favorire una nuova esperienza di *personalizzazione dell'Io* per l'analizzando.

La scelta dell'analista di avvicinarsi durante l'esecuzione della sabbia da parte del paziente o di rimanere lontano; la scelta di intervenire o no nel gioco; il modo di guardare una sabbia o il modo di fotografarla; sono quei gesti che, nel profondo, alludono a quell'area primaria di manipolazione materna che, risvegliata dal transfert, ne spiega anche il forte impatto emotivo.

Osserviamo, inoltre, come l'oggetto "G.d.s." che l'analista presenta al paziente durante la seduta, rappresenti la possibilità di sperimentare nella relazione analitica quell'oggetto "trovato/creato" che è prima di tutto, nel transfert, l'analista stesso, ma anche come sua estensione, la stanza analitica e lo spazio di gioco. La teoria dell'oggetto trovato/creato, inoltre, ci fa capire come può accadere che in alcune situazioni e magari dopo anni, l'analizzando si accorga della presenza di certe miniature presenti da sempre nella stanza analitica e affermi: «Questo oggetto non c'era, è nuovo, non l'avevo mai visto!»

Appare, quindi, importante presentare l'oggetto al momento giusto, anche nel setting analitico, sia esso il riconoscimento





di un'emozione, l'interpretazione di un sogno o l'esperienza di gioco. È importante verificare che l'analizzando, come il bambino, sia in grado di poter *manipolare l'oggetto*, sia cioè in grado di *farlo suo* in modo creativo e simbolico.

Spesso ci troviamo ad osservare come i pazienti che usano il Gioco della Sabbia, inizino l'azione di gioco accarezzando lungamente la sabbia, a volte delicatamente e lentamente, a volte più vigorosamente.

Anche in quest'esperienza notiamo come il gesto della carezza, sottolineato da Eiguer, sia importante in quanto evoca nella coppia analitica una concentrazione profonda, un ascolto radicato nel corpo. Questo tipo di ascolto rinvia ad un concetto espresso da M. Milner come «concentrazione del corpo» (29): «[...] c'è qualcosa di essenzialmente fisico in questo tipo di attenzione avvolgente, meditativa [...]».

In questo carezzare e modellare la sabbia, durante la seduta, si avverte, spesso, la risonanza originaria di quelle prime tracce corporee nel rapporto con il materno. Ci si accorge, infatti, di come il contatto corporeo con la sabbia implichi il potersi fidare e affidare ad una materia emozionalmente viva, che evoca i nostri primi legami corporei. Ed è per questa ragione che il contatto con la sabbia, evoca una prima pensabilità del corpo e una prima *visibilità delle emozioni* come sottolinea Aite (30):

L'utilizzazione della materia sabbia, la sua manipolazione, mette in scena il livello più arcaico della relazione con l'emozione emergente. È infatti lo stadio che precede la distinzione dell'oggetto dallo sfondo e ne prepara la visibilità.

Manipolare la sabbia, in seduta, permette l'espressione di quelle emozioni che abitano il *corpo analitico* e il legame intersoggettivo tra analista e analizzando. La coppia analitica avverte, così, nel campo, un particolare senso di stupore per l'avverarsi di una fiducia non detta, ma solo *sfiolata* nella sabbia.

Possiamo concludere che la *rêverie* della coppia analitica trova le sue radici nella materia, nei sensi, nel corpo della relazione stessa. Ed è qui che il Gioco della Sabbia trova le sue più profonde ragioni analitiche: non come fonte di creatività artistica, quanto piuttosto di *creativa manipola-*

29) M. Milner (1987), *L'alba dell'eternità*, Borla, Roma, 1990, p. 60.

30) P. Aite, *Paesaggi della psiche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 38.

31) D. Kalf (1966), *Il gioco della sabbia*, OS, Firenze, 1974.

zione, al riparo del temenos analitico e della sabbiera come «spazio libero e protetto» (31).

L'analisi vissuta con Enrico mi ha reso consapevole che l'*handling* rappresenta non solo un gesto alle origini della vita psichica, ma anche alle origini di ogni atto creativo.

Se l'*holding* sottolinea maggiormente il carattere di contenimento e di sostegno della funzione materna, l'*handling* ne sottolinea maggiormente il carattere di stimolo trasformativo e di gioco creativo.

Enrico ha dovuto superare sensi di colpa e scrupoli paralizzanti per poter compiere le sue scelte per il futuro. Si è iscritto ad una facoltà universitaria non condivisa dalla madre e ad un corso amatoriale da sempre desiderato.

L'esperienza di *handling* vissuta tramite il gioco, ma ancor più nella manipolazione del medium analitico come materia intermedia e cedevole, gli ha fornito quella base sicura, necessaria a *prendere in mano* la sua vita.

Nell'attività artistica di Auguste Rodin (1840-1917) emerge una dedizione particolare alla scultura delle mani. Nella sua opera «la *Mano di Dio*» o «la Creazione», possiamo ammirare come l'origine della vita sia come un sogno che la materia custodisce e che *la mano sa svelare*.





# Margaret Mead e il Gioco del Mondo di Margaret Lowenfeld

*A cura della Redazione*

Nell'autunno del 1956 Margaret Lowenfeld, la prima ad usare quello che lei chiamava «il Mondo» e che diventerà poi con Dora Kalff il gioco della sabbia, ebbe un finanziamento per la sua ricerca, per interessamento di Margaret Mead, una delle più importanti antropologhe del Novecento. L'ente finanziatore era la Bollingen Foundation e lo scopo era quello di consentirle di scrivere un libro sulla sua *World Technique* (la tecnica del Mondo). Il nesso con il mondo junghiano è evidente dal nome della fondazione: Bollingen, la torre di Bollingen, la mitica costruzione sul lago di Zurigo di Jung. Prima la casa editrice, poi la Fondazione, infine il passaggio della magnifica Bollingen Series alla Princeton University Press, raccontano un'avventura editoriale e culturale di tale importanza da lasciare letteralmente sbigottiti: dalle opere di Jung alle ricerche sull'arte figurativa, ai premi di poesia, alle ricerche sul simbolismo delle spiritualità del mondo intero. Nomi? Troppi. La Bollingen americana è una sorta di gemello di Eranos, alcuni nomi ritornano, certi temi sono affini, dappertutto circola l'entusiasmo di un grande spirito comune. A parte i premi di poesia, da Pound a Wallace Stevens, citiamo in ordine sparso:

Maritain, Gombrich, Berlin, Kerenyi, Zimmer, Eliade, Auerbach, Suzuki, Campbell, Scholem, Massignon, Nabokov, Schroedinger, Oakes... Ecco questo è il contesto che vuole un libro sulla tecnica del Mondo da Margaret Lowenfeld, Mead ne è il garante.

In tre anni – Lowenfeld poteva lavorarci solo nel poco tempo libero che aveva – riesce a scriverne la prima parte che, dal 1959, non è stata mai pubblicata fino al 1979, quando uscirà in una edizione postuma curata dalla sua collaboratrice e intima amica Ville Andersen. Il titolo del libro è *Understanding Children's Sandplay. Lowenfeld's World Technique* (oggi pubblicato da Sussex Academic Press, Brighton-Portland, 2007, e ha come sua ideale premessa il suo *Play in Childhood* del 1935) (1). La prefazione di Margaret Mead è del 1977. Il libro presenta una comparazione dettagliata di tre casi, preceduti da una introduzione e seguiti da un capitolo dedicato a «La costruzione soggettiva di un Mondo». Infine, un'appendice che riporta passi nei quali Lowenfeld espone il suo concetto generale e neutro – non definito da una sua qualità intrinseca ma dalle strutture che la veicolano – di energia attiva nell'unitarietà somatopsichica o psicosomatica (biofisica, affettiva e intellettuale). Una breve aggiunta racconta la nascita, nel 1929, della Tecnica del Mondo. La prefazione di Mead è importante per la teoria del gioco in generale e per il nesso tra infanzia, gioco e comprensione delle arti e della storia; il capitolo conclusivo di Lowenfeld è poi di grande significato nel discutere il ruolo dato alla parola nella filosofia del suo tempo e l'importanza, invece, di includere il gioco e il linguaggio del corpo anche quando si è immersi nella ricerca antropologica e storica. Di qui la fascinazione reciproca tra Mead e Lowenfeld, perché proprio Mead aveva sottolineato l'importanza dei gesti nel comprendere le differenze culturali, ad esempio commentando le fotografie dei Balinesi che si prendono cura dei figli e facendo notare la diversità di atteggiamento rispetto agli europei. Lowenfeld non usa un linguaggio e una concettualizzazione psicoanalitica, cerca invece una via propria, appoggiandosi piuttosto a tutto il campo delle scienze umane e mediche (va ricordato che era una pediatra e aveva lavorato attivamente con bambini e persone traumatizzate dalla guerra, con i rifugiati, ma anche in situa-

1) Dobbiamo la segnalazione di questo libro a Eva Pattis Zoja che qui ringraziamo. La traduzione delle citazioni è di Andrea Madera.

zioni di epidemie di tifo e di altre malattie. Inoltre il suo pensiero è in debito nei confronti del filosofo “idealista” Collingwood ed è ispirato dal libro di H.G. Wells, *Floor Games*). Mead inquadra subito il lavoro di Lowenfeld nella “scoperta dell’infanzia” tipica del XX secolo.

Margaret Lowenfeld è stata una grande pioniera nell’ambito della scoperta dell’infanzia – una scoperta che fu di per se stessa uno straordinario evento, umano e scientifico, del ventesimo secolo – e ha fatto parte dell’avventura intellettuale che ha cercato di esplorare il modo di sentire e di pensare dei bambini. Durante tutta la sua vita, lunga e creativa, enfatizzò lo sviluppo di nuove forme di comunicazione con i bambini.

Aggiunge Mead che la particolarità del lavoro della Lowenfeld era quella di combinare le conoscenze acquisite dalle terapie con i bambini con le intuizioni derivanti da una ricerca sulla storia delle civiltà,

sui contrasti tra diverse culture, sulla creatività propria di artisti, poeti e grandi leader religiosi. Fu una delle prime a rendersi conto che le particolari tipologie di pensiero, che sono manifestazioni delle percezioni del mondo della prima infanzia, rappresentano non solo le radici della sofferenza in bambini affetti da turbe psichiche, ma sono anche i preziosi precursori del lavoro del genio.

Lowenfeld aveva partecipato come medico agli aiuti alle popolazioni polacche provate dagli orrori della guerra, conosceva quattro lingue e ricavò da queste esperienze

un intenso senso dell’urgenza di acquisire maggiore comprensione del modo in cui i bambini in un mondo di adulti o in particolari classi e situazioni, in particolari società, e in particolari periodi della storia, imparano a relazionarsi con il mondo reale, oppure diventano rallentati, apatici o alterati.

Mead sottolinea quanto il lavoro della psicologa inglese sia legato a un senso affinato delle differenze culturali, storiche e sociali. Esattamente quanto costituiva il centro della loro reciproca stima intellettuale, una stima attestata dal porla sullo stesso piano di Erikson, Anna Freud, Klein, Piaget, per

la ricerca sull'infanzia, e di Bateson, Winnicott, Susan Sutherland Isaacs, Martha Wolfenstein e altri per l'acutezza delle osservazioni sul rapporto tra storia, arte ed esperienze infantili.

Ma, aggiunge Mead: «diversamente dalla maggior parte dei suoi illustri contemporanei, lei era soprattutto preoccupata dall'insufficienza delle parole a esprimere gli aspetti del pensiero e del sentimento infantile che le interessavano maggiormente». L'antropologa sostiene che i "test oggettivi" erano pensati da Lowenfeld come forme di comunicazione in cui il paziente, bambino o adulto, avrebbe creato qualcosa a partire da materiali standardizzati, qualcosa di unico, che però veniva realizzato per essere mostrato, compreso, analizzato ripetutamente dagli stessi, o diversi, ricercatori o collaboratori.

Ma il solo prodotto finito – un set di disegni a mosaico, o un set di mondi rappresentati – anche se ben riprodotto, era solo la metà della storia... il resto era la partecipazione del terapeuta... nel processo di creare un mondo o tanti mondi, o di fare un disegno a mosaico.

Di grande interesse sono anche le affinità tra il gioco del mondo e le ricerche antropologiche «come è stato fatto a Monserrat nel lavoro di Rhoda Metraux e Theodora Abel, tra i Manus da parte di Lenora Foerstal, e fra gli Iatmul di nuovo da parte di Rhoda Metraux».

Infine Mead esplicita il suo apprezzamento per il metodo scientifico di Margaret Lowenfeld che «allenata al rigore delle scienze fisiche e biologiche, era acutamente consapevole dell'importanza di una relazione non interpretativa, fedele e disadorna». Una frase nella quale risuona anche la distanza che entrambe sentivano per le teorizzazioni psicoanalitiche, anche se Lowenfeld ne apprezzava i risultati terapeutici su se stessa (era stata due volte in analisi). L'introduzione a *Understanding Children Sandplay* (titolo peraltro poco fedele alla terminologia della Lowenfeld e che risente invece del successivo successo della trasposizione junghiana che ne ha fatto Dora Kalff), è una sintesi delle idee della Lowenfeld sui Mondi e sul gioco.

Per molti anni mi sono posta come obiettivo il raggiungimento di un approccio alla mente del bambino, che potesse essere sia oggettivo che documentabile. Era mio desiderio riuscire a riconsiderare in modo nuovo l'intera questione della natura mentale ed emozionale del bambino e il suo sviluppo. Volevo portare alla luce le manifestazioni di questa loro natura in modo che siano i bambini stessi a esprimere le loro convinzioni e a essere fondamento di ulteriori studi.

Lowenfeld racconta che poco dopo la conclusione della guerra mondiale del 1914-18 e mentre la guerra russo-polacca era ancora in corso, andò in Europa orientale con una missione contro il tifo. Aveva la doppia cittadinanza e così si trovò a vivere una sorta di doppia identità: funzionaria del corpo britannico per gli aiuti ai campi di prigionia da un lato, dall'altro cittadina di un paese alla fame, la Polonia, piegato da ogni sorta di epidemia e disperato.

Ricoprire i due ruoli insieme era come essere allo stesso tempo un uomo braccato e il fantasma che lo insegue. A questo, più tardi, si aggiunse una terza identità in un periodo in ciò che ora chiameremmo il "sotterraneo", un "sotterraneo" di attività sociale piuttosto che politica.

La ragione per cui vi tedio con questa esperienza è che essa mise in luce due questioni che hanno a che fare con i problemi che affrontiamo oggi. L'esistenza di diverse vite, distinte e reciprocamente incompatibili, fece per me ciò che l'analisi preliminare fa per il futuro terapeuta, cioè, aprì delle porte su un mondo interiore che non avrei potuto raggiungere in un altro modo. Più avanti, mentre riflettevo su questa esperienza, realizzai che vivere ruoli totalmente differenti gli uni dagli altri e perfino conflittuali, in un'atmosfera costante di paura e di mancanza di una qualche direzione generale, è della stessa essenza dell'esperienza dei bambini infelici. La miseria nera dei prigionieri di guerra è molto simile alle depressioni dell'infanzia.

Tuttavia, in questo contesto che oggi chiameremmo di trauma collettivo e cumulativo, peraltro tipico della condizione dei rifugiati e di molti militari tornati dal fronte, il fatto sorprendente era che «contrariamente a tutte le attese, alcuni bambini e giovani adulti, privati di tutto ciò che la psi-



chiatra considera essenziale per la salute e lo sviluppo, diventarono ciononostante persone energiche e creative». Una seconda osservazione decisiva riguardò «la questione di cosa esattamente stava succedendo in individui che si comportavano in quel modo che parole come Auschwitz e Ravensbrück hanno da allora reso per noi così familiare». Dover poi tradurre in quattro lingue

mi lasciò profondamente scettica per quanto concerne le possibilità del linguaggio come strumento di comprensione interspersonale. Il naturale corso dell'azione era di cercare la risposta nella psichiatria; ma anche se personalmente ottenni molto da due analisi, esse non portarono risposta a queste domande e, ancora più sorprendentemente, scoprii che era impossibile trasferire in analisi l'essenza delle esperienze da cui sorsero le domande.

Lowenfeld cominciò quindi a considerare la possibilità di utilizzare quel che andava studiando circa i metodi della ricerca clinica.

Iniziai a notare nelle facce e nei corpi dei bambini che stavo studiando, espressioni, posture e gesti che somigliavano a quelli che mi erano diventati familiari nei campi di prigionia e nelle aree di carestia. Il linguaggio lo avevo già scartato come strumento troppo inaffidabile; la manipolazione delle relazioni sembrava irrilevante per i problemi la cui essenza era l'assenza di relazioni. Poi mi venne in mente di chiedermi se qualcosa potesse essere fatto con gli oggetti invece che con le persone, e se non sarebbe stato possibile ideare un esperimento scientifico dove si potesse rappresentare attraverso piccoli oggetti quello che si credeva che i bambini stessero vivendo.

Da queste intuizioni nacquero i Mondri: provando a mettere in scena davanti ai bambini, attraverso gli oggetti, ciò che poteva pensare che essi stessero provando. La risposta attiva e immediata dei bambini dimostrò che la ricercatrice-terapeuta e i suoi piccoli pazienti erano entrati in contatto attraverso gli scenari che costruivano.

Ora è perfettamente chiaro che i bambini hanno giocato sin dall'inizio dei tempi e gli scavi archeologici ci mostrano che ogni cul-

tura ha messo a disposizione dei giocattoli per loro. La cura impiegata per questi giocattoli in tutti i gruppi umani mostra che dall'inizio dei tempi gli esseri umani adulti hanno compreso che il modo di entrare in contatto con un bambino e capire il suo modo di pensare è giocare con lui. Il gioco nell'infanzia è una funzione dell'infanzia.

Qual' è però, secondo Lowenfeld, la differenza tra il suo metodo e l'utilizzo del gioco da parte degli psicoanalisti dell'infanzia? Secondo lei, senza entrare nel merito della validità o meno del pensiero psicoanalitico, si tratta di qualcosa di essenzialmente diverso.

Noi tutti utilizziamo giocattoli, come fa chiunque giochi con i bambini, o come fanno i bambini che giocano da soli. Il mio tentativo nel lavoro con i bambini è di ideare uno strumento con cui un bambino possa mostrare il suo stato emotivo e mentale senza il necessario intervento di un adulto o attraverso il transfert o tramite un'interpretazione, uno strumento che permetta anche di riprodurre fedelmente questo processo. Il mio obiettivo è di aiutare i bambini a produrre qualcosa che per quanto riguarda la sua natura si ergerà da solo e sarà indipendente da ogni teoria.

L'origine del suo metodo nasce da un ricordo, la lettura di *Floor Games* di H.G. Wells, la cui prima edizione le fece una profonda impressione durante la sua giovinezza. Così racconta:

per prima cosa raccolsi una massa eterogenea di materiale, bastoncini colorati e omini, perline, piccoli giocattoli di tutti i tipi, omini di carta e scatole di fiammiferi, e li tenni in quella che li catturò in modo tale da far sì che la chiamassero la 'scatola delle meraviglie'; con questa iniziai a sperimentare con i miei pazienti bambini.

Il tentativo era quello di trovare un mezzo di espressione diretta della mente e del sentire infantile che, al contempo, potesse essere registrato come oggettivo materiale di studio clinico.

Fino a quel giorno io non avevo nessuna teoria della mente ed ero determinata a evitare di farmene o di accettarne una prima di aver

ottenuto registrazioni oggettive da cui potesse essere costruita o verificata una teoria.

Un compito centrale della psicoterapia è quello di mettere in contatto con la totalità della mente del paziente, non solamente attraverso l'intuizione ma anche attraverso la conoscenza diretta e conscia e la comprensione delle leggi della mente.

Ci sono alcune questioni sulla natura della mente dei bambini che rendono questo compito particolarmente difficile. Un bambino non pensa linearmente come è capace di fare un adulto: pensiero, sentimento, sensazioni, concetto e memoria sono tutti inestricabilmente intrecciati. Il pensiero di un bambino è fluido e il movimento può avvenire su diversi piani nello stesso momento. Il sentimento del bambino è assoluto dato che ogni emozione, mentre essa è presente, sostiene l'intero campo della coscienza. Infine, i concetti di un bambino non hanno relazione con ciò che noi chiamiamo, nella nostra visione del mondo, realtà esterna.

Un dispositivo, quindi, che deve permettere l'espressione di questo modo di pensare e di sentire:

deve essere indipendente da conoscenza o abilità, deve essere capace della rappresentazione del pensiero simultaneamente su diversi piani e nello stesso momento, deve permettere la rappresentazione del movimento e tuttavia essere sufficientemente circoscritto per costruire un insieme completo, deve combinare elementi di tatto e sensazione, così come di visione, ed essere interamente libero da una relazione di necessità rispetto alla realtà.

Un altro vantaggio della costruzione dei Mondi è che:

non solo la psicoterapia infantile ma anche la psicoterapia e la psicopatologia nel loro insieme risentono di una difficoltà che non hanno in comune con nessun altro ramo della medicina, cioè che è impossibile estrarre materiale clinico per una considerazione indipendente, separandolo dalle circostanze in cui è prodotto.

Noi non possiamo esaminare i prodotti mentali ed emotivi di pazienti di altri medici senza prima comprendere interamente le ipotesi psicoterapeutiche su cui è stata basata la cura, e in secondo luogo avendo, con il permesso del medico, accesso a tutti i dati del caso del paziente. Perfino allora, la personalità del medico deve essere presa in considerazione nel valutare i fatti, dato

che quello che è a disposizione anche in queste condizioni ideali non è il materiale prodotto dal paziente stesso, ma materiale visto attraverso gli occhi del medico.

La convinzione della psicologa inglese è che il nuovo metodo consenta una registrazione diretta dell'espressione del paziente e, quindi, fornisca materiale che può essere studiato anche fuori dalle circostanze che l'hanno prodotto: in questo senso, benché sia diventato la fonte della sua teoria della psicoterapia infantile, esso rimane indipendente da qualsiasi teoria.

Ho chiamato questo dispositivo "Il Mondo" per la percezione che i bambini hanno di esso. Venne alla luce nel 1929 ed è stato utilizzato costantemente a partire da quella data sia nell'Istituto di Psicologia Infantile che nel mio lavoro privato. Bambini di tutte le età, dai quattro anni fino a ragazzi in tarda adolescenza, hanno lavorato con esso, pazienti che presentavano disturbi somatici, difficoltà didattiche, deviazioni della personalità e incapacità di adattamento sociale.

Nell'*Introduzione* c'è una descrizione di tutta l'attrezzatura necessaria, molto simile, per non dire del tutto uguale, a quella che ancora oggi usiamo nel gioco della sabbia.

Questo dispositivo si è dimostrato valido sia nel lavoro psicoterapeutico con gli adulti che con i bambini, ed è accolto dai pazienti adulti come un aiuto alla loro comprensione di se stessi e alla comunicazione con il loro terapeuta.

Interessante e diverso da quello della maggioranza degli analisti che lavorano con il gioco della sabbia, è, invece, il modo di introdurre i Mondi con i pazienti:

Viene spiegato in modo semplice che c'è un salto tra il mondo di un bambino e quello degli adulti del suo ambiente, e perciò c'è una mancanza di reciproca comprensione. Questo porta a un breve discorso sul 'Pensiero Figurato' in cui è spiegato che i bambini hanno molte idee ed esperienze 'nelle loro teste' che non si trasformeranno in parole e di cui sembra che nessuno parli. Inoltre, viene spiegato che molte cose sono più facilmente 'dette' in figure

e in azioni piuttosto che con le parole (fumetti e pubblicità sono utilizzate come esempi). È spiegato al bambino che questo è un modo naturale di 'pensare' e che questo è quello che a noi piacerebbe lui facesse qui, e che il lavoro da intraprendere costruirà un ponte tra due mondi – quello del bambino e quello degli adulti. Una volta introdotto il dispositivo del Mondo, il bambino è invitato a fare 'qualunque cosa gli venga in mente'.

Quando viene utilizzata con gli adulti questa introduzione è modificata in una discussione generale sulle forme di rappresentazione simbolica in arte, letteratura, pubblicità e vignette satiriche. Una volta iniziato il lavoro, l'introduzione diventa superflua; l'interesse della creazione stessa è la sua stessa spiegazione.

Tuttavia per Lowenfeld l'utilizzo del Mondo non è che un elemento della cura.

A volte recitano, a volte giocano, a volte raccontano sogni o dipingono, scrivono storie o raccontano le fantasie che gli passano per la testa. Il Mondo prende posto tra altri dispositivi e forme di espressione come uno strumento clinico utilizzato nel processo di cura e studio del bambino, ma su cui non si appoggia l'intero peso della cura. Alcuni bambini continuano a commentare il loro lavoro mentre lo svolgono; altri invocano l'aiuto del medico che vogliono sempre con loro; altri ancora lavorano assorti ai loro Mondi in silenzio finché essi sono completati e sembrano dimentichi della presenza di ogni altra persona.

Così è possibile notare una vasta gamma di comportamenti differenti nei confronti di questo particolare gioco, alcuni ne sono entusiasti, altri, dopo una prima prova, non ritornano più al vassoio. La registrazione dovrebbe avvenire attraverso uno schema fatto in presenza e con la collaborazione del bambino.

Nessun oggetto, quindi, e nessuna disposizione di oggetti dovrebbe essere presa per il suo valore apparente, ma deve essere svolta un'attenta indagine su che cosa esattamente ogni oggetto nel Mondo voglia essere per il bambino. È essenziale per la giusta comprensione della natura e dell'utilizzo di questa tecnica che dal terapeuta non venga fornita nessuna interpretazione al bambino. Lo scopo è di esplorare gli aspetti finora insufficientemente

conosciuti dell'esperienza interiore di un bambino. Questo può essere fatto solamente aderendo attentamente e studiando significati e connessioni che il bambino stesso ha fatto.

E allora cosa vedrà il terapeuta nello scenario di un Mondo?

Uno psicoanalista troverà temi sessuali, rappresentati talvolta apertamente, talvolta simbolicamente, perché la sessualità gioca sicuramente una parte nella rappresentazione del Mondo di un bambino. L'adleriano senza dubbio troverà il complesso del potere e le sue derivate rappresentate in questo linguaggio non ancora del tutto mentalizzato. L'apparato Mondo dovrebbe colpire il cuore dello junghiano, vedendo che l'armadetto del Mondo è riccamente rifornito di simboli archetipici già compiuti.

Il diretto utilizzo, da parte mia, del materiale alla presenza del bambino consiste nel trattarlo come un linguaggio cifrato, e concentrare la mia attenzione per scoprire che cosa rappresentano esattamente gli oggetti utilizzati per il *bambino che li utilizza*. Perciò io spiego a ogni bambino che un cavallo, per esempio, potrebbe essere per un bambino la rappresentazione di una cosa che teme, per un altro il suo amico più caro, per un terzo, come disse uno, 'Una cosa forte che corre', per un altro 'Quello che papà cavalca', e così via; e poi noi immaginiamo che io sia uno che viene dalle Isole dei Mari del Sud che non ha mai visto l'Europa e il bambino mi spiega che cosa ogni oggetto è effettivamente, cioè che cosa è per lui.

Da qui tuttavia si può poi cercare di costruire una tassonomia dei Mondi, le cui categorie principali sono, per Lowenfeld, le seguenti:

Il primo gruppo sono i *Mondi realistici o rappresentazionali*, completi o incompleti.

*Un Mondo Completo Rappresentazionale* è una riproduzione realistica di un mondo conosciuto o immaginato. Lo scopo del bambino è di presentare certe scene con tanto realismo quanto lo permetterà il materiale disponibile.

*Un Mondo Incompleto Rappresentazionale* è il risultato di un tentativo del bambino di creare qualcosa di reale. Se la scena è discussa con il bambino in dettaglio, il bambino nota che non ha raggiunto lo scopo di ottenere una realtà completa. Ci sono parti della raffigurazione che rimangono irreali.

Un secondo gruppo è formato dai Mondi in cui *oggetti reali sono messi insieme in un modo irreal*e. Il bambino non ha una chiara idea di che cosa è costruito prima che il lavoro sia concluso. Quando il lavoro è concluso, il bambino sperimenta una sensazione di completezza, fa un sospiro di sollievo e proclama, 'lo ho finito'. Non può spiegare che cosa ha fatto; è soddisfatto ma non può dire perché [...].

Un ulteriore gruppo può essere chiamato *Dimostrazione di una Fantasia*. Qui la cosa più importante è la fantasia da cui è guidato il bambino mentre sta lavorando [...].

Un quarto gruppo è formato da mondi di un *Tipo Misto*. I bambini con una vita intellettuale o emotiva confusa, o i bambini con un'intelligenza sotto la media, tendono a creare mondi combinando tutte le tre tipologie descritte. In tali casi il vassoio può essere diviso in varie sezioni, ognuna delle quali mostra una scena diversa. Le varie scene corrispondono ai vari strati della vita intellettuale ed emotiva del bambino [...].

Bambini di modesta intelligenza, bambini molto piccoli e quelli sotto grande pressione utilizzano materiali non collegati gli uni con gli altri. Essi prendono alcuni pezzi a caso dall'armadietto Mondo e li mettono giù dovunque senza alcuna relazione tra un pezzo e l'altro. Alcuni bambini nevrotici mostrano durante la cura la tendenza a dare ai loro mondi un certo grado di composizione. In tali casi i mondi successivi mostrano un collegamento rispetto alla natura dei primi mondi apparentemente non collegati.

# L'Angelo teppistello

*Chandra Livia Candiani*

Non mi interessa quanti anni hai.  
Voglio sapere se ancora vuoi rischiare  
di sembrare stupido  
per amore, per i sogni,  
per l'avventura di essere vivo.

Nativa americana nazione Oriah

Un lungo percorso invernale in tram, un edificio basso, una specie di prefabbricato, un giardinetto spelacchiato, un corridoio che spegne i passi, la porta verniciata di bianchiccio e scrostata di un'aula. Busso, entro. Sono 'l'esperto'. L'esperto arriva nelle scuole elementari di pomeriggio, con un suo sapere artigiano in tasca: teatro, danza, arti circensi, musica. Nel mio caso, poesia.

Una bambina cinese, alta e forte, molto autorevole mi chiede subito, severa: «Hai detto che ti chiami Livia o Lidia?» Sento che è una domanda minacciosissima, ma non



so assolutamente perché. Non ho altra scelta che dire la verità: «Livia...» «Ah Livia, meno male!» fa lei. Pffffffffffff. Io respiro. Più tardi scopro che Lidya è una di un manga, una che non le piace affatto, negativo. Andata.

Non ho strumenti di nessun tipo. Un po' a casaccio chiedo di metterci in cerchio. Parlo mangiandomi un po' le parole. Penso che sono sola. Loro sono l'etnia dei bambini, la maestra è l'adulto, chi sia io non si sa, sola di sicuro. E allora vorrei una tana. E allora dico: «Facciamo così, ognuno si sceglie un animale e poi ci entra e poi scrive come se fosse quell'animale qualche frase».

E intanto penso fortissimamente: puma puma puma lupo lupo lupo.

Funziona un po' sì e un po' no. È la mia prima volta a scuola. Da allora sono passati otto anni e sono sempre meno l'esperto e sempre di più la funambola e il giocoliere. Delle parole. Degli istanti. Delle parole istantanee.

I due punti tra cui la corda è tesa sono il lavoro e il gioco. Incontro bambini che hanno poche parole, una lingua strapata alle spalle, una lingua che hanno dovuto abbandonare per un'altra che ancora non suona, che non ha memoria, che è tutta nuova e un po' sterilizzata, ma che crea quell'insondabile mistero per cui uno pronuncia delle parole e l'altro le capisce e risponde. E quel mistero brilla ancora, scintilla negli occhi di molti di loro. Insieme alla fatica. E alla paura. Qui bisogna togliere pesi, penso.

E penso anche a come è successo che la lingua della poesia ha salvato me. Ho cominciato a scrivere a dieci anni. Più o meno l'età dei miei scolari. Si hanno certe facce serie a dieci anni. Si è abitanti di un'invisibile frontiera, con così tante sentinelle e doganieri e cani poliziotto. E il buio alle spalle. Si attraversa di notte la frontiera, mezzi clandestini e mezzi fuggiaschi, mezzi buttati fuori dall'infanzia e mezzi barboni su una strada senza nome, alle spalle è buio e nessuna luce ancora accesa nel mondo oltre frontiera. Ci si sente un po' sciocchi a giocare, non si sa bene cosa sia lavorare. Mi ricordo quando mi sono accorta che non correvo più da un punto all'altro della casa, da una stanza all'altra, dal tavolo al letto, camminavo. Fu un vero colpo accorgersi che all'insaputa di me ero passata dalla corsa alla camminata. Una perdita di divinità, di ritmo.

I miei bambini a scuola hanno una corsa sotto pelle, dei salti negli occhi, ma i corpi sono lì incollati alle sedie. Quando ho provato a farli muovere, è stato il caos. E allora ho sentito che ci doveva essere un gran movimento stando fermi. Robert Walser diceva: «Scrivere è accalorarsi in solitudine». La poesia non è in nessuna lingua che conosco, prende in prestito le parole dalla lingua che conosciamo, ma è una lingua di sussulti, trasalimenti, gioie e spaventi, bisbigli e silenzi. Conoscenze. Una conoscenza sensibile del mondo, uno scavalca-parole per poi ritrovarle come mappe delle percezioni del nuovo mondo.

Una bambina di nove anni, Elena, mi ha scritto così:

*Ti ringrazio perché ci hai fatto scoprire un mondo quasi nuovo. Tutte le parole che scrivevamo ti piacevano, anche se scrivevamo 'niente'. Mi è piaciuto anche perché invece di scrivere tutto il tempo abbiamo giocato con le parole. Il tempo sembrava che volesse via. Spero che ci vieni ancora a trovare.*

Giocato con le parole? Nella lingua adulta non è una bella cosa, nel linguaggio parlato ha un che di imbroglio e fatuità, in quello 'letterario' rimanda a sperimentazioni spesso molto intellettuali e in quello scolastico a filastrocche in rima. Ma riflettendo sentivo che lei parlava di far danzare le parole, di farle ballare anche nel senso di ondeggiare e traballare e vacillare. E questo sì che stava succedendo. La sequenza è questa: entro in classe e facciamo un cerchio di sedie o ancora meglio di noi seduti a terra. Una volta, una maestra ha unito i banchi, non solo le sedie, e così si è formato un rettangolo: i bambini hanno scritto in prosa. Le ho chiesto di poter levare i banchi e anche se le sono sembrata astrusa, alla fine pure lei è rimasta sbalordita da come la forma chiama forma e dalle prose sono uscite delle poesie. Comunque, mi siedo nel cerchio con loro, ci diamo la mano e diciamo uno a uno il nostro nome e il paese da cui veniamo o da cui vengono i genitori, il paese radice. Qualcuno, dopo aver ascoltato Romania, Ecuador, Ucraina, Marocco, Siria eccetera eccetera, dice: Napoli e Puglia. E non c'è niente da ridere perché i mondi vicini possono essere molto lontani. Una volta, un bambino che viveva in comunità e veniva da Napoli, dove aveva lasciato la sua famiglia e i suoi orrori, aveva scritto:

*La neve mi ha fatto  
ammore e agitazione.*

Quando la maestra ha corretto 'ammore' con 'amore', lui mi ha guardato allibito, ma sono riuscita a bisbigliargli: «A Napoli è ammore, a Milano amore, come le paste, sai, che a Napoli sono grandi e a Milano molto più piccole». Certo, era un gioco di parole, ma forse anche grazie a questo, dopo un po' lui mi ha bisbigliato: «lo vengo dallo schifo». «Anch'io» gli ho ribisbigliato io. «Ma io dico sai dallo schifo... lo schifo sai...» «Anch'io lo schifo... lo schifo». E ci siamo stretti in un abbraccio russo-napoletano.

Tornando alla sequenza dei nostri gesti, ci lasciamo le mani, consapevoli che ci stiamo lasciando le mani, che stiamo diventando soli insieme, e consapevoli che se qualcuno non vuole stringere la mano a qualcun altro molto difficilmente potrà scrivere una poesia, perché Paul Celan diceva: «Non vedo alcuna differenza tra una poesia e una stretta di mano» e glielo dico. E poi gli dico che non so cos'è la poesia e loro molto spesso guardano preoccupati la maestra. E poi gli parlo di cos'è per me la poesia. Di che forza potente sia. Di come non abbia niente a che fare con il poetico, ma possa dire tutto, anche il male, anche il loro male, il male dello strappo, anche il male delle poche parole. Per chi già qui non capisce quasi niente perché l'italiano è ancora poco poco, ho la faccia, allenata a fare il clown. Mi allargo in sorrisi grandi e lucenti, ci provo, e occhi un po' matti ma molto accoglienti, insomma cerco di essere espressivamente abitabile.

Poi gli leggo le poesie che ho portato con me, diverse da incontro a incontro. C'è Emily Dickinson, Paul Celan, Eliot, Pasternak, Caproni, Lorca, Hikmet, poesie cinesi antiche e moderne, Rumi, insomma poeti. Non filastrocche o poesie per bambini. E gli chiedo di non fermarsi alle parole incomprensibili, di lasciarsi rapire, incantare. «Davanti a un albero o a un cielo, vi chiedete cosa vuol dire?»

Pur essendo pomeriggio e avendo quindi tante ore di scuola sulle spalle, quasi nessuno si sottrae, sembrano felici che gli si chieda tanto, che si parli davvero, con parole vive, che fanno anche un po' male. Attraversare il buio fitto tra le parole convenzionali e le nuove parole che aspettano che ci

tuffiamo prima di rivelarsi, è un'impresa rischiosa, occorre audacia e anche fiducia. E poi si gioca. Porto una volta oggetti che fanno suoni diversi, altre volte odori in bottigline o scatoline e altre immagini e altre ancora cose da toccare. Non posso portare il cibo, non possiamo mangiare qualcosa insieme, ma noi assaporiamo tanto, gustiamo tutto quello che succede. Stiamo al mondo. A quel punto, raccogliamo le parole del giorno, del momento, quello che nasce. E la poesia arriva. Insegno, meglio semino, solo l'uso degli a capo. Mi limito a dirgli che l'a capo è il respiro del poeta, il suo silenzio. L'a capo dice che la poesia è fatta di silenzio non solo di parole, unisce questi due bisogni umani. Comprendono, a poco a poco entra la cura per il bianco, per l'assenza. Un bambino che aveva scritto una poesia sulla gratitudine che diceva così:

*Grazie di aver avuto ogni giorno da mangiare.*

Dopo la mia spiegazione sull'a capo, la trascrisse così:

*Grazie  
di aver avuto ogni giorno  
da mangiare  
finora.*

Ora la cito spesso per spiegare come in quel 'finora' ci sia la bomba dell'a capo, l'abisso della fine di un verso che non garantisce il verso successivo, fa fare un balzo. E lui il balzo l'ha chiuso in un silenzio e in una parola, in un a capo tutta la precarietà della sua vita.

A scuola giocare significa giocarsi la vita, non andare pre-costituiti significa andare con tutta la propria vita sulla pelle e in faccia e nelle parole, rischiare la pelle insieme è sbuciar via i luoghi comuni, le convenzioni in cui ci si incaglia. Per prima ci vado io così, non perché l'ho scelto, ma perché non ho altra scelta. È quello in cui sono più debole, meno ferrata che mi dà una mano a scuola se lo abito, se lo adotto. Quando lo nascondo o lo escludo, i bambini se ne accorgono e lo assalgono. Oppure si spengono.

Non vorrei dare l'idea di aver dovuto pensare molto a come fare, ho giocato, nel senso che ho lanciato i dadi dell'az-

zardo, ho interrogato quello che in me è più inadeguato, un pensiero traballante, un'oscurità che attraverso ogni volta che penso e così il pensiero nasce strano, nasce nuovo o 'quasi nuovo' come ha scritto Elena. Portare a scuola quello che nel mondo non funziona è una grande fiducia nell'infanzia, infanzia della parola, della vita senza rete, fiducia che la poesia sia un luogo e sia possibile lanciare molliche di pane perché un bambino si avventuri verso quel luogo e trovi quel linguaggio a schegge che permette di dire senza dover dire per bene, senza dover dire per intero, senza descrivere, spiegare.

Per portare la poesia a scuola si tratta di essere poesia e cioè una cassa di risonanza vuota e spazzata, un non-sapere molto consapevole. Dopo molti anni di funambola tra silenzio e parola, improvvisazione e studio, gioco e lavoro, ho trovato non so più dove una frase di Edgar Morin che mi ha fatto una grande compagnia: «Educare gli educatori al pensiero dell'incertezza». Uh, mia misura! Educarsi non all'incertezza solamente, ma al pensiero dell'incertezza, un pensiero che si fa di volta in volta, che non sa prima, che sa insieme ed è pronto a lasciare il conosciuto per salpare verso il non-conosciuto. Come mi è successo di scrivere in una poesia dedicata ai miei Maestri bambini: io sono capitano serio/ quando navighiamo le parole/ il loro buio fitto/l'alto mare. (1)

Ovviamente, abbiamo delle regole per il nostro gioco, più che altro degli indicatori stradali verso il luogo dove sonnecchiano le parole e ci aspettano. Prima di tutto, avere come base il silenzio, base come campo base, luogo di partenza, di ritorno, di ricarica. Un silenzio che non sia il mettere a tacere per poter ascoltare nella tensione nozioni da sostituire ai nostri sogni, pensieri, storie personali, mondi. Un silenzio teso non permette alcun ascolto dei versi in visita. Si tratta invece di un silenzio casa, un silenzio nido e tana, il corpo morbido che allarga i pori della pelle e lascia entrare il mondo, le percezioni, l'impatto sensoriale. E lascia che si mescoli con il mondo interno e ci sia danza, duello, incontro.

E dopo il silenzio, la gratitudine. Come ascoltare il bussare dei versi se non c'è gratitudine per le parole? Se non c'è sguardo che accarezza il mondo? Volontà di dire anche quando fa male, quando non c'è che terra bruciata.

1) C.L. Candiani, *La bambina pugile ovvero La precisione dell'amore*, Einaudi, Torino, 2014.

*Kiro 9 anni egiziano*

*Quello che resta nel mio paese  
è bello  
quello che resta ancora c'è  
quello che resta profumo  
quello che resta graffia la morte  
quello che resta profuma tutto (2).*

2) C.L. Candiani e A. Cirolla  
(a cura di), *Ma dove sono le  
parole?*, Effigie, Milano,  
2015, p. 127.

*Omar nove anni egiziano*

*Arrivo in Egitto  
e vorrei star lì per sempre  
il giorno dopo  
voglio tornare a Milano (3).*

3) *Ibidem*, p. 71.

*Fatima 10 anni algerina*

*Il silenzio è pace  
è come il cielo che tace  
le nuvole che scorrono  
leggere e vivaci  
un bambino che guarda  
con paura scintillante  
è bello vedere l'acqua che cade  
il silenzio non è solo felicità  
ma anche una goccia che spacca il silenzio  
il silenzio è un libro che si apre (4).*

4) *Ibidem*, p. 31.

Certe volte, si può solo dire che qualcosa è come... Non si può dire direttamente, si ha bisogno di un velo difensore, di un custode, di un'immagine protettrice. È allora che le metafore vengono naturali, come Angeli. È così che li porto in classe, Angeli delle parole e non solo, delle memorie, dei paesi lasciati, dei nostri segni scomodi. Certe volte i segni non vanno decifrati ma guardati attraverso un velo: rivelati? Spesso, dedichiamo un incontro a immaginare un Angelo personale, dopo aver seminato che il terzo ingrediente fondamentale di una poesia è la follia, un pizzico di follia,

come diceva Emily Dickinson: “Un pizzico di follia in primavera fa bene pure al re”.

*Stefano*

*Il mio riflesso*

*Il mio angelo  
un riflesso della mia coscienza  
che mi fa ragionare  
è la mia ombra  
il mio angelo mi dice cosa pensa  
mi dice dei consigli  
il mio angelo è visibile solo ai miei occhi  
non si fa vedere  
perché ha paura  
paura della sua parola.  
Il mio riflesso è la mia ombra  
il mio cammino e la mia anima  
il mio secondo cuore.*

*Michele*

*Il mio angelo*

*Il mio angelo è bravo quando vuole  
ma di solito è cattivo  
è vestito un po' malconcio  
con le ali sporche  
è molto bello comunque  
e va in giro sempre vicino a me  
e mi protegge dal male.*

*Zoubayr*

*Il mio angelo*

*Il mio angelo è un po' teppistello fa gli scherzi  
brucia le ali degli altri angeli*

*gioca alla Wii  
non sta mai fermo  
il mio angelo è molto rabbioso  
io e il mio angelo  
siamo uguali.*

*Thomas*

*L'angelo*

*L'angelo è luce pura.  
L'angelo non ha anima (5).*

5) Poesie inedite.

La poesia non spinge a capire, nemmeno a intendere, ma dà un'aura di rispetto, a cui i bambini non sono abituati, a tutto quello che sentono e scrivono. Il gioco li disincaglia dai luoghi comuni e dal voler fare bene, dall'aver un risultato. Si tratta di un gioco dove non si vince e non si perde, dove non c'è chi è più bravo, si sente che qualcosa è nato o si sente che deve ancora scavare, ancora spingere, sgusciare fuori, buttarsi per nascere e si lotta, certe volte si piange. Sono lacrime insolite, mi giro e vedo un bambino o una bambina belli dritti sulla sedia, con le spalle spioventi e le lacrime che rigano la faccia, silenziose. «Lacrime di poeta?» chiedo timidamente e fanno cenno di sì e so che tra poco sorrideranno, che quello è un luogo dove ci si commuove della parola, del bene che fa, un luogo in cui si piomba, si precipita, non ci si va in compagnia lemme lemme.

Uno dei giochi che i bambini amano di più credo sia scomparire e apparire e la poesia glielo permette, soprattutto se è in un'altra lingua. Ma è sempre in un'altra lingua. Si scompare a quello che controlliamo, sappiamo, accumuliamo, si attraversa un buio, una discesa ripida, un alto mare e ci si ritrova in un luogo all'alba, fresco, sconosciuto, con occhi nuovi, mani delicate. Ci sono bambini che non capiscono una parola di quello che dico ma ascoltano campanelli, armoniche a bocca, campane tibetane, triangoli, tamburi e poi scrivono chissà cosa in cinese, in turco, in arabo. È bellissimo sentirli leggere nella loro lingua sonante e vederli ridac-



chiare un po' di quella dislocazione, come una magia. E conservo i loro scritti incomprensibili e non ho voglia di farli tradurre, non so perché, mi sembrerebbe di violare un patto, e anche di voler controllare un dono misterioso, incartato in modo così incantevole che ...

Quando scriviamo poesie ma anche quando ancora seminiamo e poi raccogliamo singole parole, c'è un clima euforico eppure raccolto, assomiglia un po' al vecchio metodo di stampa delle fotografie: c'è un momento in camera oscura in cui la carta immersa nell'acqua è bianca, bagnata, vuota e poi qualcosa comincia a ondeggiare, si deposita piano piano: appare. Succede anche con le parole. Smettere di descrivere, di spiegare, di dimostrare di sapere è una camera oscura. Quelli che vanno bene a scuola, che hanno un titolo da difendere, si trovano spesso in difficoltà, è pericoloso per loro lasciare il conosciuto. Gli asini invece si avventurano volentieri, galoppiano nella notte senza bisogno di essere assicurati, non hanno niente da perdere a lasciarsi scassare le idee, i programmi.

Come in tutti i giochi che si rispettino, c'è la fine. Ho imparato a tematizzarla con loro, perché i primi anni non lo facevo e quando passavo in una nuova classe, gli scolari precedenti mi tenevano il muso. Adesso li avverto che sto per andarmene e scriviamo intorno all'addio, dell'addio, di come chiudere sia aprire qualcos'altro, di come faccia male e quel male sia fertile.

Di solito lo colleghiamo agli odori, giochiamo con odori diversi e le parole dell'addio nascono dal naso che fiuta presenza e assenza, evanescenze.

*Mark otto anni filippino*

*L'addio è un cuore  
come la notte  
e la mucca così dolce  
il cane nel mare  
il nome  
che rispetta gli animali  
la vita  
con la pecora*

*che dorme tranquilla.  
Sara otto anni italiana*

*Il buio si arrampica  
sulle mie tende  
e fa scattare  
l'antifurto di malinconia.*

*Alessandro dieci anni italiano*

*Sento puzza  
ma bevo il mio tè tranquillamente  
mentre il mio amico se ne va  
uso piccole forbicine  
per tagliare erbe e piante di tutti i tipi  
per non sentire  
male (6).*

6) C.L. Candiani e A. Cirolla  
(2015), *op. cit.*, pp. 87, 90,  
91.

Per non sentire (a capo) male: che sapienza dell'a capo, ci fa assaporare tutte e due: il non sentire e il male e in mezzo la scelta. E noi impariamo a leggerli gli a capo, i bambini fanno certe pause significative quando leggono a voce alta la loro poesia che ti viene la pelle d'oca.

La poesia avviene all'insaputa di noi stessi, non è un progetto, si è giocati, gabbati dal suo spifferarci verità che non sapevamo, sentimenti nascosti, sfumature di senso, per questo è rara. Con i bambini, senza troppe pretese, andiamo in cerca di un luogo, quello in cui si respira poesia. Un luogo libero dalla pretesa di eccezionalità, c'è solo l'umilissima pienezza della vita che sta nei suoi odori, nelle immagini del mondo e del sogno, nei suoni, nei suoi tocchi e sapori. Siamo piccoli animali parlanti. Quando guardo un animale non so mai se sta lavorando o giocando, un merlo cerca cibo ovunque ma nello stesso tempo si adagia nell'aria e si lascia cadere, volteggia. Lancia suoni scanzonati o richiami impellenti, avvisi, allarmi o gioie celesti e quel senso di lieve pericolo della sera e il suo mettersi a discutere con gli orari del buio. Facciamo lo stesso a scuola. Versi. Versi di uccelli e di cani, di asini e di pesci. Di umani

che imparano a cucire la voce al mistero del mondo. Soli. Insieme. Come tutti gli animali del mondo. Senza ragione. Seri come giocatori. Dice una poesia zen:

*Un uccello canta non perché ha una ragione, ma perché ha una canzone.*

In sanscrito c'è la parola 'lila', significa gioco, gioco divino, il gioco del mondo. Secondo l'Induismo, l'intera realtà è il prodotto di questo gioco divino, tutto quello che percepiamo è frutto del gioco cosmico. Lila crea i nomi e le forme. Averci a che fare sconvolge perché lila oscilla tra l'inganno e l'incanto.

Nei bambini non sono ancora separati, posso andare a scuola come poeta funambola, maestra giocoliera, ciarlatana sapiente. Non ci sono contraddizioni, solo giochi di prestigio.

E siccome separarsi è difficile, per renderlo meno doloroso, a me e a loro, gli faccio un dono: ogni sera potete cercare quali parole vi sono rimaste impigliate dentro dalla giornata vissuta. E un compito: ascoltate il silenzio. – A capo – Per tutta la vita. E giù a ridere. Insieme. Soli.

# Il grande gioco del ritorno a casa

*Franco Lorenzoni*

*a Lidia Tarantini,  
che mi ha fatto sentire a casa*

Aurora è una bambina schiva. Guarda l'agitato muoversi dei compagni con occhi attenti, che sembrano guardare ogni cosa da lontano. Se le domando cosa pensa di ciò che stiamo facendo insieme, sorride imbarazzata ed esita a rispondere, come attendesse il giungere delle parole da chissà dove. Forse proprio per questo è capace a volte di affermazioni nitide e sorprendenti come la mattina d'autunno in cui ha detto: «Il nido è tutto il mondo». Stavamo osservando diversi nidi di uccelli, portati da bambine e bambini della seconda elementare e Aurora, dopo avere dato con semplicità la sua definizione di nido, ha aggiunto: «Per me il nido è praticamente tutto».

L'affermazione mi è parsa così bella che, alla fine dell'anno, ho proposto di utilizzarla come titolo alla nostra mostra di composizioni con elementi naturali, che illustrava e cercava di narrare una ricerca durata tutto l'anno, partita dal nostro osservare la bellezza dei nidi, nati dalla cura con cui gli uccelli compongono le loro provvisorie case circolari.

Mettere un oggetto accanto a un altro e a un altro ancora, scegliere elementi naturali o cose, osservando la forma che nasce da quelle composizioni, è uno dei giochi che spontaneamente fanno i bambini fin da piccolissimi. Talvolta in quelle composizioni i bambini entrano, con il corpo o l'immaginazione, e allora diventano case, come se l'atto del cercare un ordine, una forma o una figura dia, a chi sta operando, la sensazione di ritrovarsi a casa, o come se ogni esplorazione fosse, nell'infanzia, anche e spesso un ritornare a casa, in un luogo protetto dove sentirsi tutti interi.

### **La casa del grande fratello a scuola**

Quindici anni fa, al tempo della prima edizione del “grande fratello”, bambine e bambini della quinta elementare in cui insegnavo trascorsero diverse settimane a giocare a mettere in scena, in ogni momento libero, una loro versione di quella scellerata trasmissione. Io, che dalla prima elementare facevo teatro con loro, a vederli fare quel gioco mi avvilivo ogni giorno di più. Ma un mattino, superando la mia diffidenza un po' snob verso quelle loro messe in scena, mi sono messo ad osservarli con più attenzione. La bambina più saputella e un pizzico arrogante si era scelta la parte di Irene Bignardi, allora giovane conduttrice, mentre il bambino più paffuto e simpatico, impacciato nei movimenti e con qualche difficoltà nell'imparare, si era trasformato nel cane della casa. Ambedue avevano così schivato l'umiliazione delle *nominations*, che è il fulcro rovente di quella perfida corrida. Gli altri, con l'indifferente giocosità di cui sono capaci i bambini, che credono e non credono al tempo stesso nella finzione a cui partecipano giocando, entravano e uscivano da quella casa litighicchiando un po', ma senza prendersi troppo sul serio.

Tornando a casa mi chiedevo cos'è li attraesse così tanto in quel gioco.

Il tema dell'esclusione, il non venire scelti per delle confidenze, per un gioco o in una squadra improvvisata, il non venire invitati a casa da un compagno o non essere preferiti tra gli amici accompagna come un'ombra molti accadimenti del tempo dell'infanzia. E dunque, forse, in prima approssimazione, mi viene da pensare che il *gioco simbolico*

batte dove il dente duole. Osservandoli giocare con più attenzione, infatti, mi ero reso conto che pescavano da quella trasmissione di successo la possibilità di mettere in farsa alcuni loro piccoli e grandi dolori reali, affidando all'arbitrio della nostra Irene casereccia la loro fragile sorte.

La bambina che guidava le danze non interpretava infatti solo la conduttrice, ma anche il pubblico che da casa *nomina* ed espelleva gli ospiti dalla casa. Lasciandole accentrare questo esorbitante potere – temporaneo e “finto” ai loro occhi – si potevano concedere l'esperienza omeopatica di giocare a essere espulsi per gioco, sapendo che, come si esagerava troppo nel realismo dell'offesa, potevano sempre interrompere tutto e dire, come saggiamente fanno spesso i bambini più piccoli: «allora non ci gioco più!». E infatti, puntualmente, il gioco si interrompeva bruscamente con un salutare e anarchico ammutinamento, non concesso agli abitanti della casa televisiva.

Qualche tempo dopo mi accorsi che anche una giovane supplente giocava, in un'altra classe, al grande fratello, mettendosi durante la ricreazione dietro alla lavagna e invitando i bambini che volevano ad andare da lei nel “confessionale” a condividere le loro confidenze. Superato lo sconcerto, ho provato tenerezza verso la collega, considerando con indulgenza quanto noi esseri umani, nei modi più diversi, si abbia bisogno di indossare una maschera e trovare una nostra parte, indossando un qualche costume e mettendo in scena anche gesti normali e quotidiani, come il sostare ad ascoltare i bambini che raccontano qualcosa di loro.

### **Casetta storta e casetta trasparente**

Per anni ho proposto e praticato con i bambini a scuola una forma di teatro che fosse in qualche modo una *restituzione* di quello che andavamo indagando. Che affrontassimo le sofferenze patite da Galileo Galilei in quinta elementare, misurandoci con le parole di Brecht, o mettessimo in scena uno scontro surreale tra il mondo storto e il mondo dritto, come sto facendo quest'anno in seconda, partendo da una casetta che stava cadendo in giardino, la mia attenzione è sempre tesa a dare dignità e valore alle parole e ai gesti che suscitano nei bambini i temi più vari. Ciò che mi

sta a cuore, infatti, non è solo dare la parola ai bambini, ma cercare di costruire spazi in cui i loro pensieri possano trovare dignità e respiro. E il teatro, comportando la necessaria ripetizione delle parole che si dicono, è un territorio particolarmente propizio all'approfondimento, perché permette di sostare a lungo dentro immagini, parole e storie. Quando lo si fa con convinzione, permette a ciascuno di entrare pienamente dentro al gioco, perché il teatro è fatto di corpi, voci, ritmi, sguardi e reazioni immediate.

La casetta di legno che sta nel nostro piccolo giardino a settembre era così storta che stava cadendo. Abbiamo deciso così di ripararla e, per farlo, abbiamo discusso di geometria e scoperto che i quadrilateri si storcono mentre i triangoli tengono. Gli architetti chiamano le diagonali che rinforzano le costruzioni i *controvento*, perché se si vuole costruire una casa che stia in piedi, ci vuole qualcosa che si opponga al soffio del lupo come nella storia dei tre porcellini, qualcosa che la *tenga su*. «Ci vogliono gli angoli dritti», ha suggerito un giorno Andrea, quando siamo andati a comprare quattro diagonali di legno da avvitare ai pali che tengono su la nostra casetta.

Ma accanto alle nostre disquisizioni geometriche, l'argomento che più ci ha presi è stato il contrasto tra il *dritto* e lo *storto* perché quella ricostruzione, oltre a farci entrare nel mondo dell'architettura, ha trasformato la nostra catapecchia in splendido *immaginificio*, che non smetteva di partorire idee su fantastici mondi dove non solo nasi e orecchie e facce erano storti, ma «anche i neonati erano storti, come la luna» – come ha suggerito Ambra – e persino il sole era storto secondo Nisrin, e ancora mi domando come possa essere storta una sfera.

La casetta storta ha accompagnato a lungo molti pensieri delle bambine e dei bambini, permettendo ad Emilia, un giorno, di immaginare un casetta di vetro così trasparente da essere invisibile. Nel piccolo spettacolo teatrale nato dalla composizione delle loro fantasie, lei stessa è divenuta quella casetta trasparente e ora, scrivendo questi appunti, mi domando cosa succeda quando noi *diventiamo* le cose che immaginiamo. Perché è evidente e tutti sappiamo bene quanto ciò che partorisce la nostra mente sia parte di noi, ma cosa accade quando *entriamo* in quell'immagine,

quando *precipitiamo interamente* dentro la casetta di vetro che abbiamo immaginato?

Da maestro elementare mi guardo bene dal giocare con la psicoanalisi, azzardando facili e superficiali interpretazioni di parole e gesti dei bambini. Ma poiché so che l'unica cosa davvero interessante che si possa cercare nel percorrere le strade della conoscenza sta nell'avvicinarci un po' di più a noi stessi, non posso non notare corrispondenze tra le immagini che partoriscono i bambini e alcuni tratti dei loro caratteri. Emilia è una bambina silenziosa, esile e bionda, che vive in un mondo tutto suo. Costruisce ogni giorno sul suo banco un paesaggio di oggetti che prendono vita e che le tengono compagnia, perché è evidente che, in alcuni momenti, desidera estraniarsi dal chiasso e dall'irruenza dei compagni volendo proteggere, senza alcuna ostilità, il suo essere quietamente altrove.

Ecco allora che, quando ho letto la sua storia sulla casetta trasparente, mi è venuto spontaneo di chiederle di mettere in scena e incarnare quella sua immagine perché sapevo che sarebbe stata una parte a cui lei avrebbe *creduto* senza difficoltà. L'ho fatto d'istinto, perché sentivo che Emilia abita davvero quella casetta di vetro e il nostro tentativo di teatro infantile ha l'ambizione di acchiappare al volo e provare a restituire qualche frammento di autenticità.

In questo caso c'è stato un gioco a due, tra me ed Emilia, dentro al contesto più vasto di un gioco collettivo, in cui ciascuno prova e propone, spesso inconsapevolmente, parti di sé per la propria *parte*, come fece lo scorso anno Manuel, un bambino piccolissimo venuto a scuola in anticipo, che ebbe l'ardire di battagliaire con tutti in uno spettacolo dedicato ai lombrichi, di cui i bambini si erano appassionati. Manuel a casa battaglia davvero con i suoi fratelli in un contesto non facile, ma nel gioco del teatro virò nel comico i suoi incessanti scontri fisici casalinghi, costruendo una scena comica e surreale, in cui gli bastava indicare con il dito i compagni e loro crollavano a terra uno a uno, con grande divertimento di tutti.



### **Una casetta per il canto di Silvia**

Anni fa, mentre giocavamo in un giardino all'italiana abbandonato e inselvaticato che confina con la nostra scuola, chiesi a bambine e bambini di 7 anni di farsi largo tra rami caduti ed erba alta e costruire ciascuno una sua *casetta*, stando in assoluto silenzio per circa mezz'ora. Alla fine di questa attività, in cui li avevo visti particolarmente impegnati nel comporre le loro minute costruzioni con materiali naturali, ci siamo ritrovati e abbiamo deciso di compiere un percorso, sostando come ospiti in ciascuna casa. C'era chi mostrava la disposizione che dava a sassi e foglie nuovi significati, chi raccontava piccole storie, chi più timidamente mostrava la propria piccola composizione schernendosi. Silvia, una bambina rumena a cui non piaceva tanto affrontare la fatica dello studio in classe e che spesso sfuggiva ai compiti giocando di continuo con piccoli oggetti sotto al banco, stupì tutti noi perché aveva costruito con grande cura, sotto un albero, una piccola casa di sorprendente bellezza. Serissima, quando ci ha accolto, ha cantato una canzone in rumeno e ci ha chiesto con decisione di cantarla anche noi. Era la canzone che cantavano nella scuola che aveva frequentato prima di venire in Italia e ha preteso che tutti noi la imparassimo.

Quella giornata è stata speciale, perché tutti abbiamo sentito che era arrivato il giorno in cui Silvia si è sentita davvero di *entrare* in classe, *entrare* a far parte del gruppo. Per una volta infatti lei, unica straniera, era riuscita a rovesciare le parti e ad insegnarci finalmente qualcosa, facendoci sperimentare un frammento della sua grande fatica con una lingua a lei straniera.

Non si sono certo risolte d'incanto le sue difficoltà, ma qualcosa da quel mattino è mutato, perché il modo in cui aveva vissuto il gioco del costruire casette aveva permesso a Silvia di ritornare per un momento a casa sua, trovando la forza di invitare anche noi a compiere una piccola parte del lungo viaggio che lei aveva fatto e che ogni giorno si trovava a rifare, verso un paese e una terra in cui non era ancora approdata.

## Il gioco più antico

Osservando bambine e bambini ogni giorno, sempre più mi accorgo quanto il gioco simbolico evochi spesso ferite, mancanze o desideri non facili da vivere nella realtà. Così, ragionando sul teatro, che in fondo è il gioco del giocare alla vita, penso che forse affondi le sue radici nelle fatiche dell'adattamento.

I bambini, fin da piccolissimi, giocano spontaneamente al gioco del teatro e si immedesimano in oggetti e animali e personaggi prima ancora di imparare a parlare, prima di giocare con la lingua ed entrare in contatto con quell'elemento particolarissimo e propriamente umano, che sta nell'associare azioni e cose a dei suoni. Prima, appunto, c'è l'associazione tra gesti ed oggetti, tra facce e sentimenti, tra movimenti e senso.

Il linguaggio è il terreno obbligato perché i *cuccioli dell'uomo* riescano a entrare nel mondo degli adulti, staccandosi piano piano, con dolore, dalla pienezza di una presenza senza confini.

Il viaggio per andare lontano nel tempo e nello spazio inizia con il dare nomi ad elementi, azioni e sensazioni, che d'ora in avanti costruiranno il mondo parallelo del linguaggio. Ma questa esperienza del nominare in modo univoco le cose deve essere così sconvolgente, che i bambini piccoli sentono il bisogno di affiancare qualcos'altro che abbia una sostanza più concreta, e allora cominciano a trattare in modo originale e apparentemente assurdo spazi, oggetti e persone, facendoli divenire elementi del loro teatro immaginario.

Io credo che questo gioco – forse il gioco più antico – c'entri col fatto che i bambini non sono mai adatti allo stare dove sono capitati, dove sono caduti, precipitati. I bambini si devono sempre *adattare*. Nessuna bambina o bambino ha scelto i suoi genitori né la casa, la città, il paese e forse neppure il pianeta dove la loro vita ha attecchito. Ho la sensazione che è da questo lungo e difficile processo di adattamento che nasce il teatro: dal nostro *non essere adatti* ai luoghi in cui ci troviamo e dalla necessità fisica di fantasticare altri spazi.

In questo fantasticare, fatto innanzitutto con il corpo, sta la radice più antica del nostro creare mondi. E questa credo

sia una sorgente creativa primaria, potenzialmente illimitata, che nasce quando siamo molto piccoli e poi cerchiamo tutta la vita di ritrovare, perché è una sorgente profonda ed essenziale. Una sorgente spesso legata a sofferenze, perché non essere adatti a un luogo o a dei rapporti genera dolore, disagio e naturalmente anche gioia e appagamento, quando ci si ritrova, si riconosce e si è riconosciuti. Ma perché si compia tutto ciò, i bambini hanno bisogno di spazio, di silenzio, di vuoto.

### **Un po' di silenzio e di vuoto per giocare**

Se dovessi consigliare qualcosa ai genitori e a me per primo, suggerirei di *sottrarre spettatori* ai bambini, regalando loro momenti di solitudine. Molti bambini piccoli oggi sono costantemente circondati e osservati in ogni loro fare. Hanno spettatori permanenti che li incitano, li eccitano, li fotografano, li filmano, visto che ormai basta un telefonino per filmare ogni istante della vita. Il bambino diventa così oggetto di un'attenzione *micromediata* quotidiana e di un'apprensione continua i cui eccessi, a mio avviso, fanno assai male.

Come l'essere circondati da troppi oggetti non libera l'immaginazione, perché per avere un rapporto creativo con le cose c'è bisogno di spazio e di vuoto, di questo vuoto c'è ancor più bisogno nello sviluppo delle relazioni affettive primarie, che sono tanto più ricche quanto più si fondano sul semplice e diretto *corpo a corpo*. Questo *corpo a corpo* è il primo *teatro dei sensi*, che nasce dal senso più antico, che è il senso del tatto. È lì che si gioca tanta parte del nostro sentirci o non sentirci accolti, cioè odorati e toccati ancor prima che ascoltati. È lì che il processo di adattamento cerca il primo calore, nel corpo materno. Eppure, insieme al contatto più intimo, penso che i bambini, fin dalla prima infanzia, abbiano bisogno anche di un po' di silenzio e solitudine. Si tratta dunque di sottrarre spettatori e sottrarre eccessiva compagnia.

I bambini, per incontrare momenti di intimità e autenticità, devono poter giocare liberamente con spazi e oggetti, fantasticare e sentirsi liberi di creare mondi. Ma per fare tutto ciò devono avere la possibilità di restare almeno un po' di

tempo da soli e attraversare quel campo pieno di sorprese costituito dalla noia.

Naturalmente ogni bambino è diverso e ci sarà colui che ha bisogno di continue conferme, raccontando ciò che ha immaginato o trovato alla mamma, all'amico, al fratello o al papà. Ma per cercare, per creare, c'è bisogno del silenzio che precede la parola. E poiché la prima infanzia si trova oggi a vivere immersa in un mondo di audiovisivi e protesi elettroniche continuamente accese, spesso i bambini sono storditi e gli è impedito di vivere esperienze che poi non incontreranno più.

### **Despettacularizzare l'infanzia**

Come genitori, insegnanti od operatori dovremmo provare a darci come regola aurea quella di *despettacularizzare* le scoperte dell'infanzia. Quando una bambina o un bambino scopre qualcosa, deve potere avere la possibilità di tenere per sé la sua scoperta a lungo, mantenendo il segreto. Il ragazzo che visse sugli alberi, raccontato da Italo Calvino, quando da bambino rivelò il segreto di una sua impresa, comprese subito che, nel momento in cui l'aveva rivelato, non valeva più nulla.

Ho la sensazione che noi adulti, quando ci occupiamo dei bambini piccoli, ci comportiamo un po' come gli occidentali che si occupano degli abitanti di luoghi sperduti del sud del mondo. Anche se lo facciamo con le migliori intenzioni, come arriviamo sul posto modifichiamo ogni cosa con la nostra sola presenza. Il semplice fatto che siamo lì altera modi di vita e relazioni. Tutto ciò a volte è giustificato, e può essere anche giusto e necessario di fronte a violenze e violazioni di diritti fondamentali, ma è comunque sempre un'intrusione forzata, spesso prepotente, in un altro mondo. E questo, spesso, lo dimentichiamo.

Con i bambini accade qualcosa di simile. Noi abbiamo il diritto e molte volte il dovere di intervenire, assumendoci le nostre responsabilità di adulti, ma ricordiamoci sempre che la nostra presenza altera sempre ogni contesto e bambine e bambini hanno il diritto di sperimentare i loro rapporti reciproci e la loro relazione con il mondo anche *da soli*. Penso allora che bisogna stare molto attenti, perché spesso

noi pensiamo di fare delle cose *per i bambini* senza accorgerci quanto i bambini possano soffrire di questa nostra presenza che, con il crescere della percentuale dei figli unici, si fa sempre più invadente.

Ci scordiamo spesso che *l'invenzione dell'infanzia* è cosa relativamente recente – poco più di un paio di secoli – e che per millenni i rapporti tra le generazioni sono stati molto diversi. Viviamo un tempo in cui i bambini sono iperstimolati e si pretende da loro tantissimo. Nel nostro paese poi, in cui i bambini sono un'assoluta minoranza della popolazione in un mondo dominato da adulti ed anziani, ogni bambino vive in famiglia il peso delle aspettative dei genitori (talvolta più di due nelle famiglie allargate), di molti nonni e anche di qualche bisnonno con l'allungamento dell'età. Così il figlio, spesso solo perché i figli unici sono uno su tre, si trova a dover reggere un'esorbitante pressione adulta, facendo una fatica pazzesca. Io credo che nell'educare dovremmo sempre cercare di reagire in qualche modo alle deformazioni ed idiosincrasie del nostro tempo. Per questo, in un mondo stracolmo di merci, pubblicità, stimoli audiovisivi e tecnologie che invadono il mondo dell'infanzia fin dai primissimi anni, dovremmo provare a lavorare per sottrazione, lasciando spazi liberi e tempi vuoti per il gioco e l'immaginazione, per permettere ai bambini di sostare in compagnia della propria intimità e dargli la possibilità di cercare e abitare per qualche tempo la loro casa segreta.

### **Le tre sorgenti del gioco del narrare**

Oltre che a scuola con i bambini, da molti anni lavoro in campo educativo anche a casa perché, con alcuni amici, nel 1980 fondammo a Cenci, nella campagna di Amelia, una casa-laboratorio.

Tra le diverse ricerche che ospitiamo o promuoviamo ce n'è una – la più longeva – che riguarda l'oralità e l'arte del narrare. Ci capita così di ospitare gruppi di adulti di diversa natura e provenienza con cui trascorriamo tre giorni nel fine settimana a sperimentare il grande gioco della narrazione.

Nel farlo intrecciamo attività che apparentemente non hanno nulla in comune. Da molti anni, infatti, proponiamo un percorso nel quale da una parte esploriamo sentieri

inerpicandoci nel bosco alla luce del giorno e nell'oscurità della notte, dall'altra ci aggiriamo nel groviglio dei nostri ricordi, scandagliando la nostra memoria.

In questa nostra ricerca sulle *sorgenti del narrare*, che negli ultimi 15 anni conduco insieme a Roberta Passoni e Lucio Mattioli, abbiamo constatato che alcune attività favoriscono l'emergere di immagini, sensazioni e parole da quel continente, in gran parte sconosciuto a noi stessi, costituito dal nostro *corpo-memoria*. Porre il corpo in movimento, in piccole azioni che richiedano attenzione, come quando ci si inoltra in un territorio sconosciuto o ci si muove nella natura in un'ora inconsueta, induce a uno stato di allerta. Fare tutto ciò in assoluto silenzio, accompagnati esclusivamente dai suoni che provengono dal mondo esterno della valle isolata dove ci troviamo, ci mette nelle condizioni di intraprendere un piccolo viaggio che, nella nostra esperienza, aiuta una sorta di introspezione attiva.

Se cammino a lungo in fila indiana attento a non fare rumore neppure con i piedi, con occhi e orecchie aperte come buchi in cui accogliere ogni suono o variazione di luce giunga dall'esterno, piano piano mi accorgo che nella mia mente si vengono a intrecciare due mondi paralleli: da una parte l'insieme delle sensazioni che giungono dall'esterno e dall'altra il suono o film dei miei pensieri che scorrono. Questa semplice *azione* del camminare silenziosamente a lungo in fila indiana, l'abbiamo sperimentata la prima volta partecipando alle proposte che componevano la ricerca del *Teatro delle sorgenti*, portato a Cenci da Jerzy Grotowski nel 1982. Se la riproponiamo ancora oggi, più di trenta anni dopo, in un contesto del tutto diverso, è perché il domandarci di abbassare il volume dei nostri pensieri mentre si cammina lentamente, si presenta come un paradosso che funziona.

Se infatti chiedo a me stesso di andare verso il silenzio della mente – cosa assai difficile e quasi impossibile al di fuori di una pratica di meditazione ben strutturata da sperimentare per anni – il primo effetto sta nell'accorgermi del gran rumore che fa lo scorrere bizzarro e apparentemente insensato di tutti i pensieri che mi passano per la testa. Così la sensazione ogni volta, almeno per me, è quella di *vedere* i pensieri scorrere uno dietro l'altro spingendosi affannosi o, a volte, procedendo lentamente e stupendosi d'essere lì,

uno accanto all'altro, mentre danno vita ad una compagnia eteroclita e inaspettata, come nei sogni.

La richiesta di prestare la massima attenzione ai canti degli uccelli che si attenuano al tramonto o all'allungarsi delle ombre porta così, come conseguenza, a una doppia percezione. Se cerco infatti di concentrarmi su suoni e colori che mi circondano in quel momento, mi accorgo quanto i pensieri, che scorrono a modo loro, mi *tirino* da un'altra parte. Mi accorgo così nitidamente del duetto a volte intonato e a volte stridente tra percepire e immaginare, che accompagna tanto nostro vivere.

Ragionando sugli effetti benefici di tale pratica, siamo arrivati a concludere che una delle sorgenti del narrare sia il *qui e ora*, cioè la capacità di stare tutti interi nel luogo e nel tempo in cui ci troviamo, perché in questo stato di ascolto amplifichiamo uno stato di allerta che mi viene da chiamare *attenzione della soglia*, perché si rivolge contemporaneamente al mondo esterno e al mondo interiore.

In prima approssimazione e schematizzando assai, possiamo dunque affermare che ci siano tre sorgenti principali nel gioco del narrare: il *corpo culturale*, composto dai libri, dai film, dalla musica e naturalmente dalla lingua che parliamo da quando siamo nati, il *corpo memoria*, rappresentato dalle innumerevoli esperienze vissute, e infine il *qui e ora*, che ci ricorda come la narrazione orale viva solo ed esclusivamente nel momento in cui si attua, come la danza. Con il pretesto di sperimentarci nella narrazione orale ci accorgiamo quanto ci possa nutrire l'incontro con una autenticità generata dall'essere in qualche momento tutti interi, dall'esserci per noi stessi.

Non è certo un caso, dunque, che in queste giornate di ricerca intorno alla narrazione molte volte qualcuno che partecipa ci racconti che, in diversi momenti, sono tornati alla sua mente immagini, giochi e sensazioni della propria infanzia, perché quello è il tempo dell'inezienza, il tempo in cui tutti interi si sta, nel gioco che si fa.

### **Una piccola scoperta per concludere**

Sono grato a chi mi ha chiesto di scrivere questo contributo in un luogo insolito per me, perché invitandomi a riflettere

sul gioco, mi ha offerto la possibilità di intuire una connessione tra attività che pensavo distinte.

Nel cercare di comprendere il modo in cui tento di restituire ai bambini la dignità del loro pensare, rendendo in qualche modo *visibile* il nascere e il procedere dei loro ragionamenti (1), ho trovato particolarmente efficace una metafora di John Campbell che dice più o meno così: «Filosofia è pensare al rallentatore e vedere, come in una moviola, il sorgere e lo scorrere dei pensieri, chiedendosene ragione».

Ora mi rendo conto che in tanti anni di ricerca sul narrare, le azioni più efficaci che abbiamo scelto nell'elaborare la nostra proposta, hanno come sfondo la stessa ricerca che sperimento con i bambini: trovare forme e modi e contesti in cui ci si possa concedere la possibilità di entrare in noi stessi e arare il campo della nostra memoria, per rendere più fertile il terreno dissodando quella compattezza che impedisce a nuovi e antichi semi di germogliare e prendere vita. Chi ritiene che non ci sia conoscenza significativa disgiunta dal conoscere se stessi, sa bene che, pur muovendosi in territori del tutto diversi, questa tensione all'autenticità accomuna l'educazione alla psicoanalisi, perché si tratta di trovare i modi per compiere il grande gioco del tornare a casa.

1) Un tentativo di chiarire questa modalità di ricerca è illustrato in Franco Lorenzoni, *I bambini pensano grande*, Sellerio, Palermo, 2014.





# Lavorare all'incanto del mondo. Alcune riflessioni su gioco e preghiera

*Benedetta Silj*

Dio ha voglia di giocare e nessuno lo fa giocare.

Antonietta Potente

L'uno è difficile, ogni volta, da smettere: «Ancora!». L'altra è difficile, ogni volta, da ricominciare: «Ancora?». Ma gioco infantile e preghiera adulta possono continuare a intendersi, a riconoscersi e a salutarsi, da un'età all'altra della vita e anche da un'epoca all'altra della storia umana.

Ho in mente il gioco non ostacolato dei bambini.

E la libera preghiera, disostruita dagli inganni, degli adulti. Quasi che la spiritualità matura, per inverarsi, dovesse superarsi e rintracciare, del gioco infantile, la trasparente e lieve gratuità. Ho in mente la preghiera, dunque, come gesto di una «spiritualità filosofica, non dogmatica, che non si riferisce ad alcuna storia particolare e non si appella a nessuna rivelazione che pretenda di imporsi come l'unica via di passaggio verso la pienezza» (1).

Quando sorgono e proseguono sufficientemente indistur-

1) Cfr. B. Besret, *Del buon uso della vita*, Servitium, Milano, 1998.

bati, gioco e preghiera sono, allora, gesti contemplativi, condividono una esperienza di intimità con il mondo, celebrano il suo mistero, lavorano al suo incanto.

### **L'infanzia e il sacro**

Inizio, dunque, con l'evocare il versante propriamente contemplativo del gioco infantile che è pure percepibile, ad un osservatore attento, fin dai primissimi anni di vita del bambino: qui e soprattutto qui, a questo stadio molto remoto, il gioco e l'incontro stuporoso con il mondo coincidono a tal punto da lasciare interdetta – e talvolta rosa dall'invidia – la mente congestionata da opinioni e parlante dell'adulto. Una foglia marcia, la pietra bianca e solenne accanto al viale, il rigagnolo d'acqua piovana, un ramo timido, quella radice sporca e corrugata, una carogna di animale, il suono affaccendato della fontana, il lato in ombra del mezzogiorno, le proprie orme, la temperatura della luce, il prato che sfrangia i piedi di carezze: il bambino li incontra ad uno ad uno, li soppesa con i suoi cinque e più sensi, ne invoca l'amicizia, ne impasta la formula metafisica in un gesto estatico che è gioco e insieme preghiera principiante.

Ecco una bambina alle prese con un'alga che ha trovato sul bagnasciuga di una spiaggia:

Mostrò la sua emozionante scoperta, gridando dalla gioia, e facendola dondolare alla luce – ma sembrava che il padre avesse già visto alghe marine. Gliela prese dalle mani e la buttò sulla sabbia. Quindi sollevò la bambina, la mise nel suo nuovo e coloratissimo salvagente e la spinse nell'acqua per una attività balneare più appropriata. Quando smise di spingere, la bambina si rigirò nel salvagente verso la spiaggia, e spostandosi in avanti con grande sforzo, arrivò di nuovo sulla sabbia, si lanciò fuori dal salvagente, e corse dove l'alga marina era stata buttata. La riprese in mano, e questa volta andò da sua madre per condividere la sua emozionante scoperta. Questa volta la madre prese sul serio il coinvolgimento della figlia e si affascìnò immediatamente della sua straordinaria scoperta. Più tardi io chiesi quanti anni aveva, e i genitori mi dissero che aveva appena 13 mesi (2).

E Vincent Kenny aggiunge:

2) V. Kenny, *La nozione del Sacro in Bateson. Cosa ci può insegnare per vivere costruttivamente?* in <http://www.oikos.org/vinc-sacro.htm>.

Vi racconto questa storia perché voglio lasciarvi un'immagine del Sacro in azione. Questa bambina era in uno stato di Sacralità, essendo in grado di vivere spontaneamente la sua meraviglia di essere al mondo, scoprendo connessioni emozionanti tra se stessa e tutto il mondo intorno.

Ogni adulto che abbia potuto conservare qualche indizio luminoso della sua prima infanzia avrà riconosciuto, nel resoconto di Kenny, l'idioma del gioco originario, quella intelligenza ardente, fisica, innamorata che è desiderio di intimità con le cose e con le creature prima di ogni parola. Innumerevoli sarebbero, del resto, per ogni genitore e figura accudente, le occasioni per assistere e proteggere – senza mortificarli – questi incontri tra il bambino e la sacralità del cosmo. E talvolta ci ricordiamo soltanto dopo molti decenni, e dopo molte pene e traversie, dell'importanza decisiva di tali incontri in cui – da bambini – avevamo noi stessi potuto stipulare un implicito patto di fiducia con il mistero della vita:

Di fronte a questo muro vi era un declivio, dal quale sorgeva un masso: era la *mia* pietra. Spesso, quando ero solo, andavo a sedermi su quella pietra, e cominciava allora un gioco fantastico, pressappoco di questo genere: “Io sto seduto sulla cima di questa pietra, e la pietra è sotto”, ma anche la pietra potrebbe dire “io” e pensare: “Io sono posata su questo pendio ed egli è seduto su di me”. Allora sorgeva il problema: “Sono io quello che è seduto sulla pietra, o io sono la pietra sulla quale *egli* siede?” [...] Non nutrivo dubbi che la pietra non fosse in qualche oscuro rapporto con me, e potevo sederci su per ore, affascinato dal suo enigma (3).

3) C.G. Jung (1961), *Ricordi, sogni, riflessioni*, BUR, Milano, 2003, p. 46.

Da cosa si riconosce una relazione indisturbata tra il bambino che gioca e la sacralità della natura? La si riconosce dallo stile scalzo, asciutto e armonico dell'incontro che il bambino inventa con le cose. Dall'assenza di esibizionismi, leziosità, verbosità, calcolo, presunzione: una tale magnificenza non può durare a lungo, certo, e anzi è proprio l'incrinatura di questo gioco puro a segnare l'ingresso della vicenda adulta nella traiettoria della forma e della finitezza. Tuttavia, non ho dubbi, qualcosa può e dovrebbe poter essere custodito, nella memoria corporea e nell'anima, dell'infanzia orante. In larga misura tale custodia dipende, mi

sembra, dal grado di serenità, o di angoscia, degli adulti di riferimento, dalla delicatezza o dalla potenza d'urto delle loro spiegazioni, dalla loro paziente umiltà o dalla fretta imperiosa di rubricare ogni minuscolo miracolo di domanda infantile al sussidiario delle competenze monumentali. Ci vuole una sorta di pollice verde per lasciar fiorire il gioco dell'infanzia; intendo dire che la parola, la nominazione discorsiva, le istruzioni per l'uso ma – sopra a tutto – la patetica boria degli adulti, possono causticare rapidamente quel rizoma sorgivo di creatività e di interrelazione amante annunciate da ogni infanzia che gioca. E allora i bambini, da contemplatori, divengono piccoli manager dell'azienda familiare; e se è una famiglia che vanta un blasone intellettuale e ideologico... che Dio li protegga doppiamente! I bambini "parlati" incessantemente dalla decodifica istruttoria dei familiari, infatti, patiscono una dislocazione precoce e forsennata nella dimensione mentale e si trovano costretti, per compiacere i genitori, a scindersi dall'esperienza corporea ed estetica del gioco, dalla sua umiltà sorgiva, dal suo incanto.

Ricordo una sera, parecchi anni fa, in cui mi trovavo a Rimini, d'inverno, per un convegno. Avevo portato con me mia figlia che aveva allora 7 anni. Prima di cena, con lei e una mia collega, scendemmo dall'albergo per fare quattro passi sulla spiaggia. Non vedevamo il mare dall'estate precedente e benché fosse buio pesto ne percepiamo subito la sovrana vastità attraverso il fragore della risacca. Solo la spuma diveniva a tratti visibile, tingendo di bianco le scie del vento e conferendo al frastuono una vena drammatica. La mia collega ed io notammo, dopo qualche minuto, che mia figlia si era un poco allontanata da noi e con riservatezza si era inginocchiata davanti alla riva giungendo le mani. Ci spiegò stringatamente, tornando poco dopo, che era andata a salutare il mare. Sentii nitido, in quel momento, un sacro pudore che ci avvolgeva. Un pudore che forse era la natura stessa e che attraverso la discrezione di una bambina di sette anni ci stava implorando di non aggiungere commenti. «L'origine ama nascondersi» (4).

4) Cfr. G. Colli, *La sapienza greca. III, Eraclito*, Adelphi, Milano, 1980, p. 91.

### **Gioco libero e libera contemplazione**

Il libero gioco infantile, ovvero la possibilità di giocare spericolatamente in sicurezza, poggia sull'intimità che ogni bambino ha potuto costruire con il mondo, estendendo tale fiducia dal corpo della madre all'ambiente non umano, alla natura, agli oggetti. «Il gioco», scrive Winnicott, «comincia come simbolo della fiducia del bambino nella madre o nel sostituto materno» (5). E se questa intimità fiduciosa non è stata disturbata troppo incisivamente il gioco diventerà via via più differenziato e simbolico:

5) D.W. Winnicott, «Appunti sul gioco» (senza data), in *Esplorazioni psicoanalitiche*, Raffaello Cortina editore, Milano, 1995, p. 75.

Attraverso il gioco il bambino si occupa creativamente della realtà esterna. Alla fine, ciò conduce alla vita creativa e alla capacità di sentirsi autentici e di sentire che la vita può essere usata e arricchita. Senza il gioco, il bambino non può vedere il mondo creativamente e di conseguenza è respinto indietro, alla compiacenza e a un senso di futilità, o all'uso di soddisfazioni istintive dirette (6).

6) *Ibidem*, p. 76.

Quando la capacità di giocare è avviata senza gravi intoppi avremo dunque un bambino "al lavoro": i bambini immersi nel flusso delle loro esplorazioni creative sono stacanovisti del gioco, sono impegnati, infatti, con una dedizione commovente, alla illusione di creare il mondo. Se questo lavoro viene impedito o mortificato abbiamo il sentimento di "futilità" cui accenna Winnicott; e poche altre cose sono tristi, sul volto di un bambino, come il sentimento della futilità, quasi si trattasse di un ossimoro morfologico, dato che nulla è più difforme – dalla pienezza dello sguardo infantile – della futilità. E del «ricorso a soddisfazioni istintive dirette»: la famosa noia di cui soffrono tanti adulti intossicati di televisione e altre sostanze, quella noia che è così facile giudicare frettolosamente come un tratto ozioso del carattere e così difficile, invece, da ricondurre al suo statuto di "tappo". Tappo che chiuse un giorno, durante l'infanzia, la possibilità di giocare. Tappo che servì a coprire delusioni e incidenti segreti e che, assieme alla loro pensabilità, tiene sigillata la fiducia e la gioia di inventare. Tomba del gioco. Futura estraniamento dal piacere libero di disegnare, di scrivere, di leggere, di pensare. E anche di pregare.

Può la capacità di preghiera e di contemplazione, allo stesso modo della capacità di giocare, essere consentita e favorita

o, al contrario, interferita e compromessa dall'ambiente umano? Direi proprio di sì. Direi anzi che gioco e preghiera sono due dimensioni comunicanti nell'unità di corpo e psiche e che nel migliore dei casi la fluidità sperimentata nel gioco trasmigra senza particolari intoppi nell'arrendevolezza della preghiera. Gioco libero e libera contemplazione, infatti, si occupano di ciò che è ancora da fare; di ciò che non si è obbligati a sapere, ancora, con certezza; di un respiro grande che dice "sia", che sussurra "insieme"! Se la scoperta delle connessioni, infatti, è costitutiva del gioco estetico ed estatico dell'infante altrettanto possiamo notare che la percezione di tale interconnessione fonda il gesto etico delle religioni alla loro più intima e vitale radice: *re-ligare*. Ovvero connettersi in quanto creature alla creaturalità del mondo: movimento di una spiritualità che, per non scadere nella letteralità, nella retorica e nella violenza, dovrà rispettare la sua parentela al gioco infantile inteso come intimazione disarmata e stuporosa dei fenomeni, del corpo e della materia.

Un binario, gioco e contemplazione, sul quale può scorrere, simpateticamente, il diritto alla creatività. Un diritto che non nutre soltanto il bambino o soltanto l'adulto, ma le comunità. Le comunità tristi sono tali, io credo, perché sono a digiuno di gioco e di contemplazione e sono inconsolabili perché l'*oppio* che viene loro somministrato dal discorso familiare, sociale e dottrinale consiste in un falso gioco e in una falsa religiosità.

In una strofa di una delle sue poesie, intitolata *Mappa per pregare*, Chandra Livia Candiani ci indica, in effetti, che la preghiera non può rispondere altro che alle regole di un gioco vero, cioè vivo:

*Quando vuoi pregare  
quando vuoi sapere  
quel che sa la poesia,  
sporgiti,  
e senza esitazione  
cerca il gesto più piccolo che hai,  
piegalo all'infinito,  
piegalo fino a terra,  
al suo batticuore (7).*

7) L.C. Candiani, *La bambina pugile ovvero la precisione dell'amore*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2014, p. 17.

«Sporgiti e senza esitazione cerca il gesto più piccolo che hai»: siamo agli antipodi della commedia bigotta, ripetitiva e dimostrativa dei grandi riti adulti svuotati di anima. «Piegallo all'infinito, piegallo fino a terra, al suo batticuore»: siamo agli antipodi del narcisismo ascensionale del moralista. Siamo, insomma, alla spiritualità come via di trasformazione a partire dalla terra e dal corpo. Una società che elude il gioco e la libera preghiera è una società vuota e insana perché

il grande scandalo è togliere alle persone le tappe più naturali della loro vita, e soprattutto togliere questa forza che la creatura umana ha, che è quella di giocare. A Dio gliel'abbiamo tolta, perché il Dio cristiano e cattolico fa impressione, non gioca mai, o gioca a dare delle bastonate, certe volte. Dio ha voglia di giocare e nessuno lo fa giocare. Noi stessi ci siamo tolti, esclusi dalle relazioni, dal gioco. Sì, a volte ci sembra di poter giocare, ma al fondo resta sempre questa idea di utilizzare le cose (8).

8) A. Potente, *Sapienza quotidiana. Una lettura del Què-let dal sud del mondo*, Icone edizioni, Roma, 2001, p. 110.

È in un'ottica di gratuità e di intimità con la vita, invece, che si realizzano lo spazio del gioco e lo spazio della preghiera. E in questa forma libera, creativa e laica li considererei entrambi, sulla traccia di Winnicott, spazi transizionali, spazi in cui, rispettivamente, il bambino può accogliere il mondo senza perdere se stesso e in cui l'adulto può accogliere se stesso senza perdere il mondo.

### **Ludopatie e disturbi del sentimento religioso**

Ma cosa avviene se la possibilità di imparare a giocare – e a contemplare e a pregare – subisce delle interferenze precoci e un arresto?

9) D.W. Winnicott (senza data), *op. cit.*, pp. 76-77.

In alcuni appunti sul gioco di Winnicott (9) si trova una nota intitolata «Psicopatologia del gioco» in cui egli elenca 7 disturbi della capacità di giocare e che indicano, nel bambino, gli esiti di un appaesamento al mondo attraverso il gioco (socialità) non andato a buon fine. Riporto dunque in una tabella l'elenco di Winnicott, ponendolo nella colonna di sinistra e in corsivo; nella colonna di destra, invece, ipotizzo i 7 disturbi della capacità di pregare che indicano specularmente, nell'adulto, gli esiti di un trascendimento del mondo attraverso la preghiera (spiritualità) non andato a buon fine:



---

*Psicopatologia del gioco.*

- A. La perdita di capacità, associata a mancanza di fiducia, angoscia associata a insicurezza.
- B. Stereotipia negli schemi di gioco (fantasie angosciose).
- C. Scivolamento nel sogno a occhi aperti (uno stato a metà tra il vero sogno e il gioco).
- D. Sensualizzazione – l'istinto appare in forma cruda, in seguito al fallimento della simbolizzazione.
- E. Dominio – un bambino capace di giocare solo al proprio gioco, che coinvolge però altri bambini i quali debbono obbedire.
- F. Incapacità di partecipare a giochi di gruppo, a meno che non abbiano regole rigide e siano guidati da un adulto (incapacità tipica di bambini irrequieti e deprivati).
- G. Passaggio al puro esercizio fisico, dalla ginnastica ritmica fino all'allenamento agonistico, per il bisogno di evitare l'inerzia.

*Psicopatologia della preghiera.*

- A. La perdita di capacità, associata a mancanza di "fede", dogmatismo o ateismo dogmatico associati a insicurezza e angoscia.
- B. Stereotipia negli schemi rituali (ossessività anti-lutto).
- C. Scivolamento nelle visioni a tono profetico (uno stato a metà tra l'autoipnosi e la preghiera).
- D. Concretizzazione – Lo spirito appare in forma "letterale", in seguito al fallimento della ispirazione del cuore.
- E. Dominio – un "fedele" capace di concepire solo la propria religione e che vuole convertire a forza i fedeli di altri credo (fondamentalismo).
- F. Incapacità di sperimentare la preghiera con i compagni di fede a meno che non si tratti di formule rigide garantite dalla dottrina e da un capo spirituale carismatico (incapacità tipica di adulti iper-adattati).
- G. Passaggio al puro repertorio formale della esibizione fideistica, da quella domestica a quella comunitaria, per il bisogno di evitare l'inerzia.

---

Ciò che mi ha colpito, leggendo l'elenco di Winnicott, è stata l'emersione, in filigrana, di questi "ingranamenti" che possono verificarsi non solo nella possibilità creativa di giocare – del bambino, ma anche, similmente, nella possibilità creativa di pregare – dell'adulto. Una similitudine che propongo di pensare come con-temporanea nel senso che la compromissione di una funzione ludica mi sembra, nella vita degli esseri umani, l'antefatto della compromissione di una funzione spirituale. In entrambi i frangenti temporali ed esistenziali, a ben vedere, ne soffrono la capacità simbolica, la qualità della vita, la libertà espressiva e la speranza.

### **Irruzione discorsiva e irruzione pulsionale**

Da cosa sono prodotti questi “ingranamenti”? Cosa taglia le ali del gioco e della contemplazione? Mi sembra che la predisposizione umana al gioco patisca le medesime minacce della predisposizione umana alla spiritualità e che l’epoca della vita in cui sono entrambe massimamente esposte alla mortificazione sia proprio l’infanzia. Tale mortificazione può verificarsi a vari gradi e potrebbe essere detta in molti modi.

Volendone segnalare il grado più alto la descriverei come il morso di una combinazione educativa-ambientale molto velenosa: la combinazione, con tutte le varianti del caso, di irruzione discorsiva e irruzione pulsionale. E dico “irruzione” per indicarne il carattere traumatico, autonomo, necessario, del tutto indifferente alla coscienza del soggetto adulto o del sistema familiare che l’agisce e la perpetra.

Dunque l’inganno verbale, la violenza psicologica, il vampirismo affettivo, sul lato della parola; e l’intimidazione, la violenza fisica, l’abuso sessuale, sul lato del corpo.

Ho l’impressione, del resto, che le due irruzioni – discorsiva e pulsionale – vadano sempre a braccetto perché sgorgano assieme dalla “seduzione narcisistica” e dall’ordine di negare il “lutto originario” (10). L’incesto, per esempio, non si accompagna sempre a qualche parolina vischiosa che stucca ogni crepa da cui possa affiorare la verità percettiva e la dicibilità del vissuto del bambino?

10) Cfr. P.C. Racamier (1992), *Il genio delle origini. Psicoanalisi e psicosi*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1993, pp. 39-63.

Cosa ne è, dunque, del gioco, nel bambino molestato, ingannato, disturbato, malmenato, sadicamente nutrito o denutrito, giudicato stupido, scavalcato nei bisogni, preso in giro, sfruttato o abusato sessualmente?

Sul gioco, come nello sguardo, scende un velo. L’entusiasmo si opacizza e passa al servizio del congelamento e del nascondimento di ciò che è divenuto impensabile. Gioco velato, dunque, che testimonia ancora di una reperibilità del soggetto e che potrà essere auspicabilmente soccorsa, un giorno, a Dio piacendo. Ma a Dio non piacerà, aggiungo

provocatoriamente, che questo gioco offeso divenga, nella vita adulta, una seria e difensiva maschera religiosa! Piuttosto la cura d'anima, se degna di questo nome, si configurerà come ri-animazione della capacità di giocare e, in seconda battuta, della capacità di pregare. È quanto mi spiegava un'amica sessantenne alla quale avevo chiesto, recentemente, come vive l'età della vecchiaia che coincide, nel suo caso, con una lunga e deliberata solitudine affettiva (di coppia). Mi ha risposto, sorprendendosi ella stessa, che questa fase della vita le ha regalato – restituito – un pezzo d'infanzia mai vissuta:

È come se un certo distacco maturo dalla pulsionalità (e dai circuiti della ripetizione) mi avesse permesso di convogliare l'energia in un tipo di presenza molto particolare e molto fervida, tra il gioco protetto e la contemplazione attiva. Mi accade di alzarmi al mattino per gioco, di vestirmi per gioco e per gioco di mettermi a leggere, a scrivere e a lavorare. A volte occorrono decenni per disseppellire la vita dalla vita!

Volendo segnalare, infine, il grado più basso delle interferenze che possono disturbare la capacità di gioco e contemplazione, direi che si tratta di interferenze sottili, legate ad un tenore di presenza – delle figure di riferimento e della famiglia – molto superficiale e asservito al pensiero collettivo.

Indico due vignette tipiche di questa atmosfera educativa che impoverisce la capacità ludica e la capacità di preghiera, in una parola la capacità simbolica:

sul lato del gioco la vignetta è quella del bambino che riceve molti giocattoli tecnologici dal genitore ma che il genitore ha destinato a se stesso (e di cui si appropria con la scusa di decifrarne le istruzioni); qui il bambino fatica sia a difendere il suo spazio transizionale che è stato occupato dalla avidità infantile dell'adulto sia a sentirsi nell'atto di ricevere qualcosa che non potrà utilizzare perché non gli giunge;

sul lato della contemplazione la vignetta è quella del deserto radioattivo della catechesi parrocchiale senza desiderio e senza testimonianza. Qui il bambino-adolescente può trovarsi sollecitato - dal non-senso, dal ricatto e dal rimorso – allo sforzo di volontà.

Con quali effetti? Lo spazio simbolico sarà devoluto alla rivolta e al cinismo. Oppure, sempre più raramente ai nostri giorni, alla pratica fideistica pedante, all' "ortodossia nervosa".

### **Passando per il disincanto**

Del resto non è affatto scontato, per gli esseri umani, imparare a giocare e a pregare. Quando ho intitolato queste riflessioni «Lavorare all'incanto del mondo» avevo chiara in mente, infatti, la tappa obbligata del disincanto: l'umanizzazione è un lavoro simbolico che avviene nel tempo e che, pertanto, deve venire a patti con il limite, con la discesa e con la caduta. Incanto e disincanto, in questa prospettiva, sono necessari perché si garantiscono l'un l'altro come antidoti alla superbia dell'eternizzazione (il gioco infinito) e alla desertificazione del cinismo (l'ideologia dogmatica). Passare per il disincanto, quindi, non vuol dire depressione e risentimento ma capacità di elaborare il lutto: «la traccia ardua, viva e durevole di ciò che si accetta di perdere come prezzo di ogni scoperta» (11). Una misura, il lutto dell'incanto, che la filosofa Maria Zambrano identifica con l'accoglienza della tragedia umana e che le fa dire, della spiritualità di Nietzsche che pure tanto amava, che si trattava di «un misticismo dall'estasi malriuscita» (12), perché pretendeva di smarcare il tempo, l'imperfezione, la macchia umana. Mentre

11) *Ibidem*, p. 39.

12) M. Zambrano (1989), *Note di un metodo*, trad. it. e introduzione di S. Tarantino, Filema, Napoli, 2003, p. 78.

ciò che salva da questo incantamento è la presenza, anche minima, dell'oscurità che viene a interrompere l'assoluto della luce e del tempo [...]. E solo una concezione aperta, inconclusa, del tempo umano può albergare la vita e il pensiero nella dimensione aurorale, nella loro potenza di trasformazione (13).

13) E. Laurenzi, *Sotto il segno dell'aurora. Studi su Maria Zambrano e Friedrich Nietzsche*, Edizioni ETS, Pisa, 2012, p. 90.

Una preghiera informata del lutto e confidente con la tragicità della vita, perciò, è forse l'evoluzione più adulta e sapienziale del gioco infantile. E lo è in un modo degno che va scovato e bonificato dalle letture parziali e penalizzanti che la cultura del '900 ha riservato alla religiosità. La libera preghiera, infatti, è evoluzione matura del gioco infantile non nel senso che permane in essa un infantilismo irriducibile – incauta accusa con cui la psicoanalisi ha buttato via, con

le religioni impagliate, anche la spiritualità come funzione dinamica dell'anima umana. La preghiera disostruita dagli inganni della letteralità è invece maturazione del gioco perché – pur continuando a giocare – ha attraversato il disincanto senza negarlo e, nonostante il disincanto, anzi a partire dalla sua elaborazione, dispiega giocosamente la compassione e la speranza.

### **Riunione della parola, del gesto e dell'anima**

Innumerevoli, liberi e personalissimi sono, invero, i modi di riunire parola, gesto e anima in un atto di fiducia, di ringraziamento o di ricerca che sfuma i confini tra gioco e preghiera, tra qualità contemplativa e dimensione ludica dell'attenzione e dell'intelligenza umana.

Tra tanti esempi il primo che mi viene in mente è il gioco in cui Jung, bambino, utilizza il suo astuccio per matite e lo adatta a residenza segreta di un omino (intagliato nel regolo) accompagnato dalla *sua* pietra e da alcuni piccoli rotoli di carta con su scritte delle frasi in un alfabeto inventato. E lo nasconde in soffitta, su una trave sotto il tetto dove va a trovarlo e rivederlo ogni volta che si sente triste e minacciato. È la realizzazione ludica di un nascondimento simbolico teso a proteggere la vita psichica, qualcosa che Jung descrive, nella sua autobiografia, come la messa in sicurezza di uno spazio investigativo che restasse degnamente libero di non sapere tutto: lo spazio spirituale per eccellenza (14).

Anche il romanzo autobiografico *Il posto dei miracoli* (15), della giovane scrittrice Grace McCleen, annuncia, già nel titolo, la coincidenza possibile del luogo del gioco e del luogo della preghiera. Il posto dei miracoli, infatti, è la stanza di una bambina di dieci anni, orfana di madre e cresciuta con il padre nell'atmosfera cupa di una setta millenarista; qui, nella sua stanza, Judith realizza – con materiali riciclati – mondi in miniatura, i mondi che le servono per elaborare ciò che della vita la sconvolge, la disconferma, la deride. Il gioco di costruzione e di adornamento di questi scenari rappresenta per Judith un rifugio, un laboratorio di trasformazione e persino l'alveo protetto in cui scoprire i

14) C.G. Jung (1961), *op. cit.*, pp. 47-48.

15) G. McCleen (2012), *Il posto dei miracoli*, Einaudi, Torino, 2013.

propri “poteri” personali ovvero la capacità di incidere risolutamente sul mondo esterno e di rispondere creativamente alle prove della vita e anche alle sue ingiustizie.

Nell’ambito terapeutico si possono altresì apprezzare tutte quelle pratiche che, affiancando la *talking cure* con dei supporti espressivi ulteriori e avvedutamente strutturati, rimettono in circolazione e in comunicazione parti della psiche estremamente vitali e divenute inaccessibili alla memoria discorsiva a seguito di vicende traumatiche. È il caso, per esempio, del “Gioco della sabbia”, inventato da Dora Kalff per la cura dei bambini e applicato oggi, da molti psicologi analisti, anche con pazienti adulti (16). Sperimentandola come paziente mi sono resa conto che la pratica del Gioco della sabbia può mettere un adulto nelle condizioni di riacciuffare per i capelli il bambino che è stato quando ancora giocava e di veicolare, con rappresentazioni plastiche e tridimensionali, il recupero di un’intelligenza timida, animata e fortemente implicata alla creatività e alla spiritualità. Una vena dell’intelligenza senza la quale, certo, si può vivere – tutto il mondo contemporaneo ne fa a meno – ma senza la quale si vive, più che altro, come consumatori di se stessi, degli altri e del mondo circostante.

16) Cfr. G. Andreetto, P. Galeazzi, a cura di, *Mondi in un rettangolo. Il gioco della sabbia: aperture sul limite nel setting analitico*, Moretti&Vitali, Bergamo, 2012.

Un tale stile spettrale di esistenza – privato, cioè, del gioco libero e della libera contemplazione – è particolarmente funzionale e apprezzato, oggi, nel mondo professionale dove l’indifferenza utilitaristica e produttiva governa le menti e disciplina i corpi di tante persone. Ma anche qui, come consulente di seminari volti al benessere dei manager, posso testimoniare la prontezza dell’essere umano a scongelare e rilanciare la sua passione per l’incanto del mondo. Naturalmente non propongo loro il gioco come divertimento competitivo (ne hanno già abbastanza) ma introduco in punta di piedi e con estrema franchezza dei “giochi proibiti”, ovvero esercitazioni all’ascolto di se stessi e degli altri non finalizzate al risultato quantitativo e atti a riaprire i canali espressivi meno censurati dalla mente discorsiva come, per esempio, il disegno e la scrittura autobiografica. E ciò che mi viene restituito dalle persone, perlopiù, è l’ammissione di una grande diffidenza iniziale e poi di un rilassamento

consistente della tensione di esistere, un sollievo a deporre la maschera e l'affacciarsi di un desiderio di gratuità.

### **Il vuoto tra le mani**

Concludo con un ricordo personale. Da bambina, nella piccola chiesa di montagna dove ogni domenica, d'estate, seguivo la messa, spiavo le persone adulte inginocchiate, l'espressione dei loro volti, la flessibilità o la rigidità dei loro gesti. E sospettavo della teatralità con cui alcune di loro, nel momento dell'eucarestia, cacciavano a forza il volto nelle mani per fare apparire maiuscolo il raccoglimento. Vi leggevo uno sforzo strano che provai a imitare, un giorno, e mi parve che le mie mani, giunte con tanta protervia, avrebbero potuto non scollarsi mai più e divenire inservibili. Più avanti, nella giovinezza, osservai fenomeni analoghi nei centri di meditazione: come era facile restare saldati all'enfasi! Così sono arrivata alla conclusione che tra le mani giunte in preghiera dovrebbe permanere sempre un sottilissimo vuoto, dello spessore di un foglio di carta. Custodire simbolicamente il vuoto di quello spessore è una preghiera e un gioco.

# Gioco, gesto, immagine e creatività

*Silvano Tagliagambe*

## **Il gioco e la trappola per le scimmie**

C'è un preciso «ostacolo epistemologico» che rende difficile, se non impossibile, il riconoscimento del valore euristico del gioco come tensione verso la creatività e il cambiamento e l'elaborazione di nuovi stili di pensiero e di vita. Esso funziona alla stregua della vecchia trappola indiana per le scimmie, di cui parla Pirsig nel suo primo, straordinario romanzo:

La trappola consiste in una noce di cocco svuotata e legata a uno steccato con una catena. La noce di cocco contiene del riso che si può prendere attraverso un buco. L'apertura è grande quanto basta perché entri la mano della scimmia, ma è troppo piccola perché ne esca il suo pugno pieno di riso. La scimmia infila la mano e si ritrova intrappolata – esclusivamente a causa della rigidità dei suoi valori. Non riesce a cambiare il valore del riso: non riesce a vedere che la libertà senza riso vale più della cattura con (1).

1) R.M. Pirsig (1974), *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Adelphi, Milano, 1991, p. 301.

A fungere da “riso”, nel caso specifico, è una visione incapace di rendersi conto che, oggi più che mai, il passato ci può certo fornire casi istruttivi ed emblematici ma non rispo-



ste alle quali affidarsi senza senso critico e disponibilità al dubbio e alla revoca, perché sta venendo meno sempre più frequentemente la possibilità di un'esatta replicabilità delle situazioni che si vivono. Questo tema è al centro di un libro provocatorio di Nassim Nicholas Taleb, intitolato, non a caso, *Il Cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita* (2), in cui l'autore pone il problema dell'incapacità di pensare un futuro che non sia il risultato di un'estrapolazione del presente e del passato, di una proiezione dello ieri e dell'oggi sul domani, che per questo viene affrontato facendo riferimento agli stessi quadri concettuali imperanti ed egemoni al momento. Se si segue questa strada, tuttavia, non si può che avere un «apprendere all'indietro», che pensa di potere e dover fare a meno di ogni riferimento all'insolito, al «non prevedibile» in quanto «non estrapolabile» e perciò, per definizione, «non normale». A soffrirne, inevitabilmente, sono l'immaginazione, la creatività, l'innovazione, l'apertura al pensare altrimenti e al cambiamento, tutti aspetti che sono invece esaltati dalla valorizzazione della funzione cognitiva del gioco.

Questa concezione, profondamente impregnata dell'idea di pianificazione, di un domani in qualche modo preordinato, priva il futuro del suo senso di attesa e di imprevedibilità, di speranza e di possibilità di mutamento. Ed è questa la «trappola» che occorre rimuovere. Per farlo bisogna porsi la questione dello stile di pensiero aperto al cambiamento e all'innovazione e dell'origine e della natura dei processi creativi.

2) N.N. Taleb, *Il Cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

### **La formazione e il radicamento delle credenze**

Ed è appunto questo il problema affrontato a cavallo tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento da un grande pensatore, Charles Sanders Peirce, il quale s'interrogò sul modo in cui si formano e mettono radici le credenze e sull'incidenza che hanno, in questo sviluppo, il tempo e la relazione tra l'esperienza passata e le aspettative riguardanti il futuro.

A questo proposito egli sottolinea che, in qualunque modo una determinata credenza si radichi, il suo esito è la provvisoria eliminazione del dubbio, il quale nasce quando una

regola interpretativa precedentemente accettata viene messa in crisi dall'insorgenza di un'anomalia, ovvero da un'esperienza falsificante. Ma il dubbio non è una condizione mentale con cui si riesca a convivere pacificamente, in quanto esso crea un'irrequietezza che spinge alla ricerca di un modo per farla cessare. L'unica soluzione per placare l'irritazione del dubbio è l'affacciarsi di una credenza – o regola interpretativa stabile – che segni un provvisorio punto di non ritorno della ricerca. L'utilità dell'accettazione di una regola d'azione, o *abito mentale (habit)*, è legata a quella che Peirce considera la «sola funzione del pensiero», che è «produrre la credenza», in quanto «il pensiero in azione ha come solo possibile motivo il raggiungimento del pensiero in riposo» (3). La regola interpretativa verrà poi registrata in memoria e entrerà a far parte del bagaglio di credenze di cui dispone l'interprete: la prossima volta che gli capiterà di affrontare circostanze apparentemente analoghe, andrà ad attingere a quell'esperienza passata per spiegare il nuovo fenomeno. Peirce definisce l'abito mentale come «la tendenza a comportarsi effettivamente in modo simile in circostanze simili in futuro» (4) (attraverso quindi analogie e somiglianze). La chiave di questa tendenza è dunque l'*inferenza analogica*, la capacità di cogliere sottili punti di contatto, magari tutt'altro che evidenti a prima vista, tra situazioni differenti e di trasferire, conseguentemente, alla seconda le conclusioni che erano state tratte in occasione del verificarsi della prima. È questo tipo di inferenza, quindi, a essere in gioco in questo caso piuttosto che quella induttiva. È pertanto utile cercare di chiarire le relazioni tra questi due tipi di inferenza, che sono connessi tra di loro se si considera l'*analogia positiva*, mentre risultano irriducibili l'uno all'altro se si tiene conto anche dell'*analogia negativa*. In quest'ultimo caso questi due tipi di inferenza risultano essere complementari tra loro e utili in situazioni differenti. L'*inferenza induttiva* è utile quando non sappiamo con precisione come i casi osservati differiscano tra loro, e quindi non ne conosciamo esattamente l'analogia negativa, per cui un aumento del numero dei casi può aiutarci a trarre qualche conclusione su di essi. L'*inferenza analogica* risulta efficace quando non abbiamo osservato un numero elevato di casi, ma conosciamo con sufficiente

3) C.S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6, C. Hartshome and P. Weiss (a cura di), 1931-35, vols. 7-8, W. Burks (a cura di), 1958, Harvard University Press, Cambridge MA., vol. 5, p. 487. Tr. it. In *Le leggi dell'ipotesi, antologia dai Collected Papers*, testi scelti e introdotti da Massimo A. Bonfantini, Roberto Grazia e Giampaolo Proni, Bompiani, Milano, 1984.

4) *Ibidem*, vol. 5, p. 396.

precisione tanto l'analogia positiva quanto l'analogia negativa dei relativamente pochi casi osservati, per cui l'analogia osservata può aiutarci a trarre qualche conclusione su di essi. Questa differenza è importante perché ci aiuta far luce su quella che possiamo chiamare la *logica della scoperta*. Sia che la si ritenga basata sull'inferenza induttiva o sull'inferenza analogica questo tipo di logica comporta la rinuncia alla certezza propria della deduzione, in quanto le due inferenze in questione hanno in comune il fatto di essere *processi fallibili*. Quando parliamo di innovazione e di scoperta dobbiamo dunque ammettere il carattere strutturale e ineliminabile dell'incertezza e cercare di costruire su di essa. La logica della scoperta, pertanto, riconosce l'illusorietà dell'obiettivo di acquisire una certezza assoluta e lo sostituisce con quello di disporre di strumenti per l'estensione della nostra conoscenza *fallibili ma corredati di procedure di controllo* che consentano di riconoscere le anomalie e di correggerle. Questa è l'analogia positiva tra le due tipologie di inferenza di cui stiamo parlando.

L'analogia negativa consiste invece nella diversa incidenza riconosciuta alla reiterazione degli eventi, decisiva per l'inferenza induttiva e molto meno per quella analogica. Dopo avere constatato anche una sola volta che il fuoco bruciava, ciascuno di noi ha introiettato la regola d'azione secondo cui non è consigliabile avvicinare troppo la mano a esso; analogamente, avendo scoperto le qualità terapeutiche della penicillina, i medici hanno imparato che certe malattie si curano con gli antibiotici; una volta appreso il teorema di Pitagora acquisiamo l'abito che ci permetterà di calcolare la lunghezza di tutte le ipotenuse che incontreremo nel corso della nostra esistenza (come si vede, non è indispensabile che l'abito venga acquistato per esperienza diretta); e così via. La nozione di abito può essere estesa a ogni forma di conoscenza acquisita che predispone l'interprete a comportarsi (in senso sia pratico sia cognitivo) in un certo modo quando si trova in determinate circostanze note o ritenute simili a situazioni già esperite in precedenza. La distinzione (molto sottile) tra credenza e abito va probabilmente ricercata nel fatto che, mentre la credenza può essere intesa come il punto di arrivo dell'indagine, l'abito che ne deriva è lo strumento che permette di calco-

lare le conseguenze prevedibili di quella determinata credenza in alcuni contesti che potrebbero darsi in futuro. Così, la regola «il fuoco brucia» è una credenza che comporta lo stabilirsi di un abito d'azione: siccome il fuoco brucia (credenza), se in futuro non vorrò bruciarmi non dovrò toccare il fuoco (abito). Quando funziona, l'abito si sedimenta e la sua applicazione procede in modo automatico. L'abito diventa legge, convenzione e relazione arbitraria. Ma se, al contrario, si presenta qualche problema che rivela l'inadeguatezza di una determinata «disposizione all'azione» rispetto al compito per il quale essa è preposta (ad esempio, se si constatano dei fenomeni che sfuggono al dominio di una certa legge fisica alla quale ci si aspetterebbe che si adeguassero), allora l'abito entra in crisi e si cerca di costruirne uno nuovo. Il mondo dell'esperienza reale si sottrae all'azione regolatrice dell'abito e costringe l'interprete a riformulare i suoi programmi comportamentali. Pungolata dall'«irritazione del dubbio», l'indagine riparte e avanza fino al fissarsi di una nuova credenza e, di conseguenza, fino alla formazione di un nuovo abito d'azione. L'«abito d'azione» di cui parla Peirce non richiede, pertanto, una ripetuta esposizione a uno stimolo per stabilirsi e per imporsi come tale. Esso non presuppone cioè una dimensione temporale prolungata, quanto piuttosto la capacità di isolare un singolo istante (quello in cui si verifica un'esperienza significativa) e di «condensare» in esso passato, presente e futuro, sottraendolo al ritmo del tempo e provocando così all'interno di quest'ultimo una rottura la quale, come scrive Giorgio Agamben, «sembra introdurre in quest'eterno flusso una lacerazione e un arresto». Questa osservazione è particolarmente interessante ai fini del nostro discorso in quanto lo stesso Agamben sottolinea il fatto che proprio questa lacerazione costituisce un aspetto caratteristico dell'esperienza estetica:

Così quando ci troviamo di fronte a un'opera d'arte o di un paesaggio immerso nella luce della sua presenza, avvertiamo un arresto, come se fossimo d'improvviso sbalzati in un tempo più originale. [...] Noi siamo come trattenuti in arresto davanti a qualcosa, ma questo essere trattenuti è anche un essere-fuori, un'*ekstasi* in una dimensione più originale (5).

5) G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 1984, pp.150-151.

L'abito è quindi, in questa prima tipologia, congiunzione dello scorrere – flusso incessante degli istanti – e suo arresto, *ekstasi*, *essere fuori* da quello scorrere per venire proiettati in una sorta di dimensione atemporale. Come quella che ci fa sperimentare la visione dell'opera d'arte, di fronte alla quale noi siamo trattenuti nella presenza che sospende, domina e ordina il tempo. Il secondo tipo di abito potremmo chiamarlo delle abduzioni selezionate. Anche in questo raggruppamento gli abiti stanno sullo sfondo delle nostre azioni-interpretazioni, ma non sono più soli. Accanto e oltre loro stanno le conoscenze consapevoli e disponibili che ognuno di noi porta con sé. Una sorta di deposito di 'dati' e intreccio di nozioni. Una enciclopedia, secondo la metafora elaborata da Umberto Eco: l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale in qualche modo registrata. In questi casi, di fronte a un evento per lo più singolare la mente avvia una rapida rassegna di tutte le cause possibili e seleziona quella che, sulla base dell'enciclopedia disponibile, considera la più persuasiva ed efficace ai fini della spiegazione dell'evento in questione.

Sulla base di queste premesse Peirce propone, come schema di ragionamento base per la logica della scoperta, l'*abduzione*, che si presenta in una forma che può essere così esemplificata:

constatiamo che la nostra macchina non parte e *supponiamo* che la batteria sia scarica (o rotta). In altri termini constatiamo un effetto B (macchina che non parte) e ipotizziamo una causa A (batteria scarica). A è la migliore spiegazione possibile, data l'evidenza a nostra disposizione, dell'evento osservato B. Per questo l'inferenza abduittiva è anche nota come "inferenza alla migliore spiegazione".

Rilevante in questo schema è l'*inversione dei ruoli tra premessa e conclusione*. L'effetto B, che nella concatenazione naturale consegue alla causa A, in questo genere di inferenza è espresso da un enunciato che funge da premessa, non da conclusione. Lo schema abduittivo opera quindi a ritroso, in modo inverso, ed è per questo che è chiamato anche *retroduzione*.

A → B BATTERIA SCARICA comporta MACCHINA CHE  
NON PARTE

B (LA MACCHINA NON PARTE)

—————  
A (BATTERIA SCARICA) (forse)

La formula si legge in questo modo: siamo di fronte a un effetto o conseguente B; la sua ragion d'essere potrebbe dipendere da una legge di implicazione  $A \rightarrow B$ ; quindi l'antecedente che lo ha causato è A.

L'*abduzione* è pertanto l'inferenza che muove da un fatto sorprendente, o da un puzzle che non si riesce a comporre, e che conduce a un assente possibile. Come si è già sottolineato l'inferenza, in questo caso, è sempre rischiosa, in quanto è l'espressione della proposta, temporanea e bisognosa di verifica, di una delle alternative possibili. L'*abduzione* è quindi per definizione una scommessa e un azzardo avventuroso.

Rispetto all'induzione, che è sempre il risultato di osservazioni già effettuate e di esperimenti già compiuti e prepara la teoria, l'*abduzione* la anticipa e prevede la possibile spiegazione di dati fenomenici che ne sono ancora sprovvisti. Essa è dunque l'inferenza che apre a scenari possibili e indirettamente predispone all'interpretazione creativa e all'invenzione.

In questo caso siamo quindi di fronte a un'intera gamma di opzioni e di possibilità, tra le quali bisogna selezionare quella che meglio si presta a fungere da ipotesi esplicativa. Il processo non è dunque dal particolare al generale, dal concreto all'astratto, come nel caso dell'induzione, che è *bottom-up*. Procedo invece dal generale al particolare, dall'astratto al concreto, ed è *top-down*. Accanto a questo primo aspetto ce n'è un altro, di particolare interesse e rilievo per il nostro discorso, da sottolineare. Secondo Peirce, l'*abduzione poggia su una logica iconica*, in quanto l'icona mostra «relazioni fra elementi che prima sembravano non avere nessuna necessaria connessione» (CP 1.383), ma anche perché è in un'immagine che la conoscenza tende a strutturarsi. È noto che Einstein ad esempio, come scrive Rovelli,

aveva una capacità unica di *immaginare* come il mondo potesse essere fatto, di ‘vederlo’ nella sua mente. Le equazioni, per lui, venivano dopo; erano il linguaggio per rendere concreta la sua capacità di immaginare la realtà. La teoria della relatività generale, per Einstein, non è un insieme di equazioni: è un’immagine mentale del mondo, poi faticosamente tradotta in equazioni (6).

Insomma noi “immaginiamo” per immagini, processo favorito da schemi, figure, idee, concept, metafore, analogie.

### **La funzione euristica del gioco. Il nesso tra gioco e abduzione**

Ci siamo soffermati in modo analitico sull’abduzione per un triplice ordine di motivi. In primo luogo perché essa, come si è detto, è lo schema di riferimento della logica della scoperta; in secondo luogo per il fatto che essa poggia su una logica iconica, e quindi valorizza e potenzia il ruolo e la funzione della immagini; infine per il suo stretto nesso con il gioco e le attività ludiche in tutte le loro manifestazioni.

Per evidenziare quest’ultimo è utile riferirsi a Gregory Bateson, “padre” delle terapie sistemico-relazionali, il quale ha esplorato, in particolare, quella sorta di “cortocircuito” tra comunicazione e metacomunicazione, senza il quale particolari forme di espressività, come il gioco e il rituale, non sarebbero realizzabili.

Egli cita, a questo proposito, una sua esperienza diretta allo zoo di San Francisco:

Vidi due giovani scimmie che *giocavano* cioè erano impegnate in una sequenza interattiva, le cui azioni unitarie, o segnali, erano simili, ma non identiche, a quelle del combattimento. Era evidente, anche all’osservatore umano, che la sequenza nel suo complesso non era un combattimento, ed era evidente all’osservatore umano che, per le scimmie che vi partecipavano, questo era ‘non combattimento’. Ora questo fenomeno, il gioco, può presentarsi solo se gli organismi partecipanti sono capaci in qualche misura di metacomunicare, cioè di scambiarsi messaggi che portino il messaggio. Questo è gioco (7).

Per lo più questi messaggi metacomunicativi rimangono impliciti: e, «specialmente durante le sedute psichiatriche,

6) C. Rovelli, *La realtà non è come appare. La struttura elementare delle cose*, Raffaello Cortina, Milano, 2014, p. 81.

7) G. Bateson (1972), «Una teoria del gioco e della fantasia», in *Verso un’ecologia della mente*, tr. it. G. Longo, Adelphi, Milano 1985, p. 219.

8) *Ibidem*, p. 217.

interviene un'altra classe di messaggi impliciti, concernenti l'interpretazione dei messaggi metacomunicativi di amicizia e ostilità» (8).

Il riferimento alla metacomunicazione fa entrare in gioco, come componente imprescindibile del processo comunicativo, l'incidenza del contesto, chiamando in causa quello che può essere chiamato l'«effetto cornice»: «La cornice di un quadro dice all'osservatore che nell'interpretare il quadro egli non deve impiegare lo stesso tipo di ragionamento che potrebbe impiegare per interpretare la carta da parati esterna alla cornice». Questa distinzione sta a significare che nel rapporto tra il quadro e la sua cornice

l'inquadramento stesso diviene parte del sistema delle premesse. O l'inquadramento, come nel caso del gioco, è implicato nella valutazione dei messaggi che contiene, oppure semplicemente assiste la mente dell'osservatore nella comprensione dei messaggi contenuti, ricordandogli che questi messaggi sono mutuamente rilevanti e che i messaggi fuori di quell'inquadramento possono essere ignorati (9).

9) *Ibidem*, pp. 229-230.

Tradotto nel linguaggio degli schemi inferenziali di tipo abduktivo, che abbiamo appena finito di analizzare, ciò significa la capacità, da parte delle due scimmie, di cogliere l'analogia positiva tra combattimento e gioco, cioè gli aspetti di similarità, insieme a quella negativa, cioè le caratteristiche in virtù delle quali la sequenza interattiva messa in atto nel comportamento ludico differiva dalla lotta, pur essendo simile a essa, e di fare oggetto del loro scambio comunicativo anche il messaggio di secondo ordine relativo a queste due differenti tipologie di analogia. Solo incorporando all'interno del complesso della comunicazione questo «metamessaggio» risulta possibile trasferire analogicamente al gioco le sequenze di azioni e reazioni tipiche della lotta, senza attivare l'impulso aggressivo che è componente imprescindibile di quest'ultima.

La convergenza e la combinazione di questo tipo di spiegazione e della priorità che l'immagine e la logica iconica assumono nel ragionamento abduktivo meritano di essere approfondite in quanto si tratta di aspetti che vengono sempre più spesso chiamati in causa per descrivere il fun-



zionamento dei processi corporei, e in particolare (ma non solo) di quelli cerebrali.

Si prende, ad esempio, la descrizione fatta da Damasio del processo che rende possibile l'emergere della coscienza nucleare: quest'ultima, a giudizio dell'autore, è in grado di affiorare allorché i dispositivi cerebrali di rappresentazione generano *una descrizione non verbale, per immagini*, del modo in cui lo stato dell'organismo viene modificato dall'elaborazione di un oggetto da parte dell'organismo stesso e quando tale processo intensifica l'immagine dell'oggetto causativo, mettendolo in posizione saliente in un contesto spaziale e temporale. Si ha così *una sorta di "rispecchiamento" delle immagini dell'oggetto e delle modificazioni nel proto-sé, rese da mappe del primo ordine, da parte di mappe di secondo livello, che narrano per immagini quanto sta accadendo tra l'organismo e l'oggetto*. Questa descrizione di secondo ordine racconta pertanto la storia dell'organismo colto nell'atto di rappresentare i mutamenti del proprio stato nel rappresentare l'oggetto.

La narrazione senza parole che propongo si basa su configurazioni neurali che diventano immagini, e le immagini sono la stessa valuta fondamentale utilizzata per la descrizione dell'oggetto che causa la coscienza. Il punto più importante è che le immagini che costituiscono la storia sono incorporate nel flusso dei pensieri. Le immagini nella narrazione della coscienza fluiscono come ombre insieme alle immagini dell'oggetto al quale stanno fornendo un involontario e non richiesto commento. Per tornare alla metafora del «film nel cervello», sono immagini che stanno *dentro* il film. Non vi sono spettatori esterni (10).

La conseguenza di questa meta-rappresentazione è duplice: emerge il Sé nucleare nella percezione del sentimento del conoscere e viene reso saliente l'oggetto, messo in risalto rispetto a tutto ciò che non viene selezionato. L'essenza della coscienza nucleare consisterebbe, dunque, nella ri-rappresentazione del proto-sé non cosciente mentre viene modificato. Qui è lampante la costituzione duale del corpo, la sua capacità di osservarsi e di registrare i mutamenti del proprio stato mentre è occupato a rappresentare un oggetto esterno, ma anche a concentrare tutta la propria attenzione

10) A. Damasio, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano, 2000, p. 208.

sul mondo interno. Non a caso gli studiosi del cervello guardano oggi con sempre maggiore interesse e attenzione al Default-Mode Network (DMN), una rete neurale distribuita in diverse regioni corticali e sottocorticali, che viene generalmente attivata durante le ore di riposo e di attività “passive”. Questa rete si attiva proprio quando il lavoro della mente non è rivolto a stimoli esterni ma verso il mondo interno. Pur non occupandosi delle usuali faccende quotidiane il metabolismo del cervello è intenso, cioè la corteccia consuma una gran quantità di energia e sono all’opera diverse componenti del sistema cerebrale: il lobulo parietale inferiore, la corteccia cingolata posteriore, la corteccia prefrontale ventro-mediale e la formazione dell’ippocampo. È un sistema di aree cerebrali dense e fitte di connessioni. Questa rete è associata a processi mentali definiti “immagini e pensieri non correlati a un compito” e si attiva, ad esempio, quando gli individui pensano al loro futuro costruendo una “scena mentale” basata sulla memoria episodica. Alcune sue componenti forniscono quindi informazioni provenienti da esperienze pregresse sotto forma di ricordi e associazioni che costituiscono i mattoni della simulazione mentale e dell’immaginazione.

Il Default-Mode Network è pertanto fondamentale per utilizzare le esperienze passate al fine di progettare il futuro, individuare le interazioni sociali e massimizzare l’utilità dei momenti in cui ciascuno di noi non è direttamente impegnato nel mondo esterno e la sua attività mentale, come si diceva, è diretta verso i canali interni. In queste fasi non si ha un pensiero ordinato e organizzato, ma piuttosto un agglomerato di istanti e di frammenti di esperienza interiori, miscugli saltuari fatti di sogni a occhi aperti, di fantastiche, di monologhi interiori vaganti, di immagini vivide che contribuiscono molto alla formazione e al benessere della persona umana. Questo circuito spiega quindi alcune condizioni neuropsicologiche importanti ed evidenzia la funzione fondamentale del “sogno a occhi aperti”, di quella sorta di mondo intermedio tra il sogno vero e proprio e il momento introspettivo, come se si fosse svegli ma non davvero presenti a se stessi, mondo intermedio nel quale cominciano tuttavia a emergere e a prender forma le visioni orientate al futuro e i relativi progetti.

Il riferimento a questa rete evidenzia l'importanza dei risultati della psicoanalisi e della psicologia analitica. In particolare delle riflessioni di Freud sulla condensazione come strumento privilegiato di organizzazione interna e di espressione del linguaggio onirico e sul sogno come traduzione di avvenimenti che si svolgono ai margini dell'attenzione in immagini visive, che espandono improvvisamente, in senso positivo o negativo, il campo della coscienza. Dunque *condensando* si può *espandere*, tant'è vero che nel sogno non ci sono solo ricordo e previsione, ma anche la possibilità di porsi nei riguardi dell'esistenza in modo nuovo; in un modo che può definire, modificandola, la struttura stessa dell'esistenza e ampliarne gli orizzonti e le prospettive. Altrettanto fondamentali e lungimiranti appaiono le considerazioni di Jung sull'immaginazione – si potrebbe anche dire creatività – come risultato della tenacia “reattiva” con cui l'inconscio rivendica il suo diritto a manifestarsi, nonostante le “ragioni” della coscienza. L'immaginazione e i suoi prodotti sono pertanto, a suo giudizio, il luogo privilegiato del rapporto con l'inconscio, che si modula, si coniuga, si declina soprattutto attraverso un pensiero che impara e riesce a farsi figurativo, a drammatizzarsi, a mettersi in scena e rappresentarsi, producendo concetti, come i grandi archetipi di cui abbiamo parlato – Puer, Senex, Animus, Ombra e il Sé – capaci di essere “visti” nella mente, oltre che compresi nella loro forza di potenti astrazioni. Questo tipo di pensiero immaginante è lo strumento più efficace del dialogo e della comunicazione tra le funzioni superiori e quelle inferiori della psiche e di mediazione tra la coscienza e l'inconscio. L'integrazione tra questi opposti può darsi solo sul piano psichico che si manifesta come attività immaginativa creatrice. Proprio per questo le immagini e i simboli frutto di questa attività costituiscono gli strumenti insostituibili di quell'autentica conoscenza di sé che scaturisce dalla tendenza al superamento dell'inconscio inteso riduttivamente come territorio esterno ed estraneo, come non-conscio.

## **Conclusione**

In seguito alla crescente irruzione sulla scena della ricerca scientifica e tecnologica di problemi complessi *irriducibili*,

non scomponibili in problemi più semplici, controllati da reti di cause o addirittura da reti di reti di cause, e che proprio per questo non consentono di essere analizzati in termini di catene causali lineari, all'interno della cassetta degli attrezzi degli strumenti per pensare alla tradizionale accoppiata analisi-induzione subentra sempre più la coppia abduzione-analogia. L'analogia ci permette di individuare i sottili nessi e le somiglianze nascoste tra problemi che a prima vista appaiono assai diversi tra loro, e quindi di non ricominciare da capo nell'inquadramento e nella soluzione di un problema apparentemente inedito. L'abduzione, come si è visto, è il procedimento inferenziale che parte, come la deduzione, da principi e leggi generali per approdare a una spiegazione particolare, secondo un andamento «top-down».

Se dunque la logica della scoperta viene incardinata sull'abduzione e sull'inferenza analogica il processo di acquisizione e conquista della conoscenza cessa di apparire incardinato sull'obiettivo tradizionale dell'accumulazione e dell'arricchimento di dati e informazioni, fino a comporre «dal basso verso l'alto» un quadro il più esaustivo possibile del mondo che ci circonda. Esso comincia invece a essere concepito sempre più come l'esito di uno sforzo tenace e costante di selezione e di restringimento, dall'ambito originario del possibile, con le sue opportunità pressochè illimitate, al sistema dei vincoli dettati e imposti dall'adesione all'effettualità, vale a dire al reale quale ci si presenta «qui» e «ora», cioè nelle circostanze spaziali e temporali nei quali esso è percepito e concettualizzato. Un cammino che assume la forma di una piramide rovesciata, in quanto parte dall'alto, da una base molto ampia, che tende poi a rastremarsi verso il basso, fino ad assottigliarsi in una sorta di vertice.

Lo scriveva già in modo mirabile Bruno Munari nel suo *Verbale scritto*:

Complicare è facile, semplificare è difficile. Per complicare basta aggiungere, tutto quello che si vuole: colori, forme, azioni, decorazioni, personaggi, ambienti pieni di cose. Tutti sono capaci di complicare. Pochi sono capaci di semplificare. [...] Per semplificare bisogna togliere, e per togliere bisogna sapere cosa togliere, come fa lo scultore quando a colpi di scalpello toglie dal masso di pietra tutto quel materiale che c'è in più della scultura che vuole

fare. [...] Togliere invece che aggiungere vuol dire riconoscere l'essenza delle cose e comunicarle nella loro essenzialità. Questo processo porta fuori dal tempo e dalle mode, il teorema di Pitagora ha una data di nascita, ma per la sua essenzialità è fuori dal tempo. [...] La semplificazione è il segno dell'intelligenza, un antico detto cinese dice: quello che non si può dire in poche parole non si può dirlo neanche in molte (11).

11) B. Munari, *Verbale scritto*, Corraini, Mantova, 2008, p. 53.

Da questo quadro generale esce valorizzata la funzione euristica del gioco come libera esplorazione di possibilità alternative, come manifestazione concreta del pensare "altrimenti", come impasto di struttura e casualità, di motivi conduttori e variazioni, di logica interna ed eccezioni. Risultano inoltre potenziati, come si è visto, il ruolo e l'importanza del linguaggio delle immagini, per il fatto che, secondo l'opinione dello stesso Peirce, l'abduzione poggia su una logica iconica, perché è in un'immagine che la conoscenza tende a strutturarsi e infine perché, come si è visto, le basi embrionali di quella che possiamo chiamare la coscienza, funzionano sulla base di una narrazione senza parole che si basa su configurazioni neurali che diventano immagini, su una descrizione non verbale del modo in cui lo stato dell'organismo viene modificato dall'elaborazione di un oggetto da parte dell'organismo stesso, e quindi in definitiva su un linguaggio primario, di cui ciascun uomo dispone e che è attivo già prima che egli cominci a pronunciare qualche parola. Non si tratta, pertanto, di rappresentazioni astratte, ma di immagini che fin dall'inizio sono legate da una parte al corpo, dall'altra al contesto in cui è immerso e agisce, sono quindi intrinsecamente contrassegnate dalla loro collocazione, da un "dove" e da un "come", e che si caricano poi via via dei significati del vissuto, dei "marcatori somatici" che a esso vengono associati, delle emozioni sottese che questi marcatori richiamano ogni volta.

Infine viene messa in rilievo l'incidenza primaria del gesto, di quello che possiamo chiamare il gesto che racconta nel momento stesso in cui si dispiega e si attua, quello che svolge la funzione di ponte tra il sistema motorio, il linguaggio e il ragionamento, tra il corpo, le parole e i concetti, al quale guardano con attenzione sempre maggiore le ricerche nel campo delle neuroscienze.

Le acquisizioni a cui esse sono pervenute stanno infatti erodendo sempre più la credibilità del classico schema percezione→cognizione→movimento, che è messa irrimediabilmente in crisi dalla constatazione del fatto che la percezione appare immersa nella dinamica dell'azione, risultando, di conseguenza, ben più articolata e composita di come in passato è stata presentata. Ne scaturiscono l'idea che la mente sia profondamente «incorporata», incardinata nel nostro corpo e un *sincronismo* tra agire, pensare e parlare che confuta il modello tradizionale di un processo di elaborazione delle informazioni sensoriali in entrata che, sviluppandosi in modo lineare, si conclude con la produzione di un'uscita motoria, di un'azione. Quest'ultima, invece, non è l'esito finale e la meccanica dell'esecuzione del processo percettivo, ma è parte integrante di questo processo e inscindibile dallo stimolo sensoriale, in quanto contenuta in esso. Su questi risultati si fonda una fisiologia dell'azione che conferisce inedita dignità teorica alle operazioni concrete, alla manipolazione, al "pensare con le mani".

A supporto di questa conclusione c'è la scoperta del fatto che ogni azione, qualunque essa sia, è caratterizzata dalla presenza di uno scopo. Gli stessi movimenti, come flettere le dita di una mano, possono essere eseguiti per conseguire fini diversi (afferrare una tazzina, grattarsi il capo, giocherellare con le dita ecc.). La presenza di scopi diversi fa di quegli stessi movimenti degli *atti motori diversi*.

Il sistema motorio non è pertanto un semplice controllore di movimenti: alla base della sua organizzazione funzionale c'è *la nozione teleologica di scopo*. Ciò che fa di un movimento un'azione è il finalismo, vale a dire il progetto d'azione e lo scopo che sono alla base del modo con cui il nostro sistema cervello-corpo-mente struttura e organizza la nostra interazione con il mondo.

La correlazione di azione e scopo emerge ancora più chiaramente da una serie di esperimenti recenti in cui gli stessi neuroni premotori dell'area F5 sono stati registrati mentre la scimmia afferrava oggetti con una pinza che, per la sua particolare conformazione, la obbligava a eseguire movimenti della mano opposti a quelli normalmente impiegati per afferrare un pezzo di cibo; i neuroni per l'afferramento continuavano a scaricare durante l'afferramento del cibo

con la pinza, anche se il conseguimento dello scopo era raggiunto impiegando movimenti del tutto opposti a quelli naturali. Si tratta di acquisizioni che dimostrano che ciò che tali neuroni rappresentano/controllano è lo scopo dell'atto motorio e non i mezzi, cioè i movimenti, richiesti per conseguirlo. In questo modo le immagini del corpo che reagisce agli stimoli e all'incidenza dell'ambiente, modificandosi, si integrano con quelle che sono invece il risultato dell'azione proattiva del soggetto, delle sue decisioni e scelte degli oggetti con i quali interagire e del modo di farlo, in base a un preciso principio di "coerenza" col proprio sentire nel contesto determinato e nella specifica situazione in cui si trova. Questi risultati che interessano tutti i processi cerebrali, con l'unica eccezione del Default-Mode Network, che si sottrae, come si è visto, a questo prevalente orientamento, pongono il progetto d'azione e lo scopo che s'intende perseguire tramite esso, all'inizio, e non a conclusione del processo percettivo e dell'entrata in scena delle funzioni cognitive superiori da esso innescato. È infatti sulla base di questo progetto e delle sue finalità che si provvede a *selezionare*, tra tutte le risorse informative che l'ambiente ci mette a disposizione, quelle che appaiono funzionali al progetto medesimo e pertinenti rispetto a esso. Ancora una volta e a maggior ragione la percezione, più che risultato di un processo di generalizzazione induttiva che porta al riconoscimento delle forme e all'assegnazione di uno specifico oggetto all'insieme di cui fa parte ("Questa che ho di fronte è una bottiglia") appare dunque il risultato di una selezione diretta a discriminare tra informazioni pertinenti e informazioni non pertinenti, non, ovviamente, in assoluto, dato che non sussistono dati e informazioni che siano pertinenti o non pertinenti, significative o non significative, ridondanti o no, superflue o no in assoluto, ma sempre relativamente e rispetto al preciso scopo che s'intende perseguire e al progetto d'azione che si vuole attuare. Le immagini "proattive" del corpo che agisce si saldano con il progetto d'azione e con il movimento che viene compiuto per attuarlo e si nutrono così dell'ulteriore significato derivante da questa sua fusione col gesto, che a sua volta, in seguito a questa relazione con il linguaggio iconico, diventa un gesto con una precisa valenza narrativa, un *gesto che racconta*.

12) G. Lakoff e R. Núñez (2000), *Da dove viene la matematica. Come la mente embodied dà origine alla matematica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005.

La portata narrativa del gesto inteso in questo senso non è solo simbolica. Di particolare interesse, da questo punto di vista, è ciò che sottolineano Lakoff e Núñez in un'opera dedicata a evidenziare la relazione persino della matematica con i processi più concreti dell'uomo (12), sulla base del presupposto che le sue acquisizioni siano fondate nel nostro corpo, non siano, di conseguenza, arbitrarie e pure convenzioni sociali, ma siano profondamente emanate dal nostro corpo: i numeri, l'aritmetica, le figure, la geometria, ma anche cose più elementari, come il continuo e il discreto. Proprio per questo, a giudizio dei due autori, la metafora e il trasferimento analogico, nelle scienze, e in particolare nella matematica, sono strumenti che ci permettono di gettare una luce, a partire da qualcosa di noto, su qualcosa che altrimenti rimarrebbe oscuro. C'è un forte e ineliminabile intreccio tra la base corporea di fondo, che continua a rimanere, e il linguaggio che, a sua volta, ha una base corporea molto forte. Nel momento in cui parlo si attivano sincronizzazioni temporali, il mio dito che si muove e la mia lingua che pronuncia certe parole, dell'ordine del centesimo di secondo. C'è una sincronizzazione interna, c'è un sincronismo tra agire e parlare, che non può essere casuale ed è profondamente radicato nei meccanismi temporali che governano il corpo. Si scende appunto all'ordine del centesimo di secondo. Si tratta di qualcosa che è profondamente radicato nel nostro essere corporeo. La struttura cognitiva dei concetti matematici è dunque profondamente e inestricabilmente connessa al linguaggio, al corpo, alla gestualità. Proprio perché l'occhio, il soggetto e il suo corpo, pur assenti dal nostro campo visivo e dalla prospettiva del pensiero astratto, fanno comunque sentire tutto il peso della loro presenza e della loro incidenza sui processi percettivi e cognitivi, ciascuno di noi si vede costretto a rendere in qualche modo presente a se stesso il proprio occhio e il proprio corpo come se fossero degli assenti. La nostra facoltà di saper sostituire l'assente prende avvio proprio da qui ed è probabilmente motivata da questa esigenza. Come scrive Iacono «siamo esseri simbolici, e dunque mancanti, perché una sostituzione possiede sempre una differenza e una mancanza rispetto a ciò che sostituisce» (13). Queste "metafore profonde" sono strutture non concettuali che

13) A.M. Iacono, «Una storia tra i mondi intermedi», *Educazione sentimentale*, n. 17, 2012, pp. 86-87.



influenzano inconsciamente e fortemente i nostri comportamenti, i nostri desideri, i nostri modi di sentire e di vedere. Il linguaggio emozionale è profondamente segnato e contrassegnato da questo tipo di metafore, come ha efficacemente sottolineato Cora Diamond (14), in quanto esso ha a che fare con qualcosa, l'emozione, appunto, che non può essere semplicemente descritta, rappresentata o pensata, proprio perché "appartiene alla carne e al sangue" (15), e dunque al corpo in tutta la sua fisicità. Tutti conosciamo questi momenti e avvertiamo che la percezione che ne abbiamo è profondamente radicata e innervata nelle nostre membra, per cui il tipo di conoscenza che ne emerge non è concettuale e astratta, bensì *incarnata*.

Queste metafore profonde, proprio per le caratteristiche così ben evidenziate da Cora Diamond, hanno una natura che può essere indicata come *narrante* o *inconscia*. Come sottolinea Gian Paolo Scano, ciò che le differenzia dai trasferimenti analogici e dalle figure retoriche usate e governate per esprimere senso e per variarlo è il fatto che in esse

il soggetto vive un'identità tra due realtà eterogenee, che gli si impone in modo del tutto inconsapevole e cogente. Egli è catturato dalla metafora: non la governa, ma ne è governato. In questo secondo genere di metafora, l'accento cade su un'emozione o un vissuto del corpo che, in virtù di un nesso con una relazione esperita nel passato, colonizza in modo imprevedibile e inconsapevole una configurazione o una relazione attuale. In questo caso, l'io della mente non narra consapevolmente la metafora e non trasferisce attivamente un nesso. Accade piuttosto che il nesso, in virtù della marcatura emozionale, s'impone all'io con il suo significato cogente e con l'evidenza segnata dall'automatismo del contrassegno emozionale, che irrompe impreveduto e indubitabile. Ciò che viene traslato è un significato in termini di identità di vissuto, di emozione e di marcatura corporea (16).

In questo modo, attraverso il suo nesso con le metafore profonde, il gesto racconta al punto che chi lo compie si sente "narrato da esso" e grazie a esso può scoprire, analizzandolo e interpretandolo, motivazioni, intenzioni, desideri che altrimenti sarebbero destinate a rimanere sepolte.

Si apre così una prospettiva che può consentire, come au-

14) C. Diamond (2003), *L'immaginazione e la vita morale*, P. Donatelli (a cura di), Carocci, Roma, 2006.  
15) *Ibidem*, p. 196.

16) G.P. Scano, *La mente del corpo: intenzionalità e inconscio della coscienza. L'azione umana tra natura e cultura*, Franco Angeli, Milano, 2015, p. 273.

17) P. Aite, «Una prospettiva sulla necessità di raffigurare», in D. Chianese, A. Fontana (a cura di), *Per un sapere dei sensi. Immagini ed estetica psicoanalitica*, Alpes Italia, Roma, 2012.

spicato da Paolo Aite (17) di applicare con profitto anche all'età adulta l'azione di gioco con l'oggetto, utilizzata nell'analisi dell'infanzia. La legittimità e l'utilità di questa estensione dipende dal fatto che è del tutto ragionevole ritenere, sulla base delle considerazioni proposte in questa sede,

che il gesto corporeo del gioco con l'oggetto abbia la potenzialità di rendere percepibile anche nell'adulto un'area d'esperienza psichica ancora indicibile. Come l'ascolto attento dei suoni è preceduto dal fare silenzio, così il contatto diretto ad un tempo visivo e tattile con la sabbia e gli oggetti, apre nel giocatore la possibilità di sentire aree di sensibilità che vengono dalla profondità del tempo e gli corrispondono (18).

18) *Ibidem*, p. 5.



# Quando il gioco si inceppa

*Anna Pintus*

L'attenzione all'uso del linguaggio con le sue iterazioni e i suoi tic, favorisce la messa a fuoco di quanto altrimenti resterebbe opaco.

I termini paradosso, paradossale e paradossalmente hanno invaso tanto il dibattito colto quanto quello mediatico, contribuendo ad avvalorare la percezione che la realtà delle cose e degli eventi paradossali è sempre più estesa e quindi strutturalmente immodificabile. Immersa nel paradosso la realtà è strozzata nella tenaglia dell'aporia.

Ma questo trionfo del paradosso che, privato del valore della sua discontinuità, resta inservibile per le turbolenze e i sussulti che accompagnano ogni movimento trasformativo, non decreta anche, nello stesso tempo, che il gioco è finito, incagliato nel suo stesso meccanismo inceppato?

«Les jeux sont faits, rien ne va plus», formula che condensa nell'azzardo della roulette l'emozione senza fiato dell'attesa in vista della sua infinita replica votata al trionfo o al disastro, è la didascalìa del nostro giocare mutilato e non replicabile, come quello di una giostra che non può arrestarsi, o che non può mai partire.

Il paradosso da cui gioco, sogno e fantasia si trovano im-

provvisamente avvolti e che abbaglia sensi e pensiero, deve poter scomparire, arretrare nell'ombra in attesa di essere riconvocato dall'eccitazione di un nuovo gioco. La sfida, spesso rischiosa, nel corpo a corpo con i contenuti sottaciuti e camuffati del paradosso, può essere solo allusa e mai esplicita, pena il frantumarsi del gioco sotto il peso della letteralità.

La rovina del gioco, o la rovina al gioco, non sono certo appannaggio esclusivo dell'oggi, e ogni epoca ha imbandito le sue tavole giocose da cui era possibile nutrirsi di perdizione. Indimenticabile nel patrimonio dell'immaginario cinematografico il cavaliere del Settimo Sigillo di Bergman e la sua ingiocabile partita a scacchi con la Morte dove, proprio la letteralizzazione che fa scempio, esibendolo, quanto il gioco avrebbe dovuto velare, è contrassegnata dalla maschera di morte che riveste il cavaliere, precluso alla vita perché precluso all'immaginazione che, senza la sua mediazione di scudo-specchio con cui deviare lo sguardo diretto, gli fa 'vedere la morte in faccia'. Non a caso nel film solo il visionario saltimbanco con la sua famiglia, sarà in grado di attraversare e salvarsene, devastazione e peste; e la sua sensitività naturalmente giocosa di anima e corpo mai disgiunti, e che sa godere anche nelle pieghe della Natura in rivolta e matrigna, saprà anche sfiorare il cavaliere che nella frugalità di un pasto di fragole e latte in comune, si aprirà all'unico impercettibile sorriso di tutto il film, in una breve pausa di partita concessa dalla Morte.

Questo nostro presente, così soverchiato dall'onnicomprensività del paradosso, sta erodendo le sue aree di gioco, rompendo gli argini di salvaguardia che, consentendo l'affaccio sugli abissi e la contiguità con l'assurdo, ne permettono anche il ritiro: quello che, se ben attuato e accompagnato, risolverebbe in ansia produttiva e vitale il segnale di angoscia che il giocare aveva permesso di cogliere senza che si traducesse in panico paralizzante.

A partire dalle osservazioni di Winnicott sul gioco infantile e sul suo ruolo preminente nello sviluppo dell'individuo, ne conosciamo le implicazioni nel compito di alleviare le tensioni che derivano dalla necessità di mettere in rapporto la realtà interna con quella esterna (1); e il dosaggio misurato di quelle tensioni, offerto dal contenitore "sufficientemente

1) D.W. Winnicott, *Gioco e Realtà*, Armando Armando Editore, Roma, 1974, p. 41.

buono”, consente all’eccitamento pulsionale di ritirarsi prima che il suo eccesso consegna il bambino all’angoscia. Per questo l’addestramento al gioco è così correlato alla ricerca del Sé, nell’opportunità creativa data dal flusso osmotico fra dimensione soggettiva e oggettiva, ciascuna recettiva e compatibile alle necessità dell’altra.

Se lo scopo del gioco è dunque «[...] tentativo, mediante la finzione giocata, di agganciare il mondo, non di evitarlo costruendone uno fittizio» (2), il perdersi e annullarsi in un gioco per dimenticare il mondo, è il fallimento di quel tentativo.

2) A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Per gioco*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1993, p. 35.

Gli arresti domiciliari cui il ventiquattrenne G. si era volontariamente assegnato da molti anni, abbarbicato al suo computer e ai suoi giochi di ruolo, è simile a molti altri arresti, di più giovani e sempre meno giovani. Il ritiro difensivo, palesemente autoterapeutico e socialmente innocuo (diversamente da altre forme di dipendenza), lo rende poco stanzabile, un intrattenimento transitorio accettabile fino a quando la colonizzazione pressoché totale del tempo sottratto al vivere, non attiva l’allarme familiare. Anche altre occupazioni online o i videogiochi (sempre più sofisticati e con strabilianti qualità grafiche, e con la possibilità di interazione audio e video con altri giocatori lontani), si prestano allo stesso scopo, ma l’architettura complessa di un gioco di ruolo, che nulla tralascia degli infiniti ingredienti di cui può essere costituita un’esistenza, ne fa una diabolica “second life”.

Ma G. e gli altri tanti G., non esclusivamente pazienti, ma attori a vario titolo di questo passaggio storico, sono pretesto per alcuni pensieri che, per indubbio eccesso di complessità di questo ingarbugliato presente, per i limiti di un breve scritto, e per difetto personale di sistematicità, mancando dei raccordi necessari alla compiutezza, si autolegittimano per la loro persistenza che me li rende attendibili; ma soprattutto per la vicinanza con tanti pensieri “altri”, tutti accomunati dall’accoramento (mai prima d’ora così condiviso) per l’insopportabile condizione di generale impotenza di fronte a quanto di conclamatamente inumano (nel senso di non più umano) appaia inarrestabile.

Della condizione in cui G. si trovava avevo ricevuto una descrizione dalla zia, oggi cinquantenne e mia paziente 25 anni fa. G. era stato uno studente senza insuccessi, anche

apprezzato nei primi anni di liceo per la sua indole bonaria e per i suoi interessi letterari, più intuibili da qualche insegnante meno distratto, che esibiti. In seguito era stato come “dimenticato” e via via, come apparirà chiaramente nel nostro lavoro insieme, era diventato sordo e dimentico a se stesso. Pur avendo una discreta vita sociale, aveva dedicato molto tempo alla lettura e alla coltivazione scrupolosa di piante grasse in un balconcino di casa. I genitori lo avevano visto scrivere poesie, prima diradate, poi trovate accartocciate nel cestino fino a scomparire del tutto. Nell’ultimo anno di liceo si era mostrato annoiato e distratto, limitandosi a un impegno minimo per la promozione. Sulla scelta per gli studi successivi (scontati per la famiglia) aveva preso tempo, dichiarandosi incerto. Un paio di iscrizioni a corsi universitari mai frequentati lo avevano autonomamente convinto dell’inutilità di ulteriori tentativi. Di fronte alla sua inerzia, e pensando di sfruttare la sua passione per le piante (peraltro da tempo abbandonate), i genitori gli avevano procurato, con il suo docile assenso, un lavoretto part time in un vivaio. Ci si era trascinato per quasi un anno fino alla risoluzione di non voler essere sfruttato e sottopagato per un impegno che non gli dava niente.

In quell’ultimo anno di liceo aveva cominciato a giocare, come molti giovani, ai videogiochi. A questi si erano lentamente sostituiti i giochi di ruolo, che avevano preso il sopravvento fino a diventare la sua unica occupazione. Sempre meno interessato a uscire e vivere relazioni esterne, si era di fatto blindato nella sua stanza, davanti al computer, con una cuffia, un microfono e una tastiera, in un fitto scambio vocale e digitale con altri giocatori dislocati in qualsivoglia angolo del globo. Alcune ragazze, subito risucchiate nella sua stanza, avevano fatto brevi apparizioni per poi sparire, lasciando i genitori nell’incertezza se fossero fidanzate o giocatrici.

Al momento del dettagliato resoconto della zia, G. vive una condizione di assoluta clausura da più di tre anni e ha accettato, su insistite pressioni del padre, di incontrarmi. Durante il colloquio con la zia, che avevo comunque confortato per la mia esperienza e per quella confermata anche da colleghi, avevo azzardato l’ottimistica possibilità che, se fossi riuscita a creare nella relazione con G. un varco che

permettesse di cominciare a far defluire dal gioco anche sbiadite rappresentanze delle sue tante personificazioni, le altre sarebbero seguite a ruota, e avrebbero ripreso a stare, come di diritto, non solo nel gioco ma nella realtà: alcune certamente disturbanti, altre più innocue per maggiore estraneità alla peculiare esperienza di G., ma probabilmente affrontabili (certo con la dovuta fatica), specie se in assenza di eventi decisamente traumatici. E nell'affidabile scorcio di trama familiare riportato dalla zia, niente di palesemente traumatico aveva travolto la vita del nipote.

Ancora sconosciuto, G. si colloca nella mia aspettativa come un ulteriore "nevrotico costretto a psicotizzarsi": la definizione classica di nevrosi come sofferenza inutile, destinata dal successo del trattamento analitico a risolversi, pur sempre in sofferenza, ma utile, appare oggi sempre meno accoglibile da un ordine imposto dalla realtà esterna al soggetto, cui si richiede proprio la messa al bando (questa sì, trionfo dell'inconscio collettivo psicotico) di ogni manifestazione di conflitto e sofferenza.

E alla nevrosi del conflitto, incompatibile con un Io cui non è riconosciuto il potersi imbattere in deviazioni, arretramenti e cadute, pena il suo irreversibile fallimento, si è andata sostituendo la scissione psicotica come obbligata lettura residuale al cospetto di disagi e sofferenze innegabili e crescenti. Anche nelle narrazioni cliniche della psicoanalisi, nel suo contraddittorio e ambivalente oscillare fra ricorso e riluttanza alla diagnosi, quella di nevrosi ha ceduto il posto a quella di borderline e – con qualche maggiore cautela – a quella di psicosi: questione cruciale nel dibattito sulla contemporaneità, e che potrebbe trovare la psicologia analitica favorita dalle folgoranti intuizioni di Jung sui naturali meccanismi dissociativi del funzionamento psichico, sulle multiformi configurazioni dell'interazione dinamica fra il nucleo complessuale dell'Io con le sue infinite schegge autonome e i suoi strati inconsci, e sull'integrazione possibile o mancata dei contenuti dell'inconscio collettivo con la coscienza e l'inconscio personali.

La rimessa in campo della componente inconscia, personale e collettiva, calpestata o negata dalla tracimazione dei contenuti più distruttivi del nostro presente, mi sembra una finalità sufficientemente coesiva per tutte le psicologie del



profondo nella sfida alle cosiddette nuove patologie, che anche di quel calpestamento sono evidente testimonianza. E la “compromissione” definitiva di tutta la psicoanalisi nella scommessa di cura anche in ambiti istituzionali pubblici e privati, non può che apportare benefici rimodellamenti che non potranno non tener conto della potenza degli elementi collettivi inconsci, qualunque sia il vertice e l’oggetto di indagine.

Al termine del mio primo incontro con G., sguardo franco e predisposto al sorriso, e che mi aveva insieme ammaliata e irritata per essere riuscito a non trasmettermi né un accenno di adesione a quella presenza sollecitata e non scelta, né tantomeno segni di fastidio per esservi stato spinto, mi ritrovo perplessa e intenerita. Non stupisce certo che i giovani si attestino su caute ritrosie quando non su sfide franche nell’incontro così anomalo con uno sconosciuto, ma G. era stato benevolente anche se lontano, come un esiliato sospeso. Rimasta sola, rimetto in primo piano l’immagine di una sequenza che durante l’incontro avevo, un po’ a fatica, tenuto sullo sfondo, e che atteneva a un episodio personale in cui, per la prima e unica volta, mi era capitato di vivere un’esperienza di puro panico: turista al Cairo parecchi anni prima, all’imbrunire esco dall’albergo situato sul Lungo Nilo per raggiungere un ponte che mi avrebbe portato sull’altro argine; solo dopo aver già intrapreso l’attraversamento, realizzo in una frazione di secondo che sono in mezzo a una strada a quattro o più corsie, che il traffico è intensissimo con auto che vanno ad andatura elevata, e che semafori non contemplati mai avrebbero spezzato quel flusso inarrestabile; eppure, nell’indistinta visuale della notte incipiente, abbagliata dai fari, avevo registrato che oscure silhouettes di umani erano compostamente in movimento per la mia stessa manovra e che, dunque, quell’attraversamento non solo era possibile, ma che io ero preda di *débaclé* psichica. Ovviamente a posteriori, ho colto il nucleo essenziale del mio panico, reso parossistico dall’evidenza che avrei anche potuto essere bendata e che l’essenziale era mantenere un’andatura costante e risoluta (proprio quella che si può imporre chi è preda del terrore!) perché la chiave della salvezza (proprio

come in un videogioco) era nella competenza dell'automobilista a schivare i pedoni, e non nell'abilità di questi a non farsi investire. Il mattino successivo, il via vai di taxi davanti all'albergo mi svela, con sollievo, che a nessun turista sarebbe passato per la testa di azzardare quell'attraversamento. Insomma, per chi non è addestrato al Cairo, le possibilità di evitare la roulette russa del caso, stanno nel ricorso a un traghettatore, o nella rinuncia a raggiungere l'altra sponda: metafora che ben rappresenta un aspetto inquietante della nostra condizione presente.

In che modo quel mio ricordo insistito, anche se in filigrana nei successivi appuntamenti, riguardasse anche G. e i nostri incontri, non mi è stato subito chiaro. Ma nel corso di una seduta in cui cercavo di dipanare il groviglio di ansie della madre di una ragazza intrappolata in uno stallo assimilabile a quello di G., ruminai la formulazione:

[...] già, a 'questi' raccontiamo che ci prodighiamo nell'incoraggiarli ad attraversare da soli le strade, ma i loro recettivi inconsci spugnosi captano nella piega del forzato sorriso la contrattura della smorfia di chi avverte che li si sta buttando in mezzo a un'autostrada. E questo, già da quando sono alla prova rituale del primo attraversamento di semaforo, con mamma che fa come se non ci fosse.

I "questi" sono i bambini, gli adolescenti, e i "giovani adulti" di quella fisarmonica anagrafica che si distende al suo massimo e in proporzione alla crescente indefinitezza e precarietà che il mondo – questa parte di mondo ipersviluppato e sotto l'annuncio costante d'implosione apocalittica – sta disegnando per loro. Ed è sempre meno camuffabile il sentimento che solo i forti e i vincenti se la caveranno e che le cadute, anche le più precoci, non saranno mai anche viatici per rimettersi in piedi, ma crolli definitivi per implasmabili destini già scritti.

Non mancano le ragioni per eclissarsi, magari travestiti con rutilanti armature, nelle nicchie protette di avvincenti simulatori della realtà.

G. ha organizzato la sua difesa dall'angoscia attraverso la simulazione offerta dalla finzione del gioco, proprio mimando la sovraeccitazione e l'iperstimolazione delle quali

l'angoscia è contemporaneamente prodotto e fonte. In una sorta di ovattata moviola sempre accelerata, non avverte di dominare o dosare l'intensità di quell'angoscia, ma attuato un massiccio trasloco di tutto l'armamentario psichico dentro un recinto di virtualità, nessuno degli ingredienti essenziali a una vita pienamente vissuta è stato tralasciato; collocandosi all'esterno, nella siderale distanza assicurata dalla rete (web recinto recinzione), fa ammutolire, annullandola, l'ansia angosciata.

Questo imponente movimento di scissione, che sembra effettivamente richiedere un trasloco integrale, dà ragione dell'effetto più allarmante di questo giocare ingabbiante e ingabbiato: la progressiva annessione del tempo, sottratto alla vita e consacrato al gioco; e l'ossessione crescente, nell'erosione poco appariscente ma sistematica dell'ingombro spazio-temporale, denuncia la compulsiva attrazione per il facile ingaggio, al servizio della vita dentro il recinto, di ogni brandello di esistenza (del Sé) rimasto fluttuante, incompatibile con l'esterno, e in cerca di aggregazione. Il gioco diventa così un potente attrattore di energia psichica, sempre più libera e sempre più asservibile al dominio della finzione. Una dichiarazione d'impotenza che, insidiosa perché mai unita alla rinuncia alle competenze minime richieste, aveva accompagnato la crescita di G., facendolo sentire inabile e non equipaggiato (in tutti i videogiochi è essenziale la sfida per un equipaggiamento sempre più idoneo) per fronteggiare la soggettiva avventura dell'esistenza, spingendolo a renderla simulazione totalizzante e parodiata.

Effettivamente in un gioco di ruolo tutto è dispiegato e fruibile, e più aumenta l'abilità nelle tappe che si susseguono per crescente difficoltà, più il coinvolgimento mimetico in quel surrogato di vita, tinge d'irrealtà quella vera: messa a punto del personaggio che si impersona e della sua maschera, iniziazioni e prove, combattimenti con vittorie e sconfitte, passaggio da condizione di gregario a quella di comando, tradimenti pene e espiazioni, sovvertimento delle forze del Bene e del Male con eroi e antieroi; ma anche sfida al conformismo delle convenzioni correnti, o abbattimento delle differenze di genere nel sotteso recupero di naturalità perdute.

A G., che nei nostri primi incontri aveva dispiegato tutta la sua gentile, sorridente e autentica disponibilità a incontrarmi, pur sotto una velatura di chi è di un altro mondo, era sfuggito un accenno di inquietudine nel riferirsi (come per inciso) a un recente contatto di sapore omosessuale: non un amore, non un'attrazione, non l'intensità di un'amicizia, ma un bizzarro episodio da cui ricavava il sospetto di essere incerto della sua identità sessuale. Sebbene rivestito di anaffettiva indifferenza, questo richiamo pulsionale, pur nell'ottundimento della clausura, aveva trovato una prima maglia lasca nella sua onnivora rete recintata, consentendosi di infrangere con un "agito" l'inconsapevole asservimento alla regola dell'inazione, vero obiettivo di tanta febbrile concitazione nell'azione e interazione del gioco che rincorre strabilianti avventure, intrise di sorprese e colpi di scena che ribaltano ogni acquisita stabilità.

G. si è reso prigioniero del suo gioco proprio per non muoversi, e non certo per attingervi energie per un agire che teme e non vuole. Allo stesso modo di molti altri giovani che, trovando sbarrata la strada per l'esposizione dei loro conflitti e dei loro bisogni, sommessamente si ritirano in luoghi riparati, retrovie per sacche di resistenza a oltranza, e protette proprio dall'inazione: con buona pace di frettolose analisi che paventano insulsi passaggi all'atto, chi si intrappola nel gioco infinito si garantisce l'immunità dall'agire, compreso quello rabbioso che, per quanto distruttivo, sarebbe pur sempre un'interazione col mondo cui si chiede di essere visti.

Minato nella sua essenza creativa di carica psichica intermittente, nella sua funzione di ponte per la vita reale, il gioco "impazzito" che non si blocca, con il giocatore che finge di essere il protagonista del gioco da cui è giocato, non può che apparire anche come una cupa metafora, specchio del dramma del nostro mondo, sofferente e immobile nell'incapacità di incidere e attuare cambiamenti nella realtà vera. In questo acquietante stato di non necessità, nessun vero gioco è più necessario.

Il travestimento e la maschera del giocatore di un videogioco che gioca in soggettiva o, in misura ancora più evidente, per il giocatore che impersona il ruolo di un perso-

naggio all'interno di trame narrative anche complesse, si collocano su un versante opposto di significato da quello indicato da Recalcati nel suo richiamo all'impeccabile "garçon de Café" sartriano in *L'essere e il nulla*: qui «[...] giocare in malafede a essere significa porsi come soggetto compatto, identico a se stesso, senza fessure. [...] In primo piano compare qui un'identità che sembra annullare ogni differenza tra l'essere del soggetto e il suo semblante sociale» (3).

Là, nel gioco di ruolo e nel videogioco, non si consuma nessun compiacente compromesso con la richiesta esterna d'immagine socialmente accattivante. Semmai, al contrario, e non senza problematicità e pericolo, trionfa il divorzio fra il soggetto e il suo "semblante sociale", già ampiamente consumato nella percezione del proprio essere "non idoneo", intercambiabile con quella che è il mondo a non essere idoneo. Un soggetto che si è imbozzolato in un'identità in allerta e sulla difensiva, ben prima che il videogioco abbia potuto offrirsi come utile anestetico e ansiolitico per sottrarsi da compiti esorbitanti per le esigue e fragili abilità di una psiche in formazione che, sollecitata a crescere con massicce e premature iniezioni di confrontazione armata col mondo, si placa in un perenne e spietato artificiale campo di battaglia.

A costituirsi non è un falso Sé, ma la sua sospensione, proprio per l'impossibilità di renderlo aderente alla maschera sociale. L'inconscio, reso inutilizzabile per mancanza d'interlocutori (interni e esterni), non è affatto scomparso, ma resta in attesa, compresso e ammutolito, che avvenga la violazione di quella pseudo intimità, così fittizia da rendere irriconoscibili e inservibili, in quell'ammasso brulicante di psichicità disattivata, anche le più elementari identificazioni.

Una fortunata relazione terapeutica può azzardare la strada di delicate e consentite violazioni. Con G. sono state possibili, in certe fasi, anche delle vere e proprie incursioni, specie in occasione del suo smarrimento al cospetto di bordate di realtà incarnata (quelle della sessualità più difficili da respingere perché più potenti) che venivano accolte come un'onda anomala. G. si sta allenando a stare nell'onda anomala, permettendosi di non fuggire appanico prima ancora di averne valutato la pericolosità: magari con ritro-

3) M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010, pp. 177, 178.

sie e vere e proprie paure, ma ritrovandovi emozioni, sensazioni, e stati d'animo anche tormentati, e del cui ingombro era accaduto che si fosse liberato imprigionandoli tutti nel suo gioco. Insieme, siamo impegnati in una campagna di riannessione dei suoi territori, ceduti prima ancora di aver perso una guerra mai intrapresa... ma di cui forse G. aveva udito il fragore?



# Il caso di Battista: dalla parola all'immagine

*Clementina Pavoni, Iolanda Stocchi*

Questo articolo è scritto a quattro mani perché il percorso analitico di Battista si è svolto in due tempi.

Durante l'analisi con me, Battista viene a conoscenza del Gioco della sabbia e via via emerge sempre più chiaro il suo desiderio di fare esperienza di questa tecnica. Io stavo completando la mia formazione col Gioco della sabbia e, conclusa l'analisi, ho indirizzato Battista a Iolanda Stocchi che aveva già uno studio idoneo e un'esperienza in questo ambito. Ho ritenuto opportuno non dare alcuna informazione sulla biografia e sul percorso analitico di Battista a Iolanda. La prima parte dello scritto è una breve descrizione del percorso analitico, nella seconda parte Iolanda Stocchi riferisce di alcuni snodi significativi nella costruzione dei quadri di sabbia. Nell'ultima parte, Iolanda ed io ci confrontiamo sul senso per Battista dell'esperienza con il Gioco della sabbia come conclusione del percorso analitico.

## **L'uomo che si accusava**

In una sera primaverile di 14 anni fa apro a un signore che aveva preso appuntamento e che appena seduto sulla pol-



trona di fronte a me dichiara, con un'espressione particolarmente contrita e sofferente:

«Io, sono un uomo violento».

Per una minima frazione di secondo mi sento preoccupata, ero sola in studio, ed era tardi. Ma poi la calma rassegnata con cui Battista apre il nostro colloquio nonostante una comunicazione così forte, in qualche modo mi rasserena. E mi metto in ascolto.

Nel corso degli anni capisco che davvero Battista è un uomo violento, ma una violenza che riversa esclusivamente su se stesso, con una crudeltà davvero toccante. Si poteva definire: abominevole, immondo, non solo violento.

Mi sembrava di trovarmi di fronte a un atto di terribile ingiustizia verso se stessi. Accanto a queste immagini affioravano spaccati di una vita affettiva e premurosa verso gli altri: verso la propria compagna, la commozione per alcune poesie scritte dai piccoli allievi della sua compagna, le cure al proprio cane, che era diventato un personaggio, con il suo nome e la sua individualità, il forte legame con i genitori e gli amici.

Con molta sofferenza, come in un atto d'accusa di fronte a un giudice severo oltre ogni dire, come in un «*mea culpa, mea maxima culpa*» senza remissione, trattenendo a stento la commozione, dice che intorno ai tredici anni ha fatto con suo fratello più piccolo di tre anni un gioco erotico alla scoperta del proprio corpo. "Gioco erotico" è l'espressione che abbiamo utilizzato insieme, che non dà la misura del vissuto drammatico che Battista conserva dentro di sé dell'episodio. Il fatto sarebbe stato con molta probabilità superato come momento particolare delle esperienze pre-adolescenziali, se non fosse per lo svolgimento tragico della vita del fratello di Battista. Questo ragazzo ha attraversato un'adolescenza turbolenta, è diventato tossicodipendente con tutte le discese all'inferno connesse e, drammaticamente, proprio nel momento di decidere l'ingresso in una comunità ha scoperto di essere sieropositivo. È morto dopo pochi anni praticamente tra le braccia di Battista.

Battista andava tutte le domeniche al cimitero a visitare la tomba del fratello.

Mi è praticamente impossibile in questo momento non pensare al titolo di un libro illuminante di Abraham Yehoshua, *Il potere terribile di una piccola colpa*.

L'episodio erotico, nella ricostruzione inconscia del passato, diventava la causa della tossicodipendenza del fratello e di conseguenza della sua morte. Da qui la percezione di se stesso non solo come un violentatore ma, soprattutto, come un fratricida, un essere che si è macchiato di una colpa irrimediabile e devastante.

Il dialogo interno di Battista si svolgeva tra due parti: colui che parlava di sé come di un essere spregevole e terribilmente colpevole, e la parte silente sotto i colpi, questi sì violenti, del giustiziere di se stesso. La parte sofferente e sensibile, *l'anima*, nel significato di Kalsched, era sepolta nel silenzio della tomba del fratello.

Nei primi sogni emerge all'interno del contesto "punitivo" la parte emotiva e sofferente:

Stavo aspettando con un'altra persona che mi impiccassero. Dicevo a me stesso: «ho atteso per tutta la vita questo momento, e adesso ho paura».

Ho accolto l'accento, quanto meno nel sogno, alla paura di fronte alla condanna capitale come il nucleo di un inizio di "parola" di quella parte di Battista sofferente sotto i colpi del Battista giudicante. Certo c'è nel racconto del sogno anche il distacco da questa paura, come qualcosa di contraddittorio e insensato.

La dimensione giudicante ricompare in un sogno di qualche mese successivo, forse leggermente attenuata:

Mio fratello mi diceva che aveva un appuntamento con la sua fidanzata, un appuntamento galante, o per un aperitivo. Eravamo insieme in un albergo, io lo accompagnavo nella sua stanza, aprivamo una porta che dava in una specie di cella.

Una cella conventuale? o una cella carceraria? Purtroppo non trovo risposta nei miei appunti. Comunque sia, si tratta di una cella, in convento o in carcere, cioè di uno spazio cinto da un muro-confine che segna la separazione tra un dentro, protetto e austero, e un fuori caotico pulsante di vita. Certamente non è il muro di un cimitero, ma è pur sempre un luogo che si chiude e protegge dal flusso della vita. Come se sottostante ci fosse stato il ragionamento: se

mio fratello non può più frequentare la sua fidanzata e andare a prendere un aperitivo con lei, allora anch'io sto con lui in una cella. E sottostante: perché io sono il vero colpevole della sua morte.

Mi sono trovata a raccogliere prima di tutto il Battista chiuso in una cella, senza dimenticare il Battista che si chiudeva volontariamente in una cella. Ricordo che non mi era sempre facile stare accanto al Battista punito, tanto forte era l'impatto con le accuse del Battista punitore.

Anch'io percepivo una sorte di sdoppiamento: il dialogo dentro di me doveva ritornare spesso a separare l'esperienza pre-adolescenziale dalla vicenda tragica del fratello. Potevo sperimentare sulla mia pelle il potere tacito e sotterraneo di questo legame nella misura in cui anche dentro di me si insinuava a volte il dubbio sulla correttezza della mia visione.

Subito successivo al sogno della cella, proprio dopo le vacanze di Natale, Battista porta un sogno che presenta anche in me uno sdoppiamento:

Ero qui, in questo studio e di fianco a lei c'era un altro terapeuta che diceva qualcosa di accusatorio. Lei mi guardava con l'intenzione di dirmi: «Ma che cavolate dice questo qua!». Era preoccupata.

Il terapeuta dell'accusa è un altro, la voce dell'accusa è esterna, non è Battista, ma io e il Battista accusato siamo senza parole, comunque legati da uno sguardo di intesa, e un po' preoccupati.

Ma accanto a questa alleanza tra noi di fronte al terapeuta accusatore, in Battista era anche presente la preoccupazione di suscitare 'pietà' in me, come se dicesse: «dai, poverino, non fare così». Come se pietà fosse sinonimo di compassione nel senso di "far pena", e non di partecipazione e comprensione profonda. Proprio quel sentimento che sembrava assente nella consapevolezza di Battista per se stesso. Le pretese del Battista accusatore erano per l'appunto "senza pietà" verso se stesso per un'immagine ideale e astratta di sé (1). Un'immagine ideale in contrasto con l'uomo reale che aveva sofferto la perdita di un fratello. La piccola "colpa" del gioco erotico era diventata la grande colpa che impediva il lavoro dell'abbandono e della sepa-

1) Marcello Fois in *Luce perfetta* descrive con precisione questa aspirazione di Luigi Ippolito a un mondo interiore senza pietà, da cui, credo, il titolo del romanzo: «Poteva intuire [...] che in qualche modo avesse sempre ignorato la pietà. [...] Fin da quando poteva ricordare. Tutto quello che era, tutto quello che sarebbe diventato, credeva dipendesse da quella verità assoluta: Luigi Ippolito aveva sempre ignorato la pietà».

2) Forse è precisamente uno dei compiti della letteratura dare voce anche agli aspetti più neri e brutali del male, con "pietà". Carrère ci fa entrare nell'intimo di un plurias-sassinio in *L'avversario*, condividendo con noi il suo travagliato mondo interiore.

razione, il distacco del lutto. Non è possibile avere pietà di un fratricida, sembrava dire a se stesso Battista.

È vero che nel mondo asettico di perfezione, a cui il personaggio di Fois aspira, non esistono curiosità erotiche, tutto si svolge in uno splendente mondo distaccato dalla materialità della vita, con i suoi desideri e contraddizioni relazionali. Non c'è lo sporcarsi le mani con la finitudine delle cose umane (2). Il nostro lavoro, complesso, lungo e certo non lineare come può sembrare in questo breve scritto, ha tenuto la barra centrata all'obiettivo di dare voce al bambino sofferente, al Battista silente, ubbidiente al destino di espiatione impostagli dal Battista persecutore, a sua volta schiavo di un legame logico falso.

Al terzo anno dei nostri incontri si palesa, nei sogni, una narrazione di sé diversa e salvifica:

Nel cortile di casa mia ci siamo io bambino di dieci anni, mio fratello presente in spirito e una figura parentale, probabilmente mio padre.

Il cortile di casa è limitato da un muro e dietro c'è un torrente. Un bambino piccolo scavalca il muro e cade nell'acqua. Mio padre, o mia madre, mi dicono: «vai a prenderlo». Scavalco il muro e vedo che questo bambino emerge dall'acqua e poi torna giù. Mi immergo nell'acqua e dico: «cazzarola non riesco a prenderlo». Alla fine sono riuscito a raggiungerlo e a metterlo in un luogo asciutto.

E anche:

Uscivo dallo studio e vedevo sul terrazzo di un palazzo dei ragazzini che sparavano al tiro a segno. Pensavo: «magari potrei essere in grado di insegnargli qualcosa» (Battista viene da una famiglia di cacciatori).

Anni dopo affiora l'immagine di «un bambino esposto nella prateria».

Il nostro lavoro, con inabissamenti e ritorni alla luce come nell'immagine del bimbo caduto nel torrente, è proceduto nel cercare di consolare il bambino "esposto" e dare fiducia all'adulto che "può insegnare", che può portare in salvo il bambino.

Di pari passo anche l'immagine del fratello, che incomin-

ciava a diventare reale tra noi con il suo nome, veniva a perdere lo smalto dell'eroe negativo, per umanizzarsi nella sua vicenda concreta di vita. Ma il fratello in un sogno viene rappresentato sotto forma di un Dybbuk (3):

Sala d'aspetto di un ospedale, si apre la porta e c'era mio fratello morto... appoggiato verticalmente al muro, senza bara. Sembrava vestito da matrimonio.

In qualche modo veramente il fratello è rimasto sulla terra sotto forma di Dybbuk, aggrappato alla vita di Battista.

Parallelamente Battista viene a scoprire che è possibile l'esercizio del pensiero senza giudizio e che esistono fatti dolorosi senza un perché, come lui stesso si esprimeva: «fatti dolorosi senza un perché, cioè senza una colpa».

Il portare alla luce quel bambino che rischia di affogare, quel bambino "esposto nella prateria", comporta il porsi in contatto con la propria fragilità. Un aspetto che pone Battista in una posizione diversa rispetto alla tradizione familiare maschile, fratello compreso. E la fragilità non è in contraddizione con la virilità, anzi, come temeva Battista.

Con lenti e a volte tortuosi movimenti ci siamo avvicinato alla possibilità di ricostruire la narrazione del lutto vissuto del fratello, senza che questi si trasformasse nel persecutore interno di Battista (il Dybbuk).

Più volte Battista, a conoscenza del Gioco della sabbia, aveva fatto riferimento alla sabbiera come luogo dove poter mettere i diversi aspetti del proprio mondo interiore, testualmente: «nella sabbiera della vita ho buttato elementi di cui non ho capito il senso». Abbiamo concordato che l'esperienza di una sabbiera reale in cui vedere rappresentati i pezzi della propria vita, poter mettere davvero le mani in gioco, nel cercare con le mani e la sabbia un senso conosciuto, ma non ancora pensato, potesse essere un'esperienza di sé particolarmente significativa.

3) Dybbuk nella tradizione ebraica è uno spirito che non può accedere al regno dei morti e vaga senza pace nel mondo dei vivi. Può coabitare nel corpo di una persona viva. Moni Ovadia con Mara Cantoni ha allestito lo spettacolo Dybbuk nel 1995 sui temi dell'Olocausto. Con un'immagine di Dybbuk i fratelli Coen aprono il loro film *A serious man*.

4) H. Guntrip (1969), *Teoria psicoanalitica della relazione d'oggetto*, Etas libri, Milano, 1975.

## Il Monaco-Guerriero e il “Cuore perduto del Sé” (4)

Spesso accade che le mani sappiano svelare un segreto intorno a cui l'intelletto si affanna inutilmente.

*C.G. Jung*

Nel percorso di analisi con Clementina, Battista aveva portato e lavorato sul tema del rapporto col fratello, sul suo dolore e il senso di colpa «per avere contribuito alla sua morte», per avere «abusato» di lui da piccolo, dopo per altro essere stato lui stesso «abusato» dal cugino più grande. Questo era stato – ed era – il suo vissuto dei giochi erotici alla scoperta del corpo fatti col fratello più piccolo.

Battista, subito dopo la nascita del fratello, era stato mandato via di casa a stare dalla nonna materna. Il fratello quindi gli aveva rubato l'amore dei genitori, soprattutto della madre, perché col tempo era diventato il figlio preferito. Fratello che poi era stato amato e odiato, anche perché diventato adolescente era bellissimo e seduttivo e riusciva, agli occhi di Battista, che era «imbranato» con le donne e si riteneva «un sedotto incapace di sedurre», a farsi amare da tutti.

Battista si sentiva per questo «abominevole». Aveva sofferto di alcolismo e aveva tentato un suicidio col fucile.

Quando arriva da me per “mettere le mani nella sabbia” come tanto aveva voluto – quasi presentisse che lì avrebbe trovato qualcosa che cercava da tempo: forse la risposta a una domanda o forse il perdono – si porta dentro due “questioni” che lo tormentavano.

La prima si esprimeva in una frase che era solito ripetere: «Pietà l'è morta». E non si dava pace per questo (5). Un grido che è per lui un grumo di rabbia e dolore mescolati apparentemente senza possibilità di essere distinti e risolti. Il dramma di chi ha dovuto uccidere per salvarsi e salvare gli altri: violenza e amore.

La seconda era intimamente connessa con l'immaginazione che aveva del lavoro con le Sabbie, ed era condensata in un'immagine: scavare nella sabbia e trovare il petrolio. Il petrolio – la sua energia sporca e che se la utilizzi inquinata. Come entrare in contatto con tutto questo senza fare male e senza farsi del male?

5) L'ultima parte di un canto mi dice composto da Nuto Revelli nel '44. Ufficiale degli alpini della Tridentina nella tragedia della campagna di Russia e poi comandante partigiano nelle formazioni di Giustizia e Libertà. «Pietà l'è morta» è diventato anche il motto inserito nello stemma della 34<sup>a</sup> Compagnia Alpini.

Il problema di Battista era che aveva incontrato il male troppo presto e questo incontro aveva lasciato un segno profondo in lui: era passato dall'innocenza all'essere «colpevole a priori», come soleva dire. E tutto questo si portava dietro un'ansia congenita al punto da fargli dire «se la tirassi via l'ansia sparirei».

Era un uomo che aveva letto e leggeva tanto: «Leggo come i gatti dormono». Aveva utilizzato i libri come terapia e come balsamo. Un autodidatta, che cercava nella lettura delle risposte e che non smetteva mai di farsi domande, fino al tormento.

Un sopravvissuto che si odiava per essere sopravvissuto e si portava per questo dentro un senso di colpa visibile al primo sguardo. Condannato all'infelicità.

Ma voleva provare a guardare cosa stava “sotto la sabbia”. Mi sono chiesta cosa cercasse e se avesse senso questo suo voler insistere. Mi sono interrogata se non era meglio – con tutta quella storia che pesava sulle sue spalle – lasciar perdere.

Ho provato al tempo stesso vera “pietas” e rispetto per quell'uomo che dopo tanto scavare dentro di sé, aveva la forza e il coraggio di continuare in un altro modo quello “scandagliare” anima e corpo. E ho compreso che “doveva” farlo perché sperava di fare pace con se stesso.

Mi disse infatti più avanti che quello che sperava alla fine di tutto era solo un po' di serenità per sé.

Con Battista mi sono portata dentro – insieme a Kalsched – la domanda «come possiamo riuscire a vivere un'esistenza animata dopo le Kandahar delle nostre infanzie traumatiche?» (6).

L'uomo che mi trovavo di fronte aveva sofferto anche di ripetute depressioni. Ho poi compreso che era stato il suo modo per difendersi e proteggere una parte della vitalità del bambino, scindendola dal resto, al prezzo carissimo di una perdita di vitalità.

E con Hillman (7) ho compreso subito che – chi è traumatizzato – va in terapia non solo per trovare serenità e andare alle origini del proprio dolore, ma anche per trovare una “biografia adeguata”, una narrazione che comprenda questa difficoltà di appartenere al mondo.

6) D. Kalsched (2013), *Il trauma e l'anima*, Moretti&Vitali, 2013, p. 16.

7) J. Hillman (1996), *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano, 2009, pp. 4-5.

8) D. Kalsched (2013), *op.cit.*, p. 18.

9) A.J. Heschel, *I Asked for Wonder: A spiritual Anthology*, S.H. Dresner (a cura di), Crossroad Publishing Co., New York, 1990.

Battista doveva accettare di avere una “doppia nazionalità” e fare pace con l’essere cittadino di due mondi (8). Costruire un ponte e mantenere una «doppia fedeltà» (9).

Battista arriva quindi al nostro primo incontro carico di aspettative. Oltre ad avere fatto una lunga analisi si era documentato. E questo ci è stato di aiuto nel percorso. Mi definisce la «Sabbiatrice». Un termine – come altri da lui utilizzati nel nostro breve ma intenso percorso – per nominarmi, un po’ inquietante, che mi ha fatto molto riflettere. Si accingeva a vivere un processo di “triturazione”, ed essere passato al maglio. Era disposto a tutto.

Mi dice che pensando alla sabbia si era subito immaginato un pozzo di petrolio – nella sabbia «secca» – e in quella bagnata una torre e due personaggi, che erano «i suoi due lui».

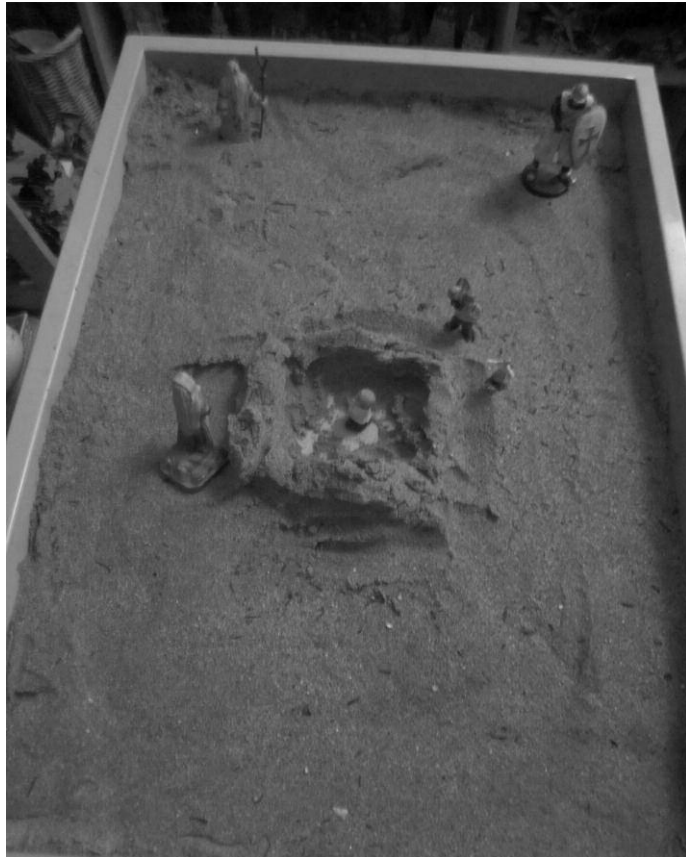


Fig. 4



Si dirige verso le due sabbiere e quello che esce dalle sue mani è differente, o meglio qualcosa di più. Lavora prima la sabbia bagnata e alla fine dice che è lui quel bambino – un chierichetto – chiuso nel buco che ha scavato per primo nella sabbia, dove cercava il petrolio. Dove cercava il petrolio trova un innocente che ha perso l'innocenza.

Quelli vicino dice che sono i suoi genitori, e la figura femminile inginocchiata la nonna con cui ha vissuto, che ha amato e che lo ha amato.

Davanti a lui – uno alla sua destra – «un crociato-templare» – l'altro alla sua sinistra – «un monaco» – mette quelle che definisce «due mie aspirazioni biforcute» – che sono, dopo quello che io vivo come «uno squarcio quadrato», i primi personaggi che depone nella sabbia. Solo a questo punto trova il chierichetto che mette nello «squarcio» sussurrando: «Huh cosa vedono i miei occhi!». Toccato da un incontro che sarà per lui fondamentale.



Fig. 5

Dopo, vicino all'angolo sinistro del buco quadrato, pone la figura femminile in ginocchio. Per ultimi, vicini allo spigolo in alto a destra del buco, i suoi genitori: un ragazzo con uno stereo in spalla e una donna col grembiule.

Dice: «con quella bagnata ho finito» (Fig. 4) e si sposta a lavorare la sabbia asciutta aprendo subito un "varco" rotondo al centro.

Prende una statua greca e dice: «un guerriero, non so quanto guerreggiante». Continua dicendo: «Un crociato-templare con un che di religioso nel suo insieme». «Questo davanti è uno specchio, un laghetto con un'acqua molto cristallina, e ti ci puoi vedere» (Fig. 5).

Chiedo, come faccio di solito, se vuole dare un titolo alle sue sabbie. La sabbia asciutta: «L'uomo che guarda».

Quella bagnata: «Infantile disperazione».

Va a sedersi e parla senza più fermarsi. E prima di uscire toccherà con la mano il guerriero e lo farà cadere.

«Avrei voluto trovare un pozzo di petrolio. Sotto è inerte, ma sopra, se esce, cade e inquina la terra. Lo raffini e fa andare le macchine, però così inquina. Il petrolio è nero e sporco».

Si definisce un uomo delle terre di mezzo. «Il mio colore è il grigio, mi rappresenta per la malinconia di fondo. È un colore tutt'altro che banale. Il mio preferito però è l'arancione». Con amarezza dice: «uno nasce con gli occhi azzurri e con tendenza alla melanconia». Aveva gli occhi azzurri del bambino innocente e nel volto i segni della sua vita disordinata e disperata. Dice, come fosse un suo limite: «capisco per accoglienza e non per ragionamento».

Si sente monaco e guerriero, diviso in due. Dice di avere introiettato un'insicurezza fondamentale e il senso del «rimprovero». Si sente «inadeguato», «l'ultimo dei primi». Afferma: «Sono colpevole a priori».

È un uomo di 54 anni che dice di avere perdonato i suoi, ma «il bambino no!».

Si comprende dalle sue parole, e da come parla di sé, che ha alle spalle una lunga analisi che l'ha salvato dalla disperazione, ma come spesso accade in queste storie così pesanti bisogna "ritornare sul luogo del delitto", sul luogo della "ferita originaria" più volte, in momenti diversi della vita, e il lavoro di "strutturazione" fatto precedentemente permette successiva-

mente di andare più a fondo. Così capisco – già a partire dalle prime due sabbie – che il Gioco della Sabbia, così tenacemente cercato, possa costituirsi come il luogo ideale in cui scavare per trovare quello che non è stato possibile contattare – perché sepolto nel corpo e protetto da un mentale giudicante – ma che continua a urlare dentro di lui: il luogo dove poter costruire una narrazione nuova, dove poter piangere e seppellire ciò che non può più essere cambiato.

Il buco quadrato che ha protetto il bambino da struttura difensiva è diventato una prigione.

Ho sperimentato che la sabbiera può essere in certe situazioni – in cui sia il transfert sarebbe troppo forte e “insostenibile”, sia i contenuti con cui entrare in contatto troppo “esplosivi” – il “terzo analitico” di cui parla Ogden (10), la «funzione trascendente» di cui parla Jung (11) o lo “spazio potenziale” paradossale, lo spazio «transizionale» di Winnicott (12), dove siamo più vivi che mai.

Questo spazio, come dice Kalsched, è essenziale per «guarire i luoghi» (13) dove abbiamo trovato insopportabile la condizione umana per cui siamo fuggiti.

Un luogo e un fare che tengano insieme corpo, cuore e mente. Toccare la sabbia ha riportato a galla memorie dolorose e antichissime. Ha rivissuto angosce già affrontate nella sua analisi verbale.

«Il “Gioco della sabbia” nell’adulto serve a completare molte analisi verbali» (14).

Mi sono subito chiesta: «Chi può soccorrere e salvare il bambino disperato: il monaco o il guerriero?». La risposta è stata immediata: «entrambi».

E che bisognava andare oltre il giudizio, che non voleva dire far fuori la coscienza morale – Battista era un uomo etico – per approdare al perdono.

Diceva: «conosci te stesso e conosci il nemico» e «per vincere non bisogna mai fare la guerra» (15).

Battista doveva tornare indietro “prima della colpa” – alle sue radici – per comprendere cosa era accaduto, assumersi la responsabilità del male compiuto e andare poi più avanti, guardandosi con un nuovo sguardo.

I sogni che porta al nostro primo incontro sono tre.

1: lo bambino e mia madre che è una presenza pericolosa oltre la

10) T. Ogden (1994), *Soggetti dell'analisi*, Dunod-Masson, Parigi-Milano, 1999, pp. 61-95.

11) C.G. Jung (1916), «La funzione trascendente», in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976.

12) D. Winnicott (1971), *Gioco e realtà*, Armando, Roma, 1990, pp. 104-110.

13) D. Kalsched (2013), *op.cit.*, p. 27.

14) «Anche dopo molti anni di analisi qualcosa è rimasto nell’oscurità e crea disarmonia, irrequietezza, insicurezza. In questi casi ho verificato quasi sempre una veloce regressione all’infanzia. Là qualcosa era rimasto sofferente: il bambino in noi. Del resto Jung stesso aveva affermato che nessuna analisi si può ritenere completa se non si passa attraverso la stanza dell’infanzia. Proprio quel bambino dimenticato che continua a piangere o a fare dispetti nell’inconscio dell’adulto è la causa di molti disturbi nevrotici, mai fino in fondo analizzati. Quando si ravviva quella memoria e

viene rappresentata, allora le ribellioni e i pianti sono infiniti fino a quando nello “spazio protetto costituito dalla sabbia e dall’analista” si ristruttura quella “relazione primaria” madre-bambino prevalentemente corporea. Su questa base quel bambino dimenticato potrà crescere e integrarsi alla personalità adulta. [...] Là inizia anche la fase creativa dell’analisi. L’esperienza catarattica vissuta a volte nella terapia con il “Gioco della sabbia” non può essere una meta raggiunta una volta per tutte, ma deve essere seguita dall’analisi dei sogni, i quali giorno per giorno portano la compensazione agli eventuali atteggiamenti unilaterali della coscienza».

A. Mazzarella (2012), «Alcune riflessioni sul “Gioco della sabbia” nell’ambito della terapia analitica dell’adulto», in *L’analisi con il gioco della Sabbia*, P. Rocco e A. Sampao (a cura di), Franco Angeli, Milano, p. 70.

15) R. Panikkar (2007), in *Lo scontro di civiltà, la pace e il perdono*, intervista di Marco Manzoni, Studio Oikos, Progetti culturali e scientifici, Milano, afferma che: «il vero perdono è un atto divino di de-creazione e rompe la legge del karma, perché fa come se il male non fosse mai accaduto».

16) A.H. Modell (1984), *Psicoanalisi in un nuovo contesto*, Cortina, Milano, 1992.

17) M. Eigen (1995), «Mystical Precocity and Psychic Short Circuits», in E.G. Corrigan, P.-E. Gordon (a cura di), *The Mind Object*, Jason Aronson, Northvale, N.J., pp. 102-133.

soglia. Sentimenti di paura, vergogna e rabbia. Mio padre sullo sfondo che non può fare niente.

2: Animali al macello. Un vitello fugge senza speranza. Mi sveglio.

3: Un lungo sogno in cui per difendermi da una persona da cui sono attratto in un primo tempo, mi accorgo che in me non c’è solo il bene.

Kalsched ci insegna che la parte regredita della personalità è rappresentata da un bambino o da un lattante spesso rinchiuso in un «bozzolo interiore» (16), «un santuario imprigionante» (17) o un «rifugio psichico» (18), mentre la parte progredita può presentarsi come una figura tirannica e sadica, che attacca e imprigiona il bambino (19), o come un “falso dio” che è parte del sistema narcisistico di difesa (20).

La prima sabbia di Battista pone in modo molto chiaro i termini del suo dilemma.

In quella bagnata, il grido disperato del bambino “emerge” nello squarcio quadrato – difesa e prigioniero – insieme alla necessità di andare oltre la sua biografia e le figure genitoriali insufficienti e carenti come vedremo, per riscrivere una biografia più mitica che fa appello al monaco e al guerriero da una parte e alla nonna inginocchiata dall’altra. Chierichetto da “soccorrere” e da “salvare”.

In quella asciutta, si intravede che solo un Io che tenga insieme il monaco e il guerriero può – attraverso il lavoro con la sabbia e le immagini che emergono – specchiarsi e guardare dentro di sé e riflettere per trasformare lo sporco petrolio. Mi colpì subito il contrasto tra l’acqua cristallina e lo sporco petrolio: cercava il petrolio e trovava l’acqua cristallina. Cercava il petrolio e trovava l’innocenza del chierichetto. Cercava una nuova innocenza che contenesse la conoscenza del male. Una nuova innocenza che comprendesse l’esperienza (21). Aveva bisogno di un Io che univa, non separava e non giudicava (22). Quel guerriero davanti allo specchio d’acqua cristallina dove ti puoi vedere rimanda al «Conosci te stesso».

In questo Battista sarà aiutato dalla sua attitudine a comprendere per accoglienza e non a capire per ragionamento: una funzione femminile di contenimento e accoglienza che

sarà favorita dal mio sguardo e dal lavoro con le sabbie e le immagini (23).

Nel percorso con Battista questa costellazione si è giocata in modo complesso e non scontato. La parte regredita e sofferente veniva “oggettivata” nella sabbiera – così lui poteva vederla ed entrarci in rapporto come in una sorta di immaginazione attiva – quella sadica e giudicante emergeva, soprattutto all’inizio, nel suo racconto e nei sogni impietosi che faceva e diceva di non avere mai fatto. Una parte rendeva possibile l’altra. Finché non si sono riconnesse e sono emersi sogni di cura e sabbie in cui affrontava le parti più oscure. All’inizio era importante che bene e male fossero separati e distinti: questo ci ha aiutato.

Dalle sue mani riemergevano quelle parti di sé che la sua mente non aveva potuto contattare. Usando le parole di Grotstein, emergeva il «sé ostaggio», il «bambino non-morto» (24), un nucleo di innocenza, quello che Guntrip chiama «il cuore perduto del sé» (25): il suo chierichetto.

Jung diceva che questo «cuore perduto del sé» aveva un’aura numinosa, segno delle sue radici nell’inconscio collettivo e delle sue caratteristiche spirituali (26).

La nonna amata, e che l’aveva amato, sembrava essere – grazie al suo stare in ginocchio in preghiera – quella che aveva tenuto in vita “il chierichetto perduto”.

Da notare che la statua scelta per fare la nonna è una statua di Bernadette in ginocchio quando ha avuto la visione della Madonna. Qui potremmo parlare appunto di “bambino divino”, di “cuore perduto del sé”: ci troviamo di fronte a una visione. Come si è visto dal commento di Battista quando nel primo incontro ha preso in mano il chierichetto.

I sopravvissuti al trauma, infatti, hanno spesso la sensazione di avere perso per sempre la loro innocenza.

Winnicott ci dice che il bambino ha bisogno della mediazione della madre che presenti ripetutamente il mondo al bambino, la mente al corpo e il corpo alla mente. Questa discesa “mediata” aiuta il bambino a passare dall’onnipotenza al principio di realtà e dall’innocenza all’esperienza. Questo era mancato a Battista. Aveva perdonato i genitori, ma non il bambino che riteneva colpevole e non degno d’amore (27).

Nel seguito del nostro lavoro mi racconterà le fantasie in-

18) J. Steiner (1993), *I rifugi della mente. Organizzazioni patologiche della personalità nei pazienti psicotici, nevrotici e borderline*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

19) W.R.D. Fairbairn (1981), *Studi psicoanalitici sulla personalità*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

20) N. Symington, *The Spirit of Sanity*, Karnac, London, 2001.

21) R. Panikkar (2007), *op. cit.*

22) «Dobbiamo permetterci di crescere da queste due radici», in D. Kalsched (2013), *op. cit.*

23) Nella stessa direzione erano state l’esperienza di sentirsi amato dalla nonna materna e l’accoglienza di cui aveva fatto esperienza nel lavoro analitico precedente.

24) J. Grotstein (2000), *Chi è il sognatore che sogna il sogno? Uno studio sulle presenze psichiche*, Magi, Roma, 2004, p. 165.

25) H. Guntrip (1969), *op. cit.*

26) C.G. Jung (1912b), «Trasformazione e simboli della libido» in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino, 1970, pp. 323-324.

27) «Finché non scoprono che viene a far visita nei sogni nei panni di un bambino o di un animale-anima “da un altro mondo”» da D. Kalsched (2013), *op. cit.*, pp. 36-37.

cestuose con raro coraggio. Mette mano nel suo nero, nel suo petrolio. Mi chiede angosciato: «cosa vorrà dire?»

Dice che sua madre lo ha picchiato tanto e di avere un «Edipo non risolto» perché non si è mai identificato col padre. Dice di stare bene ora con i suoi, e di avere una relazione part-time con la sua compagna.

Mi parla poi di un inconscio famigliare «al limite della delinquenza».

È consapevole che il padre ha sofferto per queste figure maschili e da qui deriva la sua fragilità. Battista è cresciuto con i nonni materni, ma ancora oggi si sente in colpa per non essere riuscito ad avere una relazione profonda e vera col padre che ormai è un vecchio.

Ha toccato – come raramente ho sperimentato – il tema dell'incesto con la madre fino a riconoscere cosa stava sotto: il suo non essere stato amato, il suo essersi sentito sempre rifiutato.

Durante il nostro percorso diceva di avere fatto sogni mai fatti: di incesto e castrazione. Mentre nelle sabbie “toccava” ed entrava in relazione con le sue parti buone. Poi finalmente sono arrivati anche sogni di cura del bambino “sporco”.

Abbiamo vissuto momenti difficili, ma ero al tempo stesso serena e salda perché sentivo la pulizia nel suo racconto. Sono riuscita a dirgli del suo amore e del suo odio per la madre che non aveva potuto avere da piccino e che non era stata capace di dargli l'amore di cui aveva bisogno e del suo legittimo bisogno di bambino di essere amato.

E che dentro il dolore per la morte del fratello, al senso di colpa che lo accompagnava, c'era anche la rabbia verso questo fratello che gli aveva rubato l'amore della madre, e che lui, in modo non adeguato, aveva poi cercato di riprendersi.

La sessualità infatti per lui è sempre stata un problema. Le fantasie sulla madre si mettevano tra lui e le donne: il cavaliere non era riuscito ad uccidere il drago e a liberare la principessa.

Era rimasto nell'inconscio prigioniero della madre divorzante. Ma, ad un certo punto, in una sabbia emerge un palombaro “attrezzato” ad affrontare i pericoli del mare.

Il mettere le mani nella sabbia ha fatto esplodere da un lato

il tema dell'incesto con la madre nei sogni e dall'altro la rabbia verso il fratello morto amato dalla madre – per cui si sentiva così tanto colpevole.

Tutto questo è stato possibile anche perché il mondo simbolico e mitopoietico gli permettevano una nuova narrazione, e le immagini buone che via via emergevano nelle sabbie gli permettevano di reggerlo. Possiamo guardare dentro la nostra ombra senza identificarci con questa o andare in pezzi, se ci riconosciamo una parte buona.

Tutto il percorso di Battista è stato caratterizzato da “urgenza” e “necessità”: faceva due sabbie per volta per contenere quello che gli ribolliva dentro.



Fig. 6

In una seduta inizia da quella asciutta a destra e mette un cammello e una palma in alto a destra e apre vicino un varco d'acqua, un'oasi. In basso, vicino a lui un uomo con lo zaino, ricordando che in una sabbia precedente aveva messo un guerriero che poi prima di uscire aveva buttato giù. Commenta: «uomini normali». E poi: «questo è un deserto». Poi va davanti alla sabbia che è abitualmente bagnata ma in quel momento asciutta, a sinistra.

Davanti al punto dove aveva messo il chierichetto nel buco



dice: «vorrei che questa muraglia si aprisse». E fa dei segni sulla sabbia. In alto a destra mette un uomo e due donne: «il padre, la mamma e la nonna.» Aggiunge un ragazzino: «è mio fratello».

Guarda la sabbia e dice: «da qua ci sono uscito, Gesù Cristo!» «Ci sono ancora le ferite... però ... sì...».

Va avanti a dire: «quell'esperienza con mia madre di cui abbiamo parlato ha scassato il muro...».

Sono stremata e commossa alle lacrime.

In alto a sinistra un cacciatore e Pocahontas: «io e la mia fidanzata».

Noto che il personaggio che ha scelto come nonna è una tata col grembiule bianco e che tiene in braccio un bambino piccolo: “funzione materna primaria”.

Titolo della prima sabbia: «La traversata del deserto», della seconda: «La liberazione» (Fig. 6).

È a questo punto che – senza saperlo – lo chiamo col suo vero nome e scopro che il suo nome è stato contratto perché non piaceva alla madre (28), ma era stato voluto dal nonno paterno.

Gli dico che gli indiani cambiano nome quando diventano grandi: il nome d'impegno, quello che scelgono o che viene loro dato: il nome del destino. Verso una nuova biografia. Del resto – come dice James Grotstein – se si è «orfani di reale» (29) in grado di farci vivere, bisogna ricorrere al mondo mitopoietico (30).

Il GDS ci aiuta – per il suo metterci in rapporto diretto con il mondo dei miti e delle immagini archetipiche – a toccare e ri-trovare la nostra «mitobiografia» (31).

Riemergono poi gli antichi compagni di viaggio: ansia e depressione. Mi parla di quando trova la nonna amata distesa per terra – e che sarebbe poi morta – che farfugliava «il mio nipote preferito». Dopo anni finalmente, ma drammaticamente, aveva sentito dire di essere il preferito di qualcuno.

Parliamo dell'accettazione della fragilità, e che lì sta il nostro mistero e la nostra bellezza: dalle crepe passa la luce.

Ha paura a star bene, paura di sparire. È una vita che sta male. «Quest'ansia deve trovare in me un'espressione diversa».

Dopo la seduta in cui per la prima volta lo chiamo con il suo vero nome, può finalmente dire l'odio per il fratello amato

28) Come dire che lo chiamo Vincenzo mentre per tutti era diventato solo Enzo.

29) J. Grotstein (2000), *op. cit.*, p. 238.

30) «In ogni vita individuale si sviluppa una storia mitopoietica [...] una zona intermedia tra i mondi della realtà spirituale e materiale. Questa misteriosa terza zona è nota alla psicologia analitica come realtà psichica o immaginale. Jung riteneva che le immagini mitopoietiche avessero le loro radici nello strato collettivo dell'inconscio e spiegò che questo strato profondo della psiche media l'esperienza che è percepita come spirituale», D. Kalsched (2013), *op. cit.*, p. 17-18.

31) E. Bernhard, *Mitobiografia*, Adelphi editore, Milano, 1969.



senza sentirsi in colpa, e poi deporre le armi come Cincinnato.  
Arriva questo sogno:

Io e Lei. Le dico che dobbiamo ricominciare da capo. Facciamo  
una sabbia. Urlo piangendo: "Io odio mio fratello" Mi sveglio.

Dice di avere vissuto sempre nella paura, che lo fa sentire  
vivo e che la sua pena è la paura di non essere degno.  
Tocco fisicamente la ferita dei non amati: non sono degno  
di essere amato, la colpa è mia, non sono gli adulti che non  
sono all'altezza.



Fig. 7

Mi parla del cugino che ha fatto la stessa vita dissoluta del fratello ma è ancora vivo. Perché?

E si commuove pensando alla sua compagna e al fatto che lei si vede invecchiare con lui. «È un po' come tornare a Itaca. I disastri prima di Penelope».

In una seduta successiva, in cui farà una sabbia a cui darà come titolo: «Big bang», dice: «So che questo è l'aratro e questa la spada che lo difende» (Fig. 7).

In vacanza ha pensato tanto a Cincinnato che, dopo la guerra, depone la spada e riprende l'aratro. Parla di decantare i conflitti. Insiste sul fatto che ha bisogno di qualcosa che dia un senso all'ansia in mancanza dei sensi di colpa. Mette l'aratro davanti a lui e la Lupa di Roma in alto a sinistra – il mondo degli istinti sani e l'archetipo in mancanza di materno ci soccorrono e ci allattano – e vicino Atlante che regge il mondo. Apre un varco blu e ci versa dell'acqua. Cerca poi una donna, dice «normale», ne trova una in costume e la pone vicino al buco centrale.

Mette un serpente indiano di ferro in alto a destra e aggiunge ancora acqua, e poi Artù vicino all'aratro. Dice: «Non ho la più pallida idea di cosa ho combinato. So che questo è l'aratro e questo la spada che lo difende».

Romolo e Remo, Cincinnato\Artù: rivalità, fondazioni e lotte giuste.

Mi racconta questo sogno.

Un muro divisorio. Io da una parte con mia madre e dall'altra parte un bambino che piangeva. Doveva arrivare un medico. Mio padre nella mia stanza col bambino me lo dà in braccio. Io non riesco a tenerlo su e lo appoggiavo accompagnando il movimento.

«Dopo questa esperienza con lei voglio tuffarmi nella meditazione». «Mi augurerei di terminare i miei giorni in un monastero... sarò vegetariano nella prossima vita... », diceva non senza ironia.

Nel corso del processo sono diventata la «Cancelliera» alla quale consegnava gli atti: i foglietti con i sogni, le immagini nella sabbia e lui il «Testimone», non più il colpevole. E non c'erano più giudici.

Arriva infatti un giorno di ottobre in cui mi dice: «Ho pensato

che questo è un processo in cui non ci sono giudici, in cui c'è un testimone che sono io e un cancelliere che è lei».

Era vero, non sentivo di averlo mai giudicato. E lui lo sapeva. Ho “temuto e tenuto” all’inizio dinanzi ai suoi racconti, ho attraversato insieme a lui il suo fango e ho incontrato subito il bambino innocente e disperato nel buco. L’ho accompagnato oltre il suo fango. E come per lui le comunicazioni coraggiose sulla madre lo avevano fatto uscire dal buco, così per me attraversare «il suo petrolio» mi ha fatto riemergere con lui e come dice Dante «uscimmo a riveder le stelle» (32). Comincia a parlarmi con più serenità del fratello – che va a trovare regolarmente al cimitero – dicendo con affetto: «mio fratello era un levantino, sarebbe stato uno con i soldi che evade le tasse, io invece ho una mia coscienza civile. Io mi valuto diverso». Distingue e prende distanza, e si valorizza. Ora può farlo. E poi un’immagine dal mondo degli animali: «Nei gorilla il maschio dominante passando carezzava il pene dei maschi che gli stavano sotto». Stava facendo pace con quello che lo aveva tormentato da una vita? Parliamo a lungo della sua “equazione difficile”. Altri sogni arrivano.

32) Dante, *Divina Commedia*, Inferno XXXIV, 139.

1: Una donna prima ben disposta sessualmente verso di me poi si tira indietro. Sembrava mia madre.

2: Io che lavavo un bambino sporco di merda.

Mi dice di avere ora i suoi nodi chiari, e che l’inconscio lo stava automedicando. E che ha compreso che la sua paura della sessualità e tutta questa sua erotizzazione è perché non è stato amato da piccino.

Nella penultima sabbia: «La Strada» (Fig. 8), lui – con lo zaino in spalla – è pronto ad attraversare il «nulla» dove ci sono pericoli che «non si palesano». «Ho bisogno di un’arma oltre lo zaino, per esempio un bel bastone sciamanico. Ha un suo “porco senso” la violenza che c’è dentro. È magico, per cui quella violenza viene convogliata per diventare positiva. Mi auguro di dover affrontare e usare la violenza e spero per una causa giusta».



Fig. 8

Dice che preferirebbe pensare al male come assenza di bene, ma crede invece sia un'entità assoluta.

Penso che è una bella persona e che sta disperatamente cercando di dare un senso al suo nero – di non rimuoverlo – di accogliere e “raffinare” il suo petrolio e quello del suo inconscio familiare trans-generazionale.

Mi parla della sua collezione di bastoni: parliamo dei bastoni e delle loro funzioni. Il bastone magico non è violento.

Vuole farsi crescere la barba: «sono vecchio e voglio si veda».

Commenta che non si è sentito giudicato quando – in una

seduta precedente – avevo accomunato «chi ha abusato e chi è stato abusato». «È così», mi dice.

Gli ho detto spesso: «Si perdoni e sarà più saggio che vecchio» e che Jung diceva che ognuno deve commettere i peccati che gli toccano se no fallisce la propria individuazione (33). Gli racconto la storia di Ged (34) che ha incontrato il male da piccolo perché è stato “incosciente”. E che dopo un lungo e faticoso apprendistato diventa mago e “deve” partire per un viaggio in cui incontrerà il male che lui ha contribuito a “mettere nel mondo”. Lo dovrà affrontare, ma non sa come farlo. Quando se lo trova di fronte si salva chiamando il male con il suo nome. Assumendoselo lo rende più umano e affrontabile. Parliamo anche della «Nuova Innocenza» di Panikkar (35), quella a cui noi umani siamo destinati.

33) Comunicazione di Dieter Baumann al Seminario sulla Trinità a casa di Adriana Mazzarella, Milano, 1997.

34) U.K. Le Guinn (1968-1972), *La leggenda di Earthsea*, Editrice Nord, Milano, 2007.

35) R. Panikkar (2007), *op. cit.*



Fig. 9

Nell'ultima sabbia (Fig. 9) mette sulla montagna la maschera di Polifemo come "Bocca della Verità".

Bisognava che guardasse dentro la propria violenza, l'essere "nessuno", e che "ci mettesse mano" per salvarsi. Solo uno come Harry Potter – che ha incontrato anche lui il male da piccolo – ce la può fare. Il suo lo "ha acquistato qualche potere". C'è il bastone sciamanico/bacchetta magica. E di fianco pone un Buddha: la meditazione, l'azione non-violenta. Davanti mette dei ragni. L'alligatore invece che sta dietro Harry Potter sembra un pericolo superato. Ma non bisogna dimenticare la potenza distruttiva della madre divorante: per questo traccia una linea nella sabbia che sembra proteggergli le spalle.

Dice che avrebbe voluto mettere il triangolo di Dio con l'occhio in mezzo, al posto di Polifemo.

Abbiamo deciso – dopo qualche incontro – di fermarci, aveva senso.

«Ho bisogno per un po' ancora di lei». Mi parla in questi incontri della sua ricerca spirituale e che, finito il nostro percorso, vorrebbe fare meditazione.

E cercare il senso senza giudizio.

Mi chiede: «Lei a uno come me cosa farebbe?».

«Lo abbraccerei».

Un coro dentro e fuori di noi recitava: «Va in pace. Ti benedico. Sei perdonato».

Alla fine anche il suo aspetto era cambiato: la barba bianca che si era fatta crescere gli conferiva un aspetto più sereno e saggio. Mentre scrivevo questo lavoro ho pensato al film di Olmi *Torneranno i prati* e ho pensato alla sua barba cresciuta su quel volto segnato dalle ferite della vita. «Il titolo del film parla proprio di questo: dove ci sono stati bombardamenti, distruzioni, sangue umano versato "torneranno i prati"» (36).

36) E. Olmi con M. Manzoni, *Il primo sguardo*, Bompiani, Milano, 2015, p. 45.

Dopo qualche anno l'ho sentito per dirgli di questo lavoro su di lui. Era contento e ha acconsentito.

È passato del tempo. E quasi un anno e mezzo dopo, proprio mentre stavo prendendo in mano la sua cartella, mi ha contattata perché gli facessi la certificazione del suo percorso di sabbie perché stava finendo una scuola di counseling e meditazione.

In quell'occasione mi ha detto: «Lo sa, dottoressa, forse

aveva ragione che sarei diventato più saggio che vecchio, e un po' più sereno».

I sopravvissuti al trauma dice Kalsched «sono in attesa di quella lettera, di quella reminiscenza che li porti oltre tutte le memorie individuali, in un terreno più profondo che dia senso alle loro vite, quando niente altro ne ha più» (37).

Quella lettera l'aveva scritta l'inconscio con le sue mani. Come dice Panikkar «possiamo essere le mani del nostro destino» (38).

37) D. Kalsched (2013), *op. cit.*, p. 39.

38) R. Panikkar, *Oltre il Logos. Il pensiero del cuore*, Intervista di M. Manzoni, Studio Oikos, Progetti culturali e scientifici, Milano, 2007.

### **Conclusione in forma di dialogo**

C.: Quando tu mi hai mostrato la prima volta, in occasione della preparazione di questo lavoro le sabbie di Battista, ho avuto una reazione di sconcerto, in particolare per le prime due sabbie: ma come... allora che percorso di analisi sono stata in grado di fare... che analista sono... ecc. ecc.

Poi ho pensato alla mia prima sabbia, fatta dopo tanti anni di formazione e di lavoro. In quella sabbia, a mia insaputa, si era andata formando l'immagine che avevo portato, giovane neo-laureata al primo colloquio di analisi all'inizio del mio lungo percorso analitico.

Un'immagine certo che era stata elaborata e, pensavo, superata dopo tante parole e pensieri profondi. Invece no, era rimasta negli angoli sperduti della mia memoria come asse portante della mia struttura psichica.

Ecco allora che quel bimbo chiuso in un pozzo, o abbattuto davanti a un piccolo specchio d'acqua con cui ho cercato di dialogare durante il percorso d'analisi, riappare silente e solitario, bisognoso di cure, perché questa è l'immagine centrale della vita psichica di Battista.

Credo che il lavoro con la sabbia possa costituirsi come un luogo protetto e sicuro in grado di attivare una sorta di rêverie: ci sono i confini chiari della sabbiera, un contenitore sicuro, la visione al posto della parola, il contatto delle mani con i materiali, il potersi concedere di tornare nel mondo fantastico del "facciamo che.." del gioco infantile. Là dove tutte le fantasie erano iniziate.

I.: Lavorando sia con il GDS che con l'analisi verbale ho potuto constatare, nel corso degli anni, che sono ambiti di



esperienza molto diversi, così come lo sono la parola e l'immagine.

La parola appartiene più al mondo veglia – ovviamente non è il caso della parola poetica che appartiene ai due mondi – mentre le sabbie e le immagini al mondo del sogno. Battista aveva un mentale molto sviluppato, e il “suo chierichetto” era sepolto. Solo affondando le mani nel “corpo” e nel “sogno” poteva ritrovarlo. Solo permettendosi quelli che Winnicott chiama «stati di non integrazione»: «essere soli alla presenza di qualcuno». E questo il GDS lo rende possibile. Battista inoltre avrebbe dovuto – per la sua storia – vivere un “transfert” che era inaccettabile per la sua coscienza etica. Nella sabbiera se lo è potuto concedere di più, perché lo poteva “mediare” ed esprimere attraverso gli oggetti messi nella sabbiera, i simboli, e nel rapporto con questi. Inoltre ricordo che una volta Adriana Mazzarella mi disse che quando un paziente dopo un periodo di analisi verbale inizia a lavorare con le Sabbie assistiamo a una sorta di “ricapitolazione” del percorso fatto fin a quel momento su un piano diverso. Potrebbe essere andata anche così.

C.: Ora mi è più chiaro il desiderio di Battista, direi la necessità, di fare l'esperienza del Gioco della sabbia. Lo spazio protetto della sabbiera può rappresentare lo scenario interno mettendo in dialogo senza conflitti le diverse parti di sé: il dolore del bambino interno prigioniero senza attivare il giudice violento accusatore. O meglio la sabbiera permette a Battista di rappresentare liberamente il dolore di cui è prigioniero senza mettere “in gioco” le violente istanze accusatorie.

È significativo che proprio con te sia emerso il dolore del bimbo mandato a vivere dalla nonna alla nascita del fratello. Il dolore nascosto “parla” con le immagini, conosce poco il linguaggio della parola, territorio incontrastato della coscienza giudicante.

I.: È successo proprio quello che stai dicendo tu!

Il Gioco della Sabbia risulta, per questo, prezioso con i pazienti che hanno subito traumi precoci – e anche con coloro che presentano patologie organiche - perché facilita il ritorno alla sede primaria in cui si formano le emozioni, il



corpo, e favorisce l'accesso all'emisfero destro del cervello, agli aspetti immaginali in cui l'esperienza traumatica è rimasta imprigionata in modo frammentato e disorganizzato generando i cosiddetti sintomi.

Lo dice molto bene Stefania Baldassarri:

L'esperienza traumatica, molto probabilmente, viene immagazzinata, in modo frammentato, nel lato destro del cervello. Quest'ultimo registra le nostre reazioni viscerali e media in maniera specifica le rappresentazioni che si riferiscono a sensazioni, immagini e a significati non verbali polisemici delle parole. È quindi in questo lato del cervello che dobbiamo poter tornare perché possa poi emergere una parola davvero capace di raccontare il senso (39).

Inoltre il GDS – per il suo metterci in contatto con il mondo “immaginale” e archetipico – favorisce l'emersione di un racconto mitico e la possibilità di ri-trovare la nostra “mitobiografia”. Battista ha potuto contattare il Guerriero, il Monaco, Cincinnato, Polifemo, la Sirena. Se “si è orfani di reale” bisogna andare oltre la nostra storia personale e ricorrere al mondo mitopoietico.

C.: Si può parlare di processo di purificazione attraversato da Battista nel lavoro con le sabbie? Quasi un percorso di bonifica del suo spazio interno? Nel lavoro analitico mi torna spesso l'immagine della bonifica, proprio nel senso del dissodamento, della disintossicazione del terreno dalle sostanze inquinanti. Credo che questa immagine metaforica possa diventare un'esperienza concreta proprio in quel “mettere le mani nella sabbia” lungamente pensato da Battista. La bonifica, quel mettere le mani nella terra, sporcarsi nell'operazione di preparare un terreno fecondo, suona più consona al mio mondo interno della metafora dell'asetticità della sala operatoria come immagine del setting, a lungo tenuta dentro di me quando ho iniziato a lavorare. Mi vengono in mente le fondamentali riflessioni sul male di Neumann in *Psicologia del profondo e nuova etica*.

Mi chiedo e ti chiedo se l'utilizzo delle due sabbie da parte di Battista abbia a che fare con l'urgenza interna di questa operazione di bonifica che doveva attraversare l'esperienza del due: uno accanto all'altro pozzo e specchio d'acqua.

39) S. Baldassarri (2007), «Quando corpo e anima intrecciano e confondono il loro pianto», in *Il gesto che racconta*, A. Donfrancesco e M.A. Venier (a cura di), Ed. Magi, Roma, p. 154.

Paolo Aite, citando Bernhard, fa presente che il due è l'atto iniziale del fare ordine.

I.: Sono rimasta molto colpita anch'io quando la prima cosa che emerge dallo scavo non è il petrolio ma il "chierichetto", quello che ho chiamato «il cuore perduto del sé». Mette le mani nel suo sporco e incontra il bene e il dolore. Hai ragione a sottolineare il significato del "due". Ci sono spesso due sabbie. Forse anche i due emisferi. E ci sono le sabbie e i sogni che all'inizio vanno in direzioni diverse e parallele per poi "convergere", dopo avere fatto ordine. La parte buona e sofferente veniva "oggettivata" nella sabbiera, quella sadica e giudicante è apparsa, soprattutto all'inizio, nel suo racconto e nei sogni. Ho pensato anche alla "posizione schizoparanoide" e a quella "depressiva" della Klein: ha dovuto tornare indietro per poi ritrovare un altro modo di stare al mondo. La posizione depressiva non è la depressione: è Ged che chiama il male col suo nome, e se lo assume. Ma può farlo perché ha salvato "il cuore perduto del sé": il chierichetto.

C.: Non credi che attraverso l'esperienza della sabbiera Battista abbia potuto riportare le cose al loro posto? Cioè quello che era stato vissuto come un fratricidio per il destino drammatico accaduto, e che nel nostro lavoro avevamo chiamato con l'espressione "gioco erotico", si sia messo in ordine, cioè al suo posto, nel Gioco della sabbia.

"Mettere le mani nella sabbia" ha significato mettere mano alla ricomposizione della propria vita, e attraverso un Gioco riportare il dramma alla sua consistenza di gioco, per andare a scoprire la vera ferita. In questo senso mi ha molto colpito la sequenza delle due ultime sabbie: la verticalità del "mettersi in cammino" e l'immagine finale della maschera greca, cioè il teatro, dove i drammi vengono vissuti attraverso una rappresentazione che ci riporta al luogo dei fantasmi.

I.: Sì è così. E quello che dici mi riporta a una domanda che mi sta molto a cuore: «Cosa è che cura?». In un seminario (40) mi ero concentrata su questa questione, e sul perché alla fine di analisi "riuscite" i pazienti si ammalassero fisicamente. Il sintomo si era spostato nel corpo. Sono profon-

40) I. Stocchi (2012), *Il Corpo nella pratica analitica. Sand Play Therapy e "Corpo Sottile". Il linguaggio alchemico come terapia* (testo inedito).

damente convinta che per sanare una ferita di questo tipo bisogna superare la divisione mente-corpo. Jung nelle Tavistock Lectures parla dei processi del corpo e della mente che accadono insieme in modo misterioso, e che la nostra mente non può pensare mente e corpo come una cosa sola. E ipotizza un “terzo” che conterrebbe corpo e mente: lo chiama «corpo sottile». Questo luogo intermedio, questo “spazio transizionale” possiamo chiamarlo “psiche”.

Il «corpo sottile» si può manifestare psichicamente in termini di sogni, fantasie e immagini corporee, e si può manifestare fisicamente in termini di struttura corporea. È sia spirituale sia fisico.

Jung dice che è contattabile solo con l’immaginazione. Ci costringe nella metafora, in una continua spola tra materializzazione della psiche e “psichizzazione” della materia.

È lì che mi sono detta che bisogna andare per “curare”. È fondamentale occuparsi di questo regno di mezzo, oscuro, di cui corpo e mente partecipano. Questo regno intermedio è stata la preoccupazione principale dell’alchimia, e il linguaggio alchemico è un approccio terapeutico, una terapia.

Ecco, sono convinta che il GDS si collochi a questo livello e per questo genera trasformazioni profonde ed efficaci, e cura.

Il rimembrare – attraverso gesti che portano in sé le memorie corporee – insieme al ricordare – che contiene le emozioni – e al rammentare – che ci fa ritrovare un filo – nel GDS ci portano in quel luogo prima della ferita e dove è avvenuta la ferita, e dove corpo e mente accadevano contemporaneamente. Sappiamo infatti che l’interpretazione razionale e intelligente non cura, non produce trasformazione. Sperimentare la “coniunctio” è fonte di guarigione.

# Le avventure di Alice, bambina coraggiosa: in viaggio tra il Sottosuolo e il Paese delle meraviglie

*Ester Patrino*

Intorno alla stanza c'erano tante porte  
ma tutte chiuse a chiave;  
e dopo aver percorso prima un lato e poi l'altro,  
provando ciascuna porta,  
Alice se ne tornò tristemente verso il centro della sala,  
chiedendosi come avrebbe fatto mai a venir fuori di nuovo.  
Lewis Carroll, *Le avventure di Alice nel sottosuolo*

*Alice nel paese delle Meraviglie* è una storia conosciuta a molti, parte di un patrimonio condiviso di fantasia, avventura, paura, fascino, complessità, divertimento, mistero. Molto meno conosciuto è il fatto che, prima di approdare nel Paese delle Meraviglie, la curiosa e coraggiosa bambina aveva vissuto le proprie avventure *Under Ground*, nel sottosuolo.

Cosa accade qui ad Alice? si addormenta e sprofonda sotto terra, intraprende un viaggio onirico che le farà incontrare sotto altra veste persone, animali e cose che le sono familiari nel mondo di *sopra* [...]. Tutto ciò che le capita sotto terra fa già parte della sua esperienza,

ma solo scendendo nelle profondità del suo inconscio può smascherare le assurdità del mondo in cui vive [...].

Non si tratta di avventure particolarmente divertenti, almeno dal punto di vista di Alice: le capitano cose bizzarre e curiose, certamente, ma a divertirsi sono il narratore e il lettore. Se è vero, come sostengono alcuni studiosi, che l'espressione umana del sorriso ha la stessa origine di quella che manifesta la paura, impegnando gli stessi muscoli facciali, potremmo pensare che qui il riso serva come arma di difesa ad Alice (quella in carne ed ossa) contro la paura di ciò che potrà succederle in queste sue avventure sotterranee (1).

Credo che ci riguardi profondamente, come terapeuti, questo transito necessario nel sottosuolo prima di approdare nel paese delle meraviglie, nel luogo in cui lo stupore e la comprensione abbiano carattere più luminoso e meno inquietante.

Con gemella specularità al viaggio sotterraneo della prima Alice di Lewis Carroll e con la tensione di desiderio all'approdo in un luogo meno buio, di senso possibile e condizionale, provo a iniziare un racconto fatto di "figure e dialoghi", immagini e parole.

"Figure" necessarie a non annoiare la lettura di un bambino.

«A che serve un libro», pensava Alice, «senza figure né dialoghi?» (2).

Immagini che rispondono alla

necessità psichica di raffigurare [...]. L'essere umano, tramite le azioni delle mani controllate dallo sguardo, ha messo in scena da sempre i suoi sogni.

Ha costruito non solo il suo adattamento al mondo, ma ha sentito da sempre la necessità di esprimere le proprie emozioni, angosce, aspirazioni. Lo testimoniano le pitture rupestri, le sculture, i manufatti arrivati fino a noi dalla preistoria. anche nella personale preistoria di ognuno di noi, nella prima infanzia, il gesto mani sguardo è stato il vettore dei nostri primi atti conoscitivi. Toccare il corpo proprio e della madre, rispecchiare il proprio sguardo con il suo, manipolare nei nostri primi giochi gli oggetti a disposizione, osservarli, sono state tappe basilari delle nostre prime esperienze e conoscenze.

Dare forma visibile alle emozioni tramite la materia è un modo fisiologico in cui prende rilievo la necessità psichica di raffigurare (3).

1) Cammarata A., «Sogno di un pomeriggio di prima estate», in L. Carroll, *Alice Underground*, Stampa alternativa, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2002, pp. 7-8.

2) L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, M. Gardner (a cura di), ed. annotata, BUR, Milano, 2010, p. 35.

3) P. Aite, «Intervista», in *Mente e Cura*, Cic Edizioni, Anno II, N. 1/2011, pp. 15-16.

4) V. Starrett, «Brilling», in L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, edizione annotata a cura di M. Gardner, BUR, Milano, 2010, p. 7.

Alice dove sei?

Strana bambina, antica Alice, presta il tuo sogno... (4).

Alla strana bambina, antica bambina, coraggiosa esploratrice di un mondo sconosciuto e affascinante oggi chiedo in prestito nome e coraggio, perché diventi protagonista di un racconto difficile da dire, fatto di tempo e dolore, parole tante e significati sempre difficili da trovare.

Un racconto che parte da un'immagine che si fa porta, come la tana del coniglio di Alice, per accedere ad un mondo sotterraneo, giù, in profondità, fino al cuore della terra, per riemergere davanti al dubbio di una porta chiusa, sempre stata lì eppure non vista per tanto tempo.

La "Alice" di questo racconto è una bambina che oggi ha quasi 11 anni che ha iniziato la psicoterapia quattro anni prima ma che fin dalla nascita portava avanti una lunga terapia riabilitativa. La bambina nasce con un'importante sofferenza neonatale che la costringe a cure intensive precoci che comportano conseguenze sia sul piano organico che su quello neuropsicologico. In tutte le sue fasi di sviluppo la bambina avrà una curva di crescita in altezza sempre inferiore alla norma e un peso sproporzionato nonostante un regime alimentare severamente controllato. Un significativo ritardo psicomotorio che comporta goffaggine, ritardo nell'acquisizione della motricità grossolana e fine, successivamente ritardo del linguaggio in produzione e comprensione verbale. Con l'accesso alla scuola elementare si evidenziano significative difficoltà di apprendimento e un profilo di sviluppo intellettuale inferiore alla norma. Inevitabili le ricadute sul profilo di sviluppo psicoaffettivo caratterizzato da Disregolazione Emotiva e Comportamentale, Immaturità, Difficoltà Relazionali associabili ad un Disturbo dell'Attaccamento.

La percezione del medico neuropsichiatra che la conosce da quando era piccolissima è che, nonostante tante cure e tanta riabilitazione, Alice non riesca a pensare, non riesca a dare significato ai suoi gesti e alle sue tante parole, un significato accessibile anche all'altro. Alice è anche una bambina molto arrabbiata, che con fatica regge la frustrazione di non riuscire a fare e di non capire tutto quello che con velocità succede intorno a lei. Sempre in ritardo, sem-

pre a rincorrere qualcosa più veloce di lei, Alice si arrabbia, si fa del male, si punisce per una colpa che non ha responsabili se non lei stessa.

E allora, mentre tutto le scorre velocemente davanti, Alice sembra imprigionata in una sospensione eterna, in un mondo tutto suo che non è accessibile agli altri: la psicoterapia può diventare la chiave d'accesso, la possibilità con cui quella porticina serrata, attraverso la cui serratura si può solo intravedere il giardino di Alice, possa almeno socchiudersi. La psicoterapia può diventare quel luogo in cui fermarsi senza che nessuno le chieda di sbrigarci, di correre, di andare, di fare presto e bene.

Alice ha percorso il corridoio che porta alla porta della stanza di terapia mille volte in questi quattro anni e per mille volte il suo sguardo è rimasto ignaro della prima porta, della finta porta, quella non attraversabile, quella che racchiude il segreto della sabbia, visibile dal corridoio, invisibile dall'interno della stanza, nascosta dalle pareti piene di oggetti, sacrificata, sul suo versante interno, allo spazio necessario alla sabbiera. Tanti bambini, tutti, nel tempo, hanno chiesto ragione di quel mistero, qualcuno ha provato ad aprirla dall'esterno, per qualcuno è stato necessario fare le prove bussando contro il muro, per verificare che all'interno della stanza quella porta c'era anche se non si vedeva.

Questa collocazione architettonica diventa per me occasione di dire come è stata la scoperta del gioco della sabbia per Alice, qualcosa che c'era ma non si vedeva, non era cioè accessibile, forse troppo spaventoso il contatto con la materia per le sue mani timorose di toccare, troppo misteriosa la possibilità di dire, con i gesti, quanto la sua mente non riusciva ad elaborare.

Porta su un confine che portava in profondità con le mani e indietro con la memoria.

Un posto segreto.

Solo una prima volta, infatti, durante gli incontri di valutazione, mentre la stavo conoscendo e parlavo con i suoi genitori, Alice si era avvicinata a giocare e "distrattamente" aveva costruito una scena. Il suo modo di orientarsi nello spazio e di utilizzare gli oggetti sembrava di passaggio, quasi casuale, imprigionato nella impossibilità di condividere un senso.

In superficie.

Alice era stata a lungo a guardare, la sabbia, gli oggetti. Poi, quasi con timore, aveva scelto una conchiglia, velocemente chiusa e riaperta e poi lasciata sul bordo e una torre, poco più a sinistra, piantata nella sabbia.

Simmetria di profondità e altezza, vertigine di distanza.

Un grande barattolo di vetro pieno di coralli colorati, una manciata lasciata cadere come pioggia leggera sulla piccola conchiglia, il barattolo poi lasciato lì accanto.

E poi due figure, entrambe “abbandonate” al centro della scena, lasciate lì per poi poter proseguire con la *manipolazione* dei piccoli coralli colorati, impastandoli con la sabbia. In silenzio.



Fig. 10

Alla fine del gioco, quando mi avvicino e guardo il suo gioco (Fig. 10), Alice, inaspettatamente e spontaneamente mi dice: «Gli hanno sparato... è stata lei... lui è arrabbiato... gli dici qualcosa ?????».

Cosa si aspettava Alice che io dicessi? Da che parte mi stava chiedendo di stare?

Per tanto tempo questa domanda è rimasta sospesa tra noi. Ma attraverso quel gesto, nell'immobilità di quella sovrapposizione c'era una richiesta che forse nessuna altra forma di gioco e di parola avrebbe potuto dichiarare con maggiore



chiarezza: la necessità che io fossi testimone di qualcosa, che fossi lì, che sapessi cosa dire, che potessi comprendere la rabbia, contenerla, darle uno spazio in cui risiedere, un confine, un limite.

Su quel confine mi sono fermata per molto tempo, esercitando un bisogno contrario e simmetrico a quello evolutivo della bambina: aspettare, stare.

Quello che la sabbia narrava aveva bisogno di essere incarnato nella storia personale di questa bambina, nel suo modo di essere, nel suo modo di piangere, arrabbiarsi, avere paura.

Tutte cose che io non conoscevo.

Quella immagine, con tutta la sua potenza evocativa, quella richiesta di dire qualcosa che ancora non sapevo, è rimasta presente e viva senza invadere lo spazio tra noi.

Ma quella immagine è stata la “tana” attraverso cui passare, la via d’accesso.

Siamo sprofondate allora insieme in un viaggio al “centro della terra”, fatto di parole, tante e tanto vuote di senso, di perché infiniti, infinitamente ripetuti nello stesso modo, che riempivano tutto lo spazio possibile, un rosario ininterrotto attraverso cui la bambina sembrava doversi fare compagnia per non restare sola, a riempire il silenzio. Io ero con lei, a sgranare un ascolto che spesso mi è sembrato infertile, inutile. Eppure ero lì.

Con lei a sprofondare in un buio di angoscia e solitudine, di affermazioni incongrue, di interpretazioni che non trovano mai terra a cui approdare.

Alice, sempre con la testa tra le nuvole.

Io con lei.

Desiderosa di terra e di sabbia su cui fermarsi a sentire, prima che a capire.

E tra cielo e terra sempre una grande distanza.

Una distanza riempita da infiniti incastri di puzzle, gioco preferito di Alice, esercizio di pazienza in cui, per tanto tempo, mi è sembrato che Alice mettesse alla prova la mia “resistenza”: io potevo passarle i pezzi che lei individuava, con rigida ripetitività lei componeva l’incastro e, completata l’opera, soddisfatta, mi chiedeva di riconoscere la sua bravura. La ricomposizione di pezzi sparsi in una immagine finale è stata la

nostra prima esperienza di contatto e gioco condiviso; l'immagine non era di Alice ma corrispondeva ad un ordine esatto che lei sentiva il bisogno di raggiungere e attraverso cui la sua ansia si calmava e la sua aggressività, diretta contro se stessa, esplosiva nei momenti di frustrazione, si placava.

Ancora una volta ero chiamata ad essere testimone e insieme aiutante.

«Sì Alice, sei brava», detto tante volte, era la prima iniziale risposta alla domanda della immagine sulla sabbia: ti vedo, sono dalla tua parte, sono testimone che sei capace.

In questo primo, lungo tempo Alice ha giocato in mia presenza senza poter ancora fare una vera “esperienza di gioco”, inteso quale luogo di sperimentazione creativa, spazio potenziale di incontro tra il soggettivo e l'oggettivo, di integrazione tra le parti (5).

Come poteva, Alice, permettersi di allontanarsi dalle trincee del suo ordine necessario?

Quanto pericoloso poteva essere per la sua mente il disordine?

Nel sottosuolo, al buio, ci si perde...

Siamo dovute tornare indietro, cercare un “posto sicuro”, per prenderci cura di lei abbiamo cominciato, insieme, a prenderci cura di un bambolotto verso cui Alice proponeva un accudimento “serio” e competente. Questo gioco permetteva, nella nostra relazione, la possibilità di fare esperienza di una cura “primaria” che permettesse di ri-sperimentare una qualità di relazione “sufficientemente buona”, uno spazio potenziale di azione, di scambio, di cura, di appoggio, di comprensione (6).

Oltre alle parole i gesti. Lei, mamma sollecita, si occupava delle cure concrete, io, a volte padre, a volte madre, sorella, maestra, amica a mamma e bimbo, entrambi, mi permettevo di raccontare storie, per calmare un pianto, permettere il sonno.

Poi è iniziato il racconto delle emozioni che un pianto o una risata potevano indicarci. Alice era sempre molto turbata dal mio invito ad attraversare il confine del suo controllo, ma si è affidata alla mia mano e insieme quel bambolotto è diventato rappresentante di contenuti affettivi che non sarebbero

5) D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma, 1971.

6) D.W. Winnicott, *Ibidem*.

stati altrimenti raggiungibili. L'oggetto che ha permesso il nostro transito.

Alice si preoccupava per lui.

Questa preoccupazione primaria le ha permesso di sperimentare una cura, una fiducia, un appoggio.

Allora le paure hanno potuto prendere forma e il nostro bambolotto ha cominciato ad essere minacciato da un drago spaventoso, che voleva fargli del male, lo aggrediva, lo torturava, voleva ucciderlo:

«C'ha paura, il drago l'ha morso e le ha staccato il braccio, è andato pure in ospedale e meno male che l'hanno curata... È cattivo il drago, c'ha gli occhi neri scurissimi e sai che le ha fatto? L'ha messa nel fango nero, l'ha portata al cimitero che c'erano tutte le tombe e lei era morta, non parlava più, non respirava più, non parlava più, non funzionava più... non si svegliava mai, era tutta morta... andava in cielo e non tornava più...».

È cominciato, allora, il racconto di Alice, attraverso la trasformazione simbolica che il nostro bambolotto figlio aveva consentito, siamo sprofondate nel buio degli occhi del suo drago nero che è poi rimasto sempre presente, testimone del dolore di Alice, oggetto delle sue paure, disturbatore con una voce che ancora non la lascia, che a volte le dà fastidio, a volte le tiene compagnia.

[...] e si trovò a precipitare giù per quello che pareva un pozzo assai profondo.

O il pozzo era assai profondo, o la sua caduta era assai lenta: il fatto è che Alice ebbe tutto il tempo, precipitando, di guardarsi intorno e di chiedersi cos'altro le sarebbe accaduto a questo punto [...]. Dapprima cercò di guardare in basso e di distinguere la sua destinazione, ma era troppo buio per vedere nulla [...].

“Bè!” pensava tra sé, “dopo una caduta come questa ruzzolare per le scale mi sembrerà uno scherzo! Chissà che diranno a casa del mio coraggio” [...].

Giù, giù, sempre più giù. Sarebbe mai finita quella caduta? “Mi domando quante miglia avrò percorso a quest'ora”, disse forte, “secondo me mi sto avvicinando al centro della terra. Vediamo un po'; sarebbero quattromila miglia di profondità mi pare...” (7).

7) L. Carroll, *op. cit.*, pp. 36-37.

Quanto profonda è stata la nostra caduta, mi chiedo adesso?

Quanto spaventoso ritrovarsi nel buio di quel fango, di quegli occhi neri di drago, la percezione di sprofondare e non potersi aggrappare a nulla?

Eppure quel buio è stato un passaggio necessario, non solo vuoto ma anche luogo in cui imparare a comprendere, in cui la luce si può cominciare a intravedere, un buio dentro il quale la storia di Alice ha cominciato ad essere ascoltata, a poter essere narrata, trasformata in parole, in immagini.

C'è un buio che accoglie, come utero di gestazione, che porta il proprio essere che scalcia dentro di sé, il proprio essere da nutrire e da amare.

Si brancola, si oscilla, si perde, si trova.

C'è fatica e dolore, ali e sangue, ripetizione e salto, tensione e sconforto, amore (8).

8) P. Galeazzi, «Accendere il buio. Creatività femminile tra cura di sé e cura dell'altro», *Rivista di Psicologia Analitica*, n. 35, vol. 87/2013, pp. 11-12.

Essere insieme in quella tana (di coniglio, di drago) ci ha permesso di conoscerla, di abitarla.

Di provare a diventare, di volta in volta, grandi e piccole abbastanza per poterla attraversare.

Cose da grandi e cose da piccole, cose che fanno i grandi e non devono fare i piccoli, cose che fanno i grandi ai piccoli e che non si fanno, cose spaventose, terribili che fanno sentire morte, che fanno sentire sporche.

In quel buio di drago, in quello spazio nascosto nel profondo che è la nostra relazione terapeutica Alice racconta, il suo racconto prende una forma di senso, fatta di particolari, di fatti, di paura, di solitudine.

Io ripenso a quel «gli dici qualcosa?» pronunciato davanti all'immagine sulla sabbia, quell'incontro, quella vicinanza strana, quella forma di corpi sovrapposti.

Un significato antico che anni prima le sue mani già "sapevano", ricordavano.

Solo le mani.

In quel primo gesto c'era già una denuncia, una verità poi confusa e perduta tra i pensieri disconnessi e incongrui di una bambina spaventata e arrabbiata che era stata coinvolta in un gioco di esplorazioni sessuali da un ragazzo più grande di lei, sola e perduta in un mare di rabbia e lacrime.

Prima costretta ad essere troppo grande ma incapace di comprendere quello che le era successo, costretta perciò in una prigione di angoscia, dopo improvvisamente piccola tanto da rischiare di annegare in quel mare di lacrime.

“Ma chi sono? prima ditemelo e poi se sono una persona che mi va, tornerò su; altrimenti resto qui finché non sono diventata qualcun’ altra... ma povera me!” esclamò Alice con uno scoppio improvviso di pianto. “Come vorrei che si affacciassero! non ne posso più di stare quaggiù tutta sola” (9).

9) L. Carroll, *op. cit.*, pp. 48-49.

Alice era rimasta sola per tanto tempo a raccontarsi in silenzio, nelle sue confabulazioni, pensieri indicibili, fatti incomprensibili. Per farsi compagnia parlava con il drago, custode e carceriere della sua mente. Oppure si auto-istruiva sul da fare, si auto-rimproverava facendosi del male, o diventava qualcun altro, al posto suo, che diceva cosa fare. Questo succede quando si è soli, in pericolo, in un posto sconosciuto.

“Su, non serve a niente piangere così!”, si disse Alice in un tono un po’ secco. “Ti consiglio di smetterla immediatamente!” In genere si dava ottimi consigli (benché poi li seguisse molto di rado), e qualche volta si sgridava con tanta severità da farsi venire le lacrime agli occhi; e una volta si ricordò di aver cercato di prendersi a scapaccioni perché aveva barato a una partita di croquet che disputava contro se stessa.

Questa curiosa bambina amava molto fingere di essere due persone diverse. “Ma ora è inutile”, rifletté la vera Alice, “fare finta di essere due persone! Con quello che mi resta non c’è nemmeno di che fare una sola persona degna di questo nome!” (10).

10) L. Carroll, *Ibidem*, p. 42.

Le incongruità di Alice ora nella mia mente e nella nostra relazione acquisivano senso, il trauma e la violenza, una volta nominate, uscite dall’assenza di figurazioni e dal silenzio di parole condivise, erano meno orrifiche e angoscianti. La “vera” Alice e la “strana bambina” trovavano un luogo in cui ricomporsi, essere insieme, essere una.

È l’essere i soli custodi inconsci di un mistero, senza poterlo nominare che carica di una immensa, potente inquietudine [...]. Che fare? Non si annulla il male, lo si nomina, e così lo si rende umanamente sopportabile (11).

11) L. Ravasi Bellocchio, «Cold Case», in *Rivista di Psicologia Analitica*, n. 34, vol. 86/2012, p. 86.

Questa nuova comprensibilità, questo poter chiamare per nome rendono allora visibile quella porta in corridoio sempre stata lì, eppure non visibile.

Dovevamo attraversare insieme un tempo, uno spazio, un dolore necessari a poter vedere.

La possibilità di nominare il trauma ci ha permesso di disseppellirlo dalla sabbia che per noi l'aveva custodito e ci porta, insieme, davanti a quella nuova porta.

La chiave va cercata, lassù in alto sul tavolo di cristallo, Alice avrà bisogno di farsi piccola e grande per poterla raggiungere. Io, testimone delle sue trasformazioni, sono lì a porgergliela.

Alice: "Ma cosa c'è dietro questa porta, mi sembra di una stanza..."

Ester: "È la stanza della sabbia... hai voglia di giocarci, come la prima volta?"

Alice: "Ma io mi ricordo allora..."

Tocca con timore, in punta di dita, sgrulla le mani quasi subito. Poi, come imitando un gesto antico, come per metterle al riparo, infila entrambe le manine sotto la sabbia. Le tiene un po' lì, come se iniziasse a sentire (Fig. 11).

Alice: "Poi la foto la facciamo vedere pure a mamma... Lo sai... voglio fare come il mare..."



Fig. 11

Mare: infinito femminile plurale.

Mi innalzo alla luna come un canto e poi torno ad abbracciare la terra. Da sempre ti invito a seguirmi, nella culla delle maree. Scivola in me e dimentica l'aria che conosci: io sono acqua che nutre e acqua che respira (12).

12) C. Carminati, L. Scuderi, *Mare*, Rizzoli, Milano, 2013, p. 8.

Alice: “Lo sai qua dentro che stava nascendo? Un pulcino... è nuovo... e lo sai che fanno loro che guardano?... aspettano che nasce... è una sorpresa...”.

Davanti a quella porta, su quel confine, c'è stata una attesa. Potendoci guardare attraverso quella porta, adesso, celebriamo una nascita.

Quello spazio nel mezzo, quel tempo necessario, il mare: infinito femminile plurale che custodisce e genera, distrugge e protegge, può arrivare al cielo e contenere la terra. Un luogo in cui è stato necessario scivolare, in cui solo “dimenticando” è stato possibile ricordare e quindi conoscere.

Dove arriverà, mi chiedo oggi, quella strana, antica, curiosa, coraggiosa bambina?

Era passato così tanto tempo dall'ultima volta in cui era della misura giusta che si sentì abbastanza strana sulle prime, ma vi si abituò in un paio di minuti, e cominciò a parlare con se stessa come al solito: “Bene! e adesso metà del mio piano è fatta! Tutti questi cambiamenti danno da pensare! Non sono mai sicura di cosa sto per essere, da un minuto all'altro! Ad ogni modo, sono di nuovo della mia misura giusta: la prossima cosa da fare è riuscire ad entrare in quel bel giardino... com'è che si può fare, mi domando”. Proprio mentre diceva questo notò che uno degli alberi aveva una porta [...].

Ed entrò (13).

13) L. Carroll, *Alice Underground*, Stampa alternativa, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2002, p. 146.

Ed è una porta diversa quella cui ci ritroviamo davanti alla fine di questa storia.

Strada, sogni, parole e silenzi, incontri e strane cose sono successi ad Alice.



Il disegno dell'albero con la porticina, che condurrà Alice all'interno dello splendido giardino dove tanto desidera andare, compare soltanto in *Under Ground*, nonostante la scena sia presente anche in *Wonderland*. Gli studiosi del testo ritengono che questa immagine per Carroll avesse un'importanza cruciale, perché questa è la porta che permette ad Alice di realizzare il suo desiderio. Nel Gioco di parole, altra forma di gioco possibile, di cui la storia di Alice è piena, la parola inglese *tree* (albero) e la parola *door* (porta) sono etimologicamente affini: nella antica lingua celtica si usava la parola *duri* per indicare sia "quercia" che "porta".

La quercia, albero sacro ai Celti, era considerata a tutti gli effetti la *porta* che metteva in comunicazione l'uomo con gli dei, ma anche con la parte più intima e profonda del proprio essere, per le sue radici profonde, e simboleggiava perciò un dio la cui legge si estende

dal cielo al sottosuolo.

Davanti a questa soglia mi fermo.

Sulla soglia di una storia che viaggia tra il cielo e la terra, tra il sottosuolo e la meraviglia, tra la speranza e l'inquietudine.

E penso alle storie, a quelle che si raccontano ai bambini prima di dormire per assicurargli una traversata sicura nel mare della notte, permettendo loro di attraversare il confine del buio e della paura.

Penso alle "storie che curano" (14), che permettono ai pazienti di attraversare il confine del loro dolore e trovare nuovi orizzonti di senso.

E forse non sono storie tanto diverse.

14) J. Hillman, *Le storie che curano*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1984.





# Il Gioco delle perle di vetro

*Laura Branchetti*

In quale strada la Luce abita?  
Qual è il recinto dell'Oscurità...?  
Il libro di Giobbe vv.19-20

Siamo nella Germania nazista. Hermann Hesse scrisse *Il Giuoco delle perle di vetro*, mentre l'Europa, disabitata dalla speranza e assediata dal rumore assordante di marce trionfali, assisteva attonita alla caduta degli dei e alla morte della *pietas*. Hesse definì questo romanzo l'opera della sua vecchiaia, una scrittura distillata lungo dodici anni della sua vita (1931-1943), in cui ogni riga era stata meditata per mesi; rappresentava una sua personale forma di resistenza, per «procurarsi una boccata di aria respirabile in mezzo al gas velenoso» (1). Mentre l'Ombra del nazismo, sempre più lunga, si nutre di crudeltà, Hesse sceglie un messaggio universale come rifugio e salvaguardia alla barbarie che in quegli anni sembra voler annientare i valori umani più preziosi.

1) H. Hesse (1943), *Il Giuoco delle perle di vetro*, Oscar Biblioteca Mondadori, Milano, 1979, p. 591. L'articolo, liberamente ispirato al romanzo, è parte di un lavoro dell'autrice, in corso di lavorazione, sul Libro dei Mutamenti alla luce della Psicologia analitica.  
2) *Ibidem*.

Si narra che il *Giuoco delle perle di vetro* (2) fosse conosciuto fin dal XVI secolo tra i musicisti eruditi e che, come

molti altri giochi, ad esempio quello degli scacchi, e in alcune scritture ideografiche, ideogrammi o geroglifici, sarebbe stato inventato da quei sapienti, esperti nell'arte ludica di accostare ad un significato letterale, destinato a tutti, un significato simbolico, riservato agli iniziati. Dalla Cina antica fino ai miti greci, la ricerca di una vita in cui cielo e terra fossero in armonia, ha sempre contemplato anche il culto della musica, in special modo durante la celebrazione dei riti ai quali questo gioco era intimamente connesso. Se il Giuoco delle perle si trasmise oralmente per diversi secoli, si deve probabilmente alla genialità del suo inventore, Bastian Perrot di Calw, che utilizzò per gli spartiti perle di vetro in sostituzione dei consueti segni grafici. Ritroviamo il suo insegnamento in un angolo della Svizzera, nella provincia pedagogica di Goethe, tenuto in vita dalla élite di Vicus Lusorum, ultima roccaforte della tradizione castalia. Centro di una spiritualità rigorosamente aristocratica tesa all'utopia della perfezione, nonostante esigesse quale aspetto deteriore un terribile isolamento, aveva molti aspiranti che, ignari della differenza alchemica tra solitudine e isolamento, ambivano a rientrare nel numero degli eletti. Tra di loro una storia, che ancora si racconta, val la pena di essere conosciuta.

Josef Knecht aveva vissuto intensamente la paura di non essere ammesso alla scuola dell'élite e, una volta accolto, si era impegnato, con totale dedizione e profonda devozione, in studi superiori che abbracciavano vasti campi del sapere universale. Nel secondo anno, nella celebre Scuola Orientale, era previsto lo studio della scrittura ideografica insieme alla lettura dei Cinque Libri, i cosiddetti Classici cinesi. Knecht quasi disorientato dallo stupore, si immerse a tal punto nei loro studi, da aspirare a relazioni amichevoli con i maggiori cultori della materia. L'Oriente, presentando Luce e Ombra come inscindibili e complementari, aveva portato Knecht a un inaspettato cambio di prospettiva: lo sguardo ora contemplava anche un paesaggio interiore che lo affascinava e lo intimoriva; quello dai colori caldi, sempre esistito ma da troppo tempo dimenticato, quello dei sentimenti e delle emozioni, del tutto negate a Castalia.

«Le origini dei riti sono da ricercarsi anche in Cina nelle superstizioni, ma i confuciani li interpretarono positivisticamente e li trasformarono da atti religiosi in atti di “decoro”

3) L. Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, vol. I, Garzanti, Milano, 1996, p. 548.

4) Antico libro cinese di saggezza e di oracoli, le cui origini risalgono al 2000 a. C., *I King. Il Libro dei Mutamenti*, Astrolabio, Roma, 1950, tradotto dalla versione tedesca di Richard Wilhelm da B. Veneziani e A.G. Ferrara. Prefazione di C.G. Jung (*I Ching* nella translitterazione più comune).

che esprimono il desiderio affettivo degli uomini per cose di cui l'intelletto nega l'esistenza» (3).

A Castalia la negazione delle emozioni aveva mantenuto dei riti solo una forma perfetta, del tutto priva della funzione di conoscenza, integrazione e trasformazione dei conflitti. L'estetismo aveva reso semplice rituale l'antico rito. Alle insistenti domande di Knecht, interessato in particolare da uno di quei cinque Classici, l'I Ching, Il Libro dei Mutamenti (4), i cinesi davano risposte erudite, ma non c'era nessun insegnante in grado di trasmettere, come vissuto personale, quell'antico libro di oracoli e sapienza. Knecht da qualche tempo si era accorto che, con il suo interessamento, tendeva a entrare in un campo del quale la scuola non voleva saper niente e perciò divenne più cauto nel domandare. Tuttavia dopo molte resistenze, vista la sua determinazione a diventare cultore di quella conoscenza che peraltro costituiva parte integrante della formazione di un futuro Maestro, qualcuno gli accennò del Fratello Maggiore che si era ritirato in un eremo per dedicarsi a quegli studi.

Capì che poteva far affidamento solo su se stesso; portò a termine un lavoro e decise, non senza timore, di andare a trovare il Fratello Maggiore di cui il solo nome gli trasmetteva una percettibile soggezione: ma la notte prima di partire un sogno gentile lo venne a visitare:

Un'alba sorrideva: le perle di vetro scese dal pentagramma, saltavano in ogni direzione rotolando a valle, felici di perdersi, riflettendo i colori dell'iride. E lui scopriva con stupore, in un boschetto di bambù, una luce intensa al centro dell'ombra di ogni sfera, un'intuizione in un microcosmo. Un mandala.

Rincuorato da questa immagine, con un sacco in spalla partì a piedi verso quella regione dove il Fratello Maggiore, a suo tempo il più promettente studioso della sezione cinese, si era trasferito portando con sé due o tre libri, alcuni pennelli e dei vasetti di inchiostro. Lì giunto Knecht, affascinato dalla forza e dalla grazia di un luogo abitato dall'essenzialità, pronunciò le parole cinesi che aveva preparato per il saluto:

“Il giovane discepolo si permette di far visita al Fratello Maggiore”.  
“L'ospite educato è benvenuto”, rispose il Fratello Maggiore. “Un

giovane collega mi è sempre gradito a prendere una tazza di tè e a fare una breve lieta conversazione e, quando lo desideri, c'è anche un giaciglio per la notte" (5).

5) H. Hesse, (1943), *op.cit.*, p. 130.

Il Fratello Maggiore insegnò a Knecht questo libro del cosmo e dell'anima: gli raccontò che le linee sui gusci di tartaruga, quasi fossero ideogrammi naturali, ispirarono i primi segni di scrittura della divinazione sciamanica cinese da cui prese origine l'I Ching. Divenne testo scritto lungo i secoli successivi e, grazie a Confucio, era passato da gioco oracolare che permetteva di interagire con la natura, a libro sapienziale, il cui valore era a tal punto venerato, da essere inserito tra i Classici, testi dove confluivano confucianesimo e taoismo, e presiedevano alla formazione etica di coloro che erano considerati degni per il buon governo dell'impero. Riuscire a cambiare punto di vista, premessa indispensabile per una scelta etica, era d'altronde considerato nell'antica Cina, l'atto più elevato della coscienza.

All'alba del giorno dopo il Fratello Maggiore gli svelò che da qualche tempo, avendo intuito la possibilità di portare a un'ottava superiore la musica di quel gioco, aveva scelto il silenzio come compagno per meditare, studiare e giocare con quel libro, virtualmente infinito, che prendeva vita da una domanda.

«Grazie a un musicologo svizzero, noto come Lusor Basiliensis, il gioco svelò nuovi aspetti e con essi la possibilità di realizzare possibilità di sviluppo ancora ignote» (6). L'improvvisazione e il lasciare accadere, permettevano l'emersione di elementi subliminali non presenti alla coscienza e solo allora divennero comprensibili le parole del Lusor: «Immagine e senso sono identici; e come la prima si forma, così il secondo si chiarisce» (7). Sulla coincidenza misteriosa tra domanda, risposta, personalità dell'interrogante e contesto, il Lusor, *rerum novarum cupidus* (8), che considerava l'I Ching *come una parte di natura che aspettava d'esser scoperta* (9), aveva parlato di sincronicità: una parola che al momento era solo un'intuizione. Solo molti anni dopo, per la scienza, «lo scorrere del tempo è interno al mondo, nasce nel mondo stesso, dalle relazioni fra eventi quantistici che sono il mondo e sono essi stessi la sorgente del tempo» (10).

6) *Ibidem*, p. 33.

7) C.G. Jung (1947/1954), *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976, p. 221.

8) C.G. Jung (1950), Prefazione, *I King*, *op.cit.*, p. 15.

9) C.G. Jung, Prefazione, *I Ching*, Adelphi, Milano, 1991, p. 33.

10) C. Rovelli, *Sette brevi lezioni di fisica*, Adelphi, Milano, 2014, p. 51.

Di fronte a un problema che la coscienza da sola non era in grado di risolvere, il Fratello Maggiore si rivolgeva al libro, con lo stesso atteggiamento di timore reverenziale che si ha quando si chiede ascolto a un Vecchio saggio.

Ogni pagina lo metteva a confronto con una parte silente di se stesso, spesso ignota e insospettata, con cui tesseva un dialogo molto diverso da quello oracolare o filosofico: Nobile e Ignobile, Viandante e Compagnia tra gli uomini, Tigre e Anatra selvatica, Monte e Valle, immagini animate e inanimate, archetipi universali, simili a quelle immagini che era solito incontrare nei sogni, irrazionali ma con una loro logica ineccepibile. La risonanza emotiva delle parole che possedevano la potenza evocativa e trasformatrice del simbolo, rendevano possibile il passaggio da uno stato di coscienza a un altro. Le considerò, come i miti e le creazioni artistiche, proiezioni di dinamiche interne alla psiche, *images agentes*: rappresentazioni legate all'origine della coscienza.

Ciò che sgomenta l'individuo è la necessità di prendere atto che 'l'altro lato', nonostante il suo carattere ostile ed estraneo all'io, costituisce una parte della propria personalità. Il grande e terribile insegnamento del 'that are thou' – questo sei tu – [...] incomincia proprio dall'Ombra con un accordo doloroso e all'inizio estremamente dissonante (11).

11) E. Neumann, *Psicologia del profondo e Nuova etica*, Moretti&Vitali, Bergamo, 2005, p. 71.

Alla quinta stagione il Fratello Maggiore, con un sorriso, consegnò un piccolo rotolo al suo primo allievo. All'interno un ideogramma e un commento dell'I Ching all'immagine «La Difficoltà iniziale. Chi caccia il cervo senza guardacaccia non fa che smarrirsi nel bosco» (12).

12) I King, *Esagramma n. 3, La difficoltà iniziale, op. cit.*, p. 293.

Knecht, una volta in cammino, lasciò risuonare dentro di sé queste parole che lentamente prendevano vita, connettendosi con la sua storia e conferendo senso all'esperienza appena vissuta. Meditando sull'immagine, ebbe certezza dei rischi di un uso improprio del libro: era necessario entrare in una dimensione intuitiva, prender confidenza con il linguaggio simbolico, arte che richiedeva una lunga pratica. Si trattava di sacrificare il bisogno di conferma di un desiderio egoico, di resistere alla tentazione di leggere nella risposta la proiezione dei propri desideri, di trovare il corag-

gio di portare alla coscienza una comoda rimozione; di apprendere niente meno che l'arte di quel dialogo interiore teso a comprendere il senso profondo racchiuso nell'entelechia dell'immagine: una tensione, pari a quella dell'arco sul punto di scoccare la freccia. Knecht, pur essendosi allontanato dall'uso oracolare in cui il responso, e quindi la responsabilità, veniva attribuito agli dei, temeva, nei momenti di coscienza crepuscolare, di smarrirsi, di perdere il discernimento.

La letteralizzazione era senza dubbio il rischio maggiore: prendere in senso concreto ciò che andava preso simbolicamente sarebbe stato come perder di vista la differenza tra sogno e realtà, tra delirio e desiderio.

Lo spirito nella materia è evasivo, fuggitivo come un cervo, poiché è inafferrabile... ha mille nomi, nessuno di essi esprime interamente la sua natura, così come nessuna definizione è in grado di circoscrivere senza ambiguità la natura di un concetto psichico (13).

Nel viaggio di ritorno Knecht comprese perché gli eruditi della scuola non volevano sentir parlare di quel libro che, attraverso l'antico gioco della domanda, risvegliava una dimensione rimossa; quella parte forclusa a Castalia dove la negazione dell'Ombra, la sua scissione, l'idealizzazione e l'ascetismo diffondevano il morbo contagioso della *hybris*, *l'albagia*, *la boria*, *la saccenteria* (14) che avevano cristallizzato l'illusorietà di una aristocrazia perfetta. Knecht aveva vissuto in se stesso con sgomento la necessità di prendere atto che l'altro lato, nonostante il suo carattere ostile e estraneo all'io, costituiva una parte della propria personalità. Era un accordo doloroso da trovare in sé, e mai definitivo; complesso e difficile come quello che prova l'accordatore alle prese con le quarantasei corde di un'arpa: una *coincidentia oppositorum*, immagine archetipica del simbolo universale di connessione. Non si trattava più di un rito, ma di una cerimonia. Knecht stava attraversando la metamorfosi della vecchia immagine idealizzata dell'io, di assolutezza e perfezione: Castalia era solo un artificio, una specie di follia di una comunità ascetica aristocratica inflazionata dal *sentiment de domination* di un solo complesso.

Entrò in un grande tormento, una sofferenza intollerabile, si sentiva abbandonato da tutti senza alcuna certezza di non

13) A. Jaffè, C.G. Jung, *Sogni Ricordi Riflessioni*, Rizzoli, Milano, 1978, p. 464.

14) H. Hesse (1943), *op cit.*, p. 362.

15) *Ibidem*, p. 58.

esser lui ad abbandonare gli altri, per quel suo straniarsi «per una colpa di ambizione e presunzione, per superbia e infedeltà, per difetto d'amore» (15).

Era consapevole che idealizzazione e denigrazione come difesa dalle emozioni, impedivano qualsiasi trasformazione. Ma dove andavano a finire le emozioni negate e gli affetti rimossi? Quanto andavano inconsapevolmente a ingrandire l'Ombra di ciascuno?

Era ormai impossibile non vedere l'Ombra nella Luce e la Luce nell'Ombra: sapeva, per averlo vissuto, che le forze escluse dalla coscienza si accumulano e creano un'inconscia tensione distruttiva, e spesso il rigoroso atteggiamento ascetico viene compensato da un sadismo aggressivo.

Il Giuoco delle perle di vetro per Knecht era ormai un giogo; percepiva chiaramente che sostituire l'utopia della perfezione alla autenticità della completezza, avrebbe sottratto al proprio destino l'unicità del compimento. Knecht aveva posto il gioco autentico tra le cose serie della vita come negli originari Ludi (16) etruschi, come nel culto degli avi nell'antica Cina raccontato da Richard Wilhelm:

16) I Ludi designavano i giochi ufficiali o religiosi in onore dei morti. A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris, 1932, 2001.

L'essenza dell'anima della Cina, nella religiosità cinese e nel culto confuciano degli avi, è presentata con "Tutto comunque è solo un 'come se'". Perché da nessuna parte è ammessa una vera apparizione. [...] è sufficiente immaginare (17).

17) R. Wilhelm (1926), *L'anima della Cina*, Ibis, Como-Pavia, 2005, p. 340.

Erano giochi sacri, di contenimento di emozioni altrimenti incontenibili, in grado di trasmutare stati di coscienza, di accompagnare una catarsi. Cerimonie che prevenivano l'insorgere delle utopie attivando una funzione simbolica trasmutativa nel mondo intrapsichico e interpersonale in una prospettiva laica per alcuni versi simile a quella della tragedia greca.

18) Dal greco *ou* 'non' e *tópos* 'luogo'.

L'utopia (18) di Castalia, dunque un non luogo, né spazio sacro né teatro, era priva di quella preziosa capacità dell'illusione (19) di entrare, e uscire, da una dimensione all'altra, come avviene nel Gioco e nell'Arte. L'assenza di questa qualità psichica, aveva rubato alla dimensione ludica lo sfondo che dona vita, spessore, profondità ai personaggi. La paura dei mutamenti allontanava anche la capacità umana di nutrire la speranza, tanto cara ai viandanti, ai mistici, agli scienziati.

19) L'etimo più probabile è etrusco, come altri termini che si riferiscono ai giochi di carattere sacro, v. *persona*, A. Ernout, A. Meillet, *op. cit.*, p. 369, p. 500.



«Se non speri l'Insuperabile, non lo scoprirai, perché è chiuso alla ricerca, e a esso non conduce nessuna strada» (20). Come trovare altrimenti il proprio cammino di individuazione senza affrontare il rischio della scomposizione e ricomposizione del proprio essere, senza attraversare delusione e frustrazione, senza sporgersi consapevolmente oltre se stessi? Continuare a vivere maschera tra altre maschere, parve a Knecht sempre più una deviazione, un culto perverso della personalità, un'arte della fuga: non la musica grazie alla quale aveva sperimentato la possibilità di una risonanza profonda, un accordarsi tra la terza e la quarta dimensione (21).

Quella frase scritta all'entrata «Questa scuola severa è necessaria per l'esistenza della civiltà» (22), di cui un tempo era orgoglioso, ora lo faceva vergognare.

Lo sgretolamento, l'opposto della *hybris*, sembrava essere ai suoi occhi il destino inesorabile di quella Turris eburnea.

Knecht era un maestro entrato in crisi con il suo stesso gioco. Non voleva scappare e fece una richiesta regolare per ottenere la libertà.

Ma lasciarlo andare sarebbe stato contrario a tutte le tradizioni dell'Ordine.

Se lo avessero fatto, avrebbero ammesso che il suo desiderio era comprensibile e che la vita in Castalia, persino su un piano così elevato, poteva talora essere insufficiente per un uomo e significare per lui rinuncia e prigionia (23).

Avrebbe osato disobbedire?

Queste le lacerazioni profonde che vive lo scrittore Hermann Hesse e cercano una catarsi attraverso il cammino interiore di Knecht.

Le perle, essendo di vetro, non potevano esser bruciate nei roghi accesi da mani dissacranti: mani che ne avevano alterato il senso profondo e sconosciuto quell'antica autorità spirituale ed etica che, nei millenni dell'antica civiltà cinese, aveva curato l'alimentazione degli uomini capaci, la cui formazione ridondava poi a vantaggio del buon governo. Scriveva Matteo Ricci nella Cina del 1583: «se di questo regno non si può dire che i filosofi sono Re, almeno con verità si dirà che i re sono governati da filosofi» (24).

20) A cura di A. Tonelli, *Eraclito. Dell'origine*, Feltrinelli, Milano, 1993, fr.125, p. 200.

21) E. Bernhard (a cura di H. Erba-Tissot), *Mitobiografia*, Adelphi, Milano, 1985, p. XXIII.

22) H. Hesse (1943), *op. cit.*, p. 32.

23) *Ibidem*, p. 356.

24) M. Fontana, *Matteo Ricci*, Oscar Mondadori, Milano, 2008, p. 36.

25) R. Bernardini, *Jung a Eranos*, Franco Angeli, Roma, 2011, p. 181.

26) R. Wilhelm, monaco tedesco, missionario in Cina, introdotto alla filosofia cinese da Lau Nai-suan, un saggio dell'antica scuola di filosofia. A loro si deve la traduzione con il prezioso commento. C.G. Jung parla del loro incontro in: A. Jaffé (1978), *op. cit.*, pp. 440-445.

27) *Ibidem*, p. 442.

28) N. Neri, *Oltre l'Ombra, Donne intorno a Jung*, Borla, Roma, 1995, pp.185-192. Olga Fröbe aveva dato vita ad Ascona, sulle rive del lago Maggiore, a un centro di studi interdisciplinari, luogo di incontro tra Oriente e Occidente che, su suggerimento di R. Otto, prese il nome di Eranos.

29) R. Bernardini (2011), *op. cit.*, pp.170 sg.

30) *Ibidem*, p. 55.

31) *I King*, *op. cit.*, nota p. 355.

Una ricerca personale aveva portato lo scrittore a cercare nell'analisi – dal 1916 con Josef Lang (25), un allievo di Jung, e poi nel 1921 con lo stesso Jung – conforto alla sua sofferenza e viatico di senso.

Il Lupo della steppa, Siddharta, Knecht, e molti altri personaggi, danno vita alla ricerca di unificazione interiore di Hesse. La *coniunctio oppositorum*, la teoria degli archetipi, l'inconscio collettivo, l'Ombra, il concetto junghiano del Sé come *Imago Dei* diventano invisibile telaio per i suoi fili letterari. Negli stessi anni a Darmstadt, nella «Scuola della saggezza», Jung conosce il sinologo tedesco Richard Wilhelm (26) e rimane talmente affascinato dalla sua traduzione dell'I Ching, ancora inedita, che lo invita a presentarla nel 1923 a Berlino nella Scuola di Psicologia. Racconta Jung:

Ciò che mi disse, grazie alla sua vasta conoscenza della mentalità cinese, chiarì alcuni dei più difficili problemi che mi erano stati posti dall'inconscio europeo. D'altro canto ciò che avevo da dirgli circa i risultati delle mie ricerche sull'inconscio gli causò non poca sorpresa; perché vi riconobbe cose che aveva considerato possesso esclusivo della tradizione filosofica cinese (27).

Grazie all'osare di Olga Fröbe-Kapteyn (28), nel 1933 ad Ascona aveva preso vita il progetto «Eranos», luogo di incontro tra Oriente e Occidente, che vide tra i promotori R. Otto, C.G. Jung, E. Neumann, M. Eliade, H. Zimmer (29). Il Libro dei Mutamenti entrò, come lo Yoga o i mandala, a far parte di quella dimensione del «gioco o rappresentazione, essenza gioiosa e seria, naturale controparte del puro intellettualismo» (30), in grado di favorire la connessione psichica; venne dunque preso in seria considerazione come oggetto di studio tra quei convitati sulla riva del lago «che con la sua inesauribile umidità feconda la terra, e suggerisce l'idea dell'insegnamento che interiormente feconda l'uomo» (31).

Anche Hesse è su quel lago del Canton Ticino: nell'incontro con la psicologia junghiana e l'antica saggezza cinese, lo scrittore tesse dialoghi di luce.

Ci sono libri che non si possono leggere, opere di spiritualità e di sapienza in compagnia e nell'atmosfera delle quali si può vivere per

anni senza mai leggerli come si leggono altri libri. [...] Considero una fortuna che oltre a quei pochi libri, io ne abbia trovato ora uno nuovo. Si tratta naturalmente, come per quei pochi altri, di un libro molto antico, vecchio di un millennio, e finora non è stato fatto il tentativo di tradurlo in tedesco. Si chiama *I King*, il libro delle metamorfosi, ed è un libro cinese di sapienza arcaica e di magia. [...] Ma si può amarlo e utilizzarlo anche “solo” per la sua saggezza (32).

Attraverso la sua arte, Hesse affida alla Letteratura le *Perle di vetro*, con la consegna di presentare l'*I Ching*, per lo più sconosciuto alla cultura occidentale (33), come libro del cosmo e dell'anima. Nel 1946 per questo romanzo, che non aveva avuto il permesso di pubblicazione nella Germania nazista, Hesse conseguì il premio Nobel per la Letteratura. E le perle, grazie alla diffusione internazionale del libro, viaggiarono liberamente per il mondo, suscitando curiosità, interesse profondo, perplessità e pregiudizi.

Quando il *Lusor Basiliensis – Jung –*, venne invitato a scrivere la prefazione all'edizione inglese, consultò il libro come fosse un Maestro di Saggezza e l'*I Ching* si presentò al mondo occidentale con l'immagine del *Crogiuolo* (34), un utensile di cultura raffinata, dai manici d'oro o di giada, destinato a contenere un nutrimento spirituale, depositario di alta cultura, ma al momento sconosciuto. Poi, nel possibile mutamento, appare *Il Progresso*: «Il sole s'innalza al di sopra della terra. L'immagine del progresso. Così il nobile rende splendenti le sue chiare capacità». Jung commenta che la predizione è «talmente ragionevole e piena di buon senso che sarebbe difficile inventare una risposta più calzante» (35).

Si deve a Ernst Bernhard (36), fuggito dalla Germania nel 1936 a causa delle persecuzioni razziali, oltre al grande merito di aver introdotto in Italia la Psicologia analitica, l'aver reso splendenti le chiare e rare capacità dell'*I Ching* attraverso la diffusione di questo libro che portava sempre con sé: quando nel giugno del 1940 lo deportarono in un campo di internamento in Calabria, portò il suo *I King* e il suo diario con la fiducia di trovare il senso, l'albedo, anche in quella esperienza.

Ci sono degli uomini, e Bernhard era uno di questi, il cui sguardo si dirige naturalmente verso la luce piuttosto che verso l'ombra e che per questo hanno il dono di destare il loro interlocutore alla

32) H. Hesse, *Il mio Credo*, Rizzoli, Milano, 1991, p. 61.

33) Fino a quel momento erano state tradotte in Europa alcune parti, in latino, da missionari gesuiti, pubblicate a Parigi nel 1687 da Padre Couplet. Leibniz rimase affascinato dalla costruzione di un linguaggio universale attuato semplicemente dalla combinazione di due linee, una spezzata e una intera. La prima traduzione completa, *Yi King, Antiquissimus Sinorum Liber*, in lingua latina, si deve a Padre J.B. Regis e fu pubblicata a Tubinga tra il 1834 e il 1839. Nel 1899 apparve l'edizione inglese tradotta e curata da James Legge, *The Yi-King, Sacred Books of the East*. Nel 1924 la versione di R. Wilhelm, tradotta in tedesco e commentata, *I Ging, das Buch der Wandlungen*, Jena, (1924). La prefazione di C.G. Jung sarà scritta solo nel 1949 in occasione della traduzione di Wilhelm in inglese, riproposta nel 1950 nell'edizione in italiano.

34) *I King, op. cit., Il Crogiuolo*, pp. 218-222.

35) *Ibidem*, p. 22.

36) E. Bernhard, a cura di H. Erba-Tissot, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano, 1969. Analista di prima formazione freudiana e in seguito junghiana. Nel 1947 fondò la Casa editrice *Astrolabio* e diresse la collana “*Psiche e Coscienza*” nella quale, nel 1950, pubblicò *I King*. Nel 1961 fondò l'Associazione Italiana per lo studio della Psicologia Analitica (AIPA).

vera luce della propria anima ridandogli fiducia e coraggio. E di coraggio ce ne vuole molto nel corso di un processo di individuazione che non va mai disgiunto da un conflitto tra il collettivo e l'individuale, tanto nell'interno dell'uomo quanto tra l'uomo e il mondo (37).

37) E. Bernhard, (1969) *op. cit.*, p. XXXIX.

Essendo Bernhard profondamente convinto che «meta della terapia è insegnare, a colui che cerca aiuto e consiglio, come si lavora alla presa di coscienza fino a che, vivendo, sappia tendere coscientemente alla maturazione della personalità» (38), spesso proponeva ai suoi pazienti un metodo per dialogare con la psiche inconscia, tenendo anche conto della loro tipologia psicologica. A Federico Fellini, forse per il suo incessante conversare interiore, per le immagini oniriche e ipnagogiche che affollavano le sue notti, ha trasmesso la pratica della consultazione dell'I Ching, un contenitore sapienziale dove attingere senso. Il libro, esprimendosi con immagini, forniva un telaio alla fantasia del regista, ma soprattutto la possibilità di sperimentare la non identificazione come soluzione poiché, era solito dire Bernhard, «vivere tutto come Provvidenza è appunto non identificazione, così come vivere tutto come Senso» (39). «Salire su da Bernhard – racconta Fellini – era un viaggio verso un altro pianeta che iniziava nel momento stesso in cui prendevi l'ascensore, lento e solenne, tutto aperto sui lati, come una mongolfiera» (40).

38) *Ibidem*, p. 118.

39) *Ibidem*, p. 160.

40) C. Cardona, «Ernst Bernhard e la ricerca del Senso», in AA.VV., *Psicologia analitica contemporanea*, Carlo Trombetta (a cura di), 1989, p. 48.

Fellini dunque trova in Bernhard non solo il medico analista ma una nuova visione delle piccole cose e del mondo per «la sua non comune intuizione (che) lo portava naturalmente ai limiti tra il nostro mondo tridimensionale e a ciò che egli chiamava la quarta dimensione, o il mondo delle immagini» (41).

41) E. Bernhard, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano, 1985, p. XXIII.

Negli ultimi anni di vita il regista disse di aver introiettato da quel medico, affine ai Chassidim dei quadri di Chagall, che «le difficoltà possano rivelarsi misteriose espressioni di amicizia, anche provvidenziali» (42).

42) F. Fellini, Maraini, *Imago*, Roma, Semar, 1994, p. 19.

Se accanto all'uso oracolare, ancora il più diffuso, si è ritenuto l'I Ching un metodo di esplorazione dell'inconscio, è grazie a Jung e a Bernhard che hanno colto, nel gioco virtualmente infinito di rimandi sapienziali, un luogo di incontro tra l'Io, l'Inconscio e il Sé. Molti intellettuali, artisti e ana-

listi hanno preso in seria considerazione il suo valore ermeneutico e beneficiato della dimensione alchemica racchiusa in questo gioco. Elémire Zolla, in un'intervista radiofonica, così descrive l'interesse di Jung per l'I Ching:

Jung penetrò nella natura della consultazione cinese. A lui interessava il gioco psicologico che si attiva manovrando dei bastoncini o lanciando tre monetine e ritenendo che il risultato esprimesse l'esponente del momento presente: per Jung diventa un fenomeno del principio di sincronicità. Una parte di natura che attende di essere scoperta. Anche il sogno si può considerare come un getto di monetine nella mente, come evento di contemporaneità significativa; elementi che si trovano insieme, apparentemente per caso, però contemporanei ed esprimono una verità psichica che non corrisponde a un rapporto di causa effetto. Bisogna superare questa barriera per entrare nel mondo di Jung, accettare che ci sia questo nesso tra elementi che si producono contemporaneamente e che si possano analizzare. Questo richiede un certo coraggio e assenza di pregiudizio, porta indietro nel tempo, all'oracolarità. Era del tutto insignificante il risultato dell'oracolo o dei libri sibillini? Secondo Jung no, perché di fronte alla sorpresa di un certo risultato, ottenuto apparentemente in modo gratuito, la mente è scardinata dal sistema cui obbedisce e buttata in un mondo incognito dove deve riformare il suo sistema di collegamenti; quindi il movimento creativo della mente nell'oracolarità si riprende, diventa di nuovo aurorale. Questo è il valore dell'oracolo secondo Jung. È uno stacco, si rinuncia al sistema di riferimento seguito, e si entra in un mondo che non si conosce. È uno stile oracolare, impeccabile risultato di millenni di interrogazioni, che ha fornito risposta a qualsiasi domanda. Non c'è nessuna spiegazione in termini di razionalità consueta, però non è illogico. Qualche volta, per gioco, l'ho usato. Ma per me tutto è gioco, sicché non posso fornire una risposta degna di attenzione. Mi ha sempre colpito il racconto di una specie di visione che Jung ebbe prima della morte di Wilhelm. Vide un cinese a capo del letto che gli si avvicina, si inchina profondamente, come se desiderasse consegnargli qualcosa. Jung capisce che questo cinese gli affida il messaggio di trasmettere l'oriente all'occidente (43).

43) E. Zolla, *Uomini e Profeti*, RAI Radio 3. Intervista di C. Cardona dell'11/5/1996, trascritta dalla registrazione originale.

Nella medesima intervista prosegue Mario Trevi:

Zolla ha detto scherzosamente che lui gioca, alludendo al senso del gioco come varco verso l'irrazionale. Direi che il gioco fa parte dei vari compromessi con cui l'occidentale, soprattutto acculturato, figlio dell'illuminismo, del razionalismo e dello storicismo, di Kant e di Vico, può accedere all'I Ching.

Però per me non sono compromessi, ma una tensione stabilizzata, cioè un'opposizione che riesce a stabilizzare, non è necessariamente un compromesso, è qualche cosa di più che va esplorato psicologicamente. [...] un test proiettivo: l'I Ching è una grande, immensa, stratificata macchia di Rorschach su cui ognuno può proiettare i propri contenuti latenti o preconsoci o inconsci. L'altra è quella del gioco: oggi noi diamo al gioco una grande importanza psicologica e antropologica. Il gioco è un mediatore. Si può considerare l'I Ching come un varco nel tessuto razionalistico del vivere contemporaneo. [...] Con l' I Ching si opera un reincantamento del disincanto, e questa è un'altra giustificazione che l'intellettuale può trovare. L'altra è l'allentamento della tensione, se è psicologo dell'Io, dominato troppo dall'ansia. L'Io è lo spazio dell'ansia, diceva Freud, è dominato dal Super Ego. L'uomo è un animale senza istinti, è assediato da infinite pulsioni, ma non ha istinti, perciò non può ricorrere a quella matrice meravigliosa di ogni decisione, a cui ricorre l'animale. Proprio per questo l'uomo è un animale insicuro, ansioso: che cosa mette al posto degli istinti che non ha? Mette la cultura in senso antropologico. L'I Ching, come tutti gli altri oracoli, deve convertire in qualche modo l'ansia dell'uomo in una certa sicurezza. Ma lo fa in maniera egregia, incredibile, eccellente. Bisogna riconoscere che è un libro che si è formato in quattro millenni ed è probabilmente uno straordinario rimando di sentenze sapienziali. Non dobbiamo dimenticare che l'I Ching è un oracolo, un testo fatto di parole già dotate di senso. Noi consultandolo dobbiamo rispondere ermeneuticamente all'I Ching, attribuendo senso a quello che ci presenta. A coloro che mi chiedono se è bene o no consultare l'I Ching io dico: non chiedete se non il senso di quello che vi sta accadendo perché, se è legittima la delega della donazione di senso (è questo che fa anche religioso il momento, come quello della preghiera in cui ci si affida al proprio Dio), non è legittima la delega della responsabilità della decisione. L'I Ching può essere anche pericoloso. Molte scelleratezze di questo secolo sono state fatte con-

sultando oracoli: Hitler per lo sterminio, Mao; i giapponesi per Pearl Harbour, l'invasione cinese del Tibet, sono dovute a una falsa interpretazione del libro. Questo deve essere vietato. Vorrei dire che è un testo che funziona laddove c'è la classica kantiana *bontà buona*; non può essere usato al di fuori di questo, altrimenti può procurare scelleratezze (44).

Nell'I Ching a differenza di altri libri sapienziali, non c'è un Dio, ma si respira un profondo senso del sacro e il divino divenire nella natura. La ricerca di questa dimensione nell'*altrove*, spesso nasce da un vuoto dovuto al *disagio della civiltà*, come ricerca di integrazione e individuazione, come antidoto al processo di sottrazione, ogni giorno più evidente, di uno spazio dedicato all'introspezione e alla trascendenza. Aprire una pagina di questo antico libro rappresenta per me, da molti anni, varcare la soglia della stanza dell'anima: entrare in una dimensione parallela capace di stabilire nessi significativi, attribuire senso alla sofferenza teologicamente, trasformando gli ostacoli in una via di significato. «Non è di sapere che abbiamo bisogno, ma di esperire. Non avere un'opinione intellettuale, ma trovare la via verso l'esperienza interiore irrazionale, forse inesprimibile: questo è il grande problema» (45).

Come negli antichi giochi sacri, entrare in un *temenos*, gettare un ponte tra la precarietà e la trascendenza, porta i contenuti inconsci alla coscienza e li integra ad essa. Cogliere il senso, o per lo meno un senso, conferisce forza interiore poiché ci si sente inseriti in una storia. È necessario lavorare con la propria parte profonda, abbandonare quella narcisistica; ospitare il senso del sacro inteso, secondo il pensiero di R. Otto (46) come totalmente altro, caratterizzato dal non vivere nel mondo delle opposizioni, mettersi in ascolto del silenzio. La parola è per metà di chi la dona e per metà di chi la riceve, come lo sono la musica e l'immagine.

Anche l'I Ching prende vita nell'interazione tra la personalità dell'interrogante e le parole delle immagini, generando uno stupore che predispone alla conoscenza in una dimensione di singolare coincidenza significativa. Arrivare alla formulazione della domanda e aprirsi al non-lo, favoriscono già una condizione di ascolto trasformativo.

«La funzione evocativa della parola non sta tanto nella ri-

44) M. Trevi (Cofondatore dell' AIPA e fondatore nel 1966 del CIPA), *Uomini e Profeti*, RAI Radio 3, Intervista di C. Cardona del 25/5/1996, trascritta dalla registrazione originale.

45) C.G. Jung, «Il problema dell'Inconscio nella Psicologia moderna», *Opere*, vol. 18, Boringhieri, Torino, 2002, p. 264.

46) R. Otto, *Il Sacro*, Milano, Feltrinelli, 1984.

47) M. Trevi, *Per uno junguismo critico*, Bompiani, Milano, 1987, p. 110.

sposta onnicomprensiva, ma nella domanda che garantisca un problema vivificatore» (47).

Attraverso la lettura silenziosa, si dialoga con le proiezioni attivate dalle immagini evocative del testo: *imagines agentes*, metafore capaci di innescare processi analogici tra coscienza e inconscio che rimodellano le emozioni, vestono di parole voci interne confuse e contraddittorie, portano il logos nel caos e la musica nel logos.

Il caso, giocattolo del saggio, fu utilizzato dai sapienti proprio perché, la mancanza di un significato immediato, permettesse l'emergere di un senso più profondo. La parola oracolo-sapienziale, come il koan zen, pone di fronte a una situazione ambigua polivalente, introduce un elemento nuovo. Perché in occidente il mutamento è così temuto da attivare resistenze e pregiudizi di ogni tipo?

Se il fato rappresenta il momento in cui il destino incontra il caso e viene reindirizzato, allora l'I Ching mette in scena questa esperienza quotidiana. La mentalità cinese riconosce questo semplice fatto della vita. [...] Per l'occidentale il caso è una spinta verso un esito tragico (48).

48) C. Bollas, *La mente orientale*, Cortina, Milano, 2013, p. 45.

Forse oggi questo *contenitore dai manici d'oro*, in cui Jung aveva riconosciuto le immagini dell'inconscio collettivo, inserite in un microcosmo di conoscenza sapienziale, può trovare nella Psicologia analitica, e non solo, *anelli di giada*, come opportunità e possibilità di mantenere un dialogo tra l'Io, il Non Io e il Sé, anche al di fuori di una relazione analitica.

Attraverso il gioco delle perle di saggezza, le forze inconscie risvegliate entrano in dialogo con la coscienza e il divinare si trasforma in divenire. Non lasciando isolato il pensiero razionale, non lasciando da solo il pensiero onirico, si favorisce il loro fluire: solo insieme possono scoprire nella danza tra gli opposti la sorgente del Senso. Accogliere il Mutamento, non come rassegnazione al fato, ma come archetipo dell'accettazione del divenire, può attivare il passaggio da una circolarità uroborica, psichicamente incestuale e ripetitiva, a un movimento a spirale che, elevando il vertice di osservazione amplia la coscienza, sorgente dell'etica. «Era strano davvero che la risposta ottenuta si attagliava apparentemente molto ma molto bene alla macula cieca del suo occhio» (49).

49) *I King*, op. cit. C.G. Jung, «Introduzione», p. 18.



Nel difficile e delicato cammino della professione analitica, può capitare di entrare in crisi con il *proprio gioco* di identificazioni e proiezioni e di disconoscere l'*altera pars* come propria. Potrebbe essere utile, oggi che una cultura psicologica è consolidata, divenir capaci di confrontarsi con la veracità intrinseca attivata dall'I Ching. Di fronte alle perplessità di un pensiero critico puramente razionale legato alla causalità il Saggio cinese risponderebbe sorridendo: *non vede quanto sia utile l'I King perché le fa proiettare i suoi pensieri non ancora realizzati entro il suo astruso simbolismo?* (50).

50) *I King*, op. cit. C.G. Jung, «Introduzione», p. 27.

# I Giochi della soglia

*Pina Galeazzi*

Quando eravamo fanciulli ciascun oggetto che vedevamo

ci pareva che in certo modo accennando,

quasi mostrasse di volerci favellare

... in nessun luogo soli, interrogavamo

le immagini e le pareti e gli alberi

e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e

legni...

Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*

## **Da bambina**

Il mio primo gioco è stata una piccola tinozza di legno, con l'asse per lavare i panni e un sapone da bucato in miniatura. È il primo gioco che io ricordi dal di dentro.

Dal di dentro perché ancora le mie mani conservano il fresco dell'acqua e il piacere di strofinare. Perché ogni volta che incontro tracce di profumo di quel piccolo sapone provo un sobbalzo di piacere. Ricordo anche come tutto il mio corpo era coinvolto e la gioia di avere un alibi a disposizione, anche d'inverno, per bagnarmi, sentire il rumore

dell'acqua, immergere le mani, insaponare e strizzare. Suono contatto sapore odore, tutto si mescolava e si mescola anche solo nel ricordo, in una sinestesia a cui tutto il corpo partecipa, in ogni senso.

Quando penso a quali sono stati nel tempo i miei giochi preferiti mi accorgo che c'è un filo che li unisce, sempre legato alla dimensione sensoriale.

Avevo due sorelle e tante amiche e c'erano i giochi con loro, giochi consueti: mamma e figlia, principesse e squaw, e poi il nascondino e saltare con la corda, la palla e l'altalena, preparare strani cibi con terra ed erba, costruire case allineando nell'orto di mia zia due mattoni messi ad angolo.

Ma c'erano anche giochi diversi, solitari, e difficili da condividere.

Li elenco: il ruotare su me stessa fino a cadere in terra; osservarmi nelle ante dell'armadio sistemate di traverso per vedere una bambina moltiplicata all'infinito, di profilo o di spalle (chi era? davvero ero io?); l'incanto di creare ombre sulla parete muovendo le mani e poi tutti gli spettacoli di ombre cinesi, capaci di evocare mondi col semplice gioco del buio e della luce; perdersi per un tempo senza tempo nel minuscolo foro del caleidoscopio e trovarci dentro l'universo; il gioco delle costruzioni, così potente per me che io davvero conoscevo quelle piccole case, e gli archi e le colonne e i ponti e le finestre coi vetri colorati, dall'interno: abitavo le case, percorrevo i ponti, i colonnati, ero lì tutta quanta (erano luoghi così noti da riapparire più volte anche nei sogni). Poi ce ne sono due che richiedono una spiegazione.

Il primo riguarda una scoperta casuale: nella via principale del mio paese c'era una merceria con una vetrina disposta in obliquo. Aspettando mia madre, invece di guardare le camicie da notte e i gomitoli di lana, si è imposta la visione della via, così nota, percorsa ogni giorno, di colpo rovesciata nella vetrina. Il ribaltamento la rendeva irriconoscibile. No, per essere più precisa, direi che il gioco scoperto per caso era quello di riconoscere in quel rovesciamento i luoghi noti e poi lasciarmi sopraffare dal senso di incredibile novità: tutto era uguale ma tutto era diverso! Quella strada, rovesciata, era un'altra! Poi dovevo fermarmi, quando la

strada sconosciuta prendeva il sopravvento e io temevo di non potere più tornare indietro, di esserne catturata e non ritrovare più le cose conosciute. Una vertigine.

L'altro gioco, scoperto negli anni delle elementari, era quello di prendere una parola e dividerla in due e ripeterla rovesciandone l'ordine consueto. Così "forbici" diventava "bici-for" e la nuova parola ripetuta tante volte creava un'alterazione, si staccava dall'oggetto a cui era appartenuta e fluttuava libera e inquietante, non era più legata a una cosa.

Mi sembra che tutti questi giochi sono uniti dal filo di essere "giochi della soglia", al limite tra un mondo e un altro, tra noto e ignoto, familiare e perturbante, dentro e fuori, pieno e vuoto, orizzontale e verticale (e sghembo), tra divisione e ricomposizione, tutti creavano un'alterazione percettiva, un'oscillazione in movimento verso il credere e non credere, lo scomporsi e il ricomporsi, il perdere e il ritrovare. L'affacciarsi vertiginoso a una prima percezione consapevole dell'oscillazione tra io e non io, incontrata, cercata, creata, ripetuta, assorbita.

Credo che non riuscissi a condividere molto questi giochi: tanto potente era l'effetto, l'efficacia, quanto poco descrivibile a parole proprio il loro agire sul mio corpo e sulla mia psiche. L'incanto e lo smarrimento che creavano erano, come dice Jankélévitch, una vera ricreazione: «l'irrazionale coincidenza della creazione e dell'iterazione» (1). Una ricreazione che somiglia anche tanto alla definizione che Benjamin ci ha lasciato di felicità: «il contrasto in cui l'estasi dell'unicità, della novità, del non ancora vissuto, è unita a quella beatitudine della ripetizione, del recupero, del vissuto» (2).

1) V. Jankélévitch (1980), *Il non-so-che e il quasi-niente*, Einaudi, Torino, 2011, p. 278.

2) G. Scholem (1972), *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano, 1981, p. 24.

Cosa cerca/trova una bambina quando gioca quelli che ho chiamato i "giochi della soglia"? C'è, mi sembra, qualcosa che riguarda l'affacciarsi ad altri modi-mondi, in cui ci si dimentica di sé, si esce da sé, un uscire così vicino all'estasi, e poi si fa ritorno, anche un po' sollevati, al mondo come lo si conosce tutti i giorni.

L'oscillazione tra scoperta e controllo attraverso la ripetizione, lo stupore e il sollievo, come dice Marion Milner, di

riuscire a trovare “il noto nell’ignoto” (3), ma anche, ripensando alle mie sensazioni, “l’ignoto nel noto”.

In queste esperienze precoci si colloca la possibilità di conservare in sé una intuizione della possibilità, così preziosa e salvifica poi nel crescere, di vivere la sintesi potente di estetica ed estasi: momenti di irruzione della dimensione estetico-estatica, “presagi di immortalità nei ricordi d’infanzia” (Wordsworth). Ancora, con Marion Milner:

La scoperta della vita interiore si attua apparentemente nei territori del mondo esteriore, uguale eppure diversa da esso, come le differenze scoperte da Alice quando penetra nel Mondo delle Meraviglie o Dietro lo Specchio. Quest’abilità simbolizzante della mente, la sua infinita capacità di usare la metafora per esprimere le realtà psichiche, sfocia in un impetuoso torrente dalle varie ramificazioni: il gioco immaginativo della fanciullezza, l’arte, i rituali simbolici, la religione (4).

In un breve scritto, intitolato *Perché i bambini giocano* (5), Winnicott enumera i motivi che spingono al gioco: il piacere, la necessità di manifestare l’aggressività, la possibilità di padroneggiare l’ansia, l’esperienza, i contatti sociali, l’integrazione della personalità, la comunicazione.

A proposito dell’integrazione della personalità afferma:

Il gioco, le varie forme di espressione artistica e la pratica religiosa, contribuiscono, secondo modalità diverse ma affini, al processo di unificazione e in generale di integrazione della personalità. [...] il gioco stabilisce un legame tra il rapporto che un individuo ha *con la propria realtà interiore* e quello che instaura con la realtà esterna o che condivide con altri individui (6).

E, parlando della comunicazione:

Il gioco può rappresentare un modo di “*essere onesti con se stessi*” [...] vi è una parte dell’inconscio che l’individuo vuole arrivare a conoscere: il gioco, come i sogni, ha la funzione di permettere all’individuo di *rivelarsi a se stesso* e di comunicare (7).

Le riflessioni di Winnicott, preludio allo sviluppo del pensiero più maturo sullo spazio transizionale, mi sembrano condurre

3) M. Milner (1987), *La follia rimossa delle persone sane*, Borla, Roma, 1992, p. 127.

4) *Ibidem*, p. 30.

5) D.W. Winnicott (1957), *Il bambino e il mondo esterno*, Giunti – G. Barbèra, Firenze, 1973, pp. 160-165.

6) *Ibidem*, p. 163 (il corsivo è mio).

7) *Ibidem*, p. 164 (i corsivi sono miei).

verso quello che, osservando il gioco dei bambini e poi quello degli adulti nella stanza d'analisi, risulta essere il ponte tra l'azione del gioco e il gesto creativo. Il rapporto che si costruisce con la propria realtà interiore ha un carattere di rivelazione, modulata attraverso il gesto. Qui davvero corpo e psiche sono una cosa sola.

Il gioco e il saper giocare (così difficile per gli adulti) potrebbe rimandare alla capacità di stare intensamente nelle cose e con se stessi, concentrati e rilassati insieme, proprio come fanno i bambini; a una particolare fluidità capace di entrare e uscire dalle situazioni, dalle relazioni, connessa all'aver imparato a ri-centrarsi su di sé. A vivere un'allegria serietà, capace di creare e decreate: "il bambino lavora su di sé soltanto nella misura in cui lavora fuori di sé – e questa è, appunto, la definizione di gioco" (8).

8) G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma, 2014, p. 132.

Nei "giochi della soglia" l'aspetto oscillatorio e ritmico è un elemento costitutivo. La sistematica ricerca di Marcel Jousse intorno all'antropologia del gesto, che lo ha portato a considerare la *vita in gestu*, descrive con grande precisione "il grande dondolamento congenito", come radice cinestesico-musicale del nostro essere al mondo, collegando dondolio e apprendimento: la culla del ripetere genera il nuovo.

L'intreccio tra ritmo e rito si articola attraverso il gesto in quella che Jousse descrive come «liturgia mimico-rituale» (9). Credo che ogni bambino istintivamente la conosca, quando inventa i suoi rituali di gioco.

9) I riferimenti al pensiero di Jousse sono tratti da una interessante ricerca di Cristina Campo, trovata in rete, dal titolo *Marcel Jousse e la liturgia mimico-rituale*.

Per quanto mi riguarda, ancora oggi, proporre a chi entra nel mio studio di giocare con la sabbia, coincide con l'affacciarmi a un "gioco della soglia": dove il piccolo diventa grande e il grande piccolo, dove si intrecciano tracce di noto nell'ignoto e viceversa, dove il gesto inatteso corrisponde ad un'azione piena di senso ma non finalizzata, alla scoperta di mondi, per poi tornare al mondo.

## Il gioco dei frammenti

Brevemente, la storia di Olivia

Ogni essere umano cerca un se stesso  
lontanissimo, irraggiungibile e sconosciuto;  
un dialogo con se stesso di cui gli arrivano  
frammenti di voce che sono sempre risposte:  
due aspetti speculari, visibile e invisibile,  
di una unità da ricomporre.

Maria Lai, *Le ragioni dell'arte*

Olivia è molto giovane e studia psicologia. Inizia un'analisi perché questo fa parte del suo progetto professionale. Dice anche di essere molto curiosa, ma di non avere particolari problemi o sofferenze, se non forse una difficoltà ad esprimere pienamente ciò che pensa. La sua famiglia, composta da quattro persone, è serena e felice e in casa non ci sono conflitti. Olivia è la figlia piccola. La prima domanda che si gioca nel nostro rapporto è sulla possibilità di fare un'analisi anche se non c'è il dolore...

Ma da subito i sogni di Olivia dicono tanto altro: assassini, fughe di gas che fanno esplodere la casa di famiglia, attentati, guerre, inseguimenti.

La sensibilità e l'intuizione di Olivia le permettono di cogliere la polarizzazione che si è venuta a creare tra la sua coscienza e l'inconscio. Così iniziamo.

Nel tempo emerge che a casa sua entrambi i genitori, reduci da vicende legate alle famiglie d'origine molto laceranti e dolorose, avevano cercato di creare con la propria famiglia un'oasi da cui bandire morte e follia, un luogo protetto e aconfittuale in cui essere felici insieme, anche a costo del silenzio e di potenti inibizioni alla comunicazione spontanea. Il progetto era quasi riuscito, Olivia infatti sta molto bene a casa, e ama molto la sua famiglia. A volte troppo: per proteggere i genitori aveva precocemente interiorizzato la censura di ogni protesta e perfino di ogni richiesta "disturbante". Sogna a un certo punto di avere tenuto la testa bassa così a lungo che le ossa alla base del collo si sono rotte e spostate: ora c'è un bozzo sulla nuca, che non si può più modificare. E prova rabbia e dispiacere per avere chi-

nato la testa tanto tempo, pur di proteggere tutti. Anche perché Olivia è sempre molto brava in tutto quello che fa, ma sempre in preda a una sottile ansia di fondo: non bisogna perder tempo, tutto deve andare come previsto, la scansione della vita non dà tregua – queste sono le ingiunzioni interiorizzate.

C'è un altro problema che emerge poco a poco: così come non si può parlare dei morti (anche quelli più cari – ad esempio la nonna tanto amata muore quando Olivia è bambina e non è stato più possibile nominarla: anche i suoi oggetti sono spariti), non si può crescere. Crescere vuol dire separarsi e questo provoca dolore, è una specie di morte, la fine del conosciuto, l'uscita dall'Eden.

Olivia accoglie con gioia la proposta di giocare. Fa molte sabbie (la seconda, particolarmente toccante, raffigura due mani incrociate in diagonale: è la sua mano che finalmente torna a incontrare quella della nonna). Mi soffermo su una sabbia recente.

## Il gioco

Eppure, in quell'andar da soli  
avevamo la gioia che dà quel che non muta,  
stavamo là in uno spazio di mezzo tra mondo e  
balocchi in un posto che fin dall'origine  
era creato per un evento puro.

R.M. Rilke, *Elegie duinesi*

Olivia tocca la sabbia con delicatezza, fa movimenti sinuosi e simmetrici nel silenzio denso.

«Questa sabbia è così fresca», dice.

Liscia con cura la superficie, poi traccia un cerchio al centro e un altro che descrive tutto il perimetro in senso orario, con delicatezza. Svuota il cerchio centrale, scava e i suoi gesti diventano più decisi e rumorosi. Col taglio delle mani delimita il buco che ora è al centro della sabbiera.

Si avvicina allo scaffale e prende pezzi di vetro colorati e li mette intorno al buco. Prende anche scaglie di vetro taglienti e con attenzione le infila nella sabbia. Aggiunge tessere di mosaico. È qui che i suoi gesti diventano lenti, ie-



ratici, solenni. Come se ogni gesto avesse il suo peso. E il suo senso. Poi prende un grande brillante luminoso, lo tiene tra le mani, non sa dove metterlo. Io mi distraigo per un attimo e poi mi accorgo che lo ha messo al centro. Ora Olivia prende dei fili di paglia argentata e li fa cadere dall'alto, come pioveressero. Una coperta di luce nel centro.

Molto più veloce ora prende gli animali e con un ritmo incalzante come se davvero corressero li mette tutto intorno, sul cerchio esterno. I gesti sono rapidi, sento il suono della corsa. E sono scimmia, pecora, serpente, pavone, api, maiale, dinosauro, cane a inseguirsi.

Poi arriva, con un gesto più cauto e ponderato, la pendola e il cocodrillo con gli occhiali. Una casetta. Per ultimo un cadavere mezzo sepolto nella sabbia.

La grande corsa, poi Olivia mi dirà, prende avvio col suono della pendola (il tempo che scandisce l'inizio) e l'incalzare delle ingiunzioni del cocodrillo con gli occhiali. Termina. Con il cadavere.

È a questo punto che giunge il gesto inatteso, spiazzante nel gioco di Olivia.

Toglie il brillante che stava al centro e al suo posto mette una scatolina di legno in cui avevo raccolto i frammenti di alcuni dischi di madreperla colorati: una volta erano tenuti assieme da un filo e appesi suonavano all'aria. Ora sono tutti un po' rotti, consumati, staccati.

Olivia ripone il brillante, lo sostituisce con la scatola dei frammenti e poi la copre con la paglia argentata.

Il titolo è "Centro di calore" (Fig. 12).

Olivia commenta così il suo gioco, collegandolo alle emozioni provate con un libro appena letto (*Kafka sulla spiaggia* di Murakami):

ho trovato un oggetto che è *identico* a una sensazione che provo, la scatolina che ho messo al centro alla fine. Mi dà la sensazione di cura di qualcosa di delicato e frantumato, ma che va tenuto. Lì dentro c'è una cosa rotta, consumata, non c'è più il filo che teneva insieme i pezzi, ma voglio che abbia tanta luce intorno, una coperta luminosa. Quel centro mi piace proprio, dà fisicamente una



Fig. 12

sensazione bella e staccata da tutto il circo che gli gira intorno. Quei tondini colorati vanno custoditi. Sono speciali anche se c'è chi li butterebbe. All'inizio era tutta luce al centro, ma io cercavo qualcos'altro, da maneggiare con cura. A livello estetico era meglio il grande brillante al centro, e invece no!

Stupore in entrambe per il gesto inatteso – gesto di gioco, gesto libero e sorprendente.

Al posto del brillante, grande luminoso compatto, viene messa una scatolina di legno aperta, che contiene frammenti colorati di dischetti di madreperla. C'è un doppio contenitore per quei pezzetti: la sabbiera e la scatolina, ma i frammenti restano frammenti.

Spiazzamento. Ma immediatamente la percezione che in quella sostituzione si giochi la verità di O. Spiazzamento perché quel gesto fa fuori ogni retorica del Sé, ogni pregiudizio, ogni precostituzione di “dover essere”, ogni obbligo verso un'integrazione forzata, verso ogni compito/compimento prescritto. Al centro, contenuti, tenuti insieme nella loro frammentarietà, ci sono pezzetti logori ma colorati di un oggetto che si è rotto e consumato, pezzetti spezzati ma luminosi.

Scarti, residui, cose da buttare. E invece no: è molto felice Olivia di scoprire che quello che di solito si butta, qui nella stanza d'analisi si tiene.

Dopo il cadavere parzialmente sepolto, arrivano i frammenti contenuti e messi al centro (Fig. 13). Cosa è capace di dire la mano, il gesto, anche se non è ancora riconosciuto

e riconoscibile? A posteriori solo ora posso dire che il sollievo registrato da entrambe aveva proprio a che vedere con il passaggio compiuto dal gesto: la morte – nella sua trasfigurazione – ora è al centro, ma insieme ci sono colore e vita: è un centro di calore. Dopo aver sepolto il cadavere, Olivia mette la scatola al centro, un contenitore di legno che conserva quello che di solito si butta. Si può nominare la morte, continuare ad amare chi non c'è più (perché c'è ancora, ma in un altro modo), si possono conservare i ricordi, gli oggetti, frammenti di memorie e di esperienze vissute. Questo è veramente prezioso, e riscaldato dall'amore della cura, dalla luce di una coperta leggerissima.



Fig. 13

La sequenza e la scoperta riguardano Olivia, certamente, e credo anticipino un orientamento e un senso del suo percorso, del suo lavoro, oltre a segnalare quanto un sintomo eloquente possa qui trasfigurarsi in un simbolo vivo, vivo perché capace di mantenere un'aura potente di mistero, di inesplicabile. Lo spiazzamento felice che abbiamo condiviso coincide – nella sua essenza – con l'irruzione del simbolo vivo, che libera e cattura, che appare intrinsecamente sensato anche se molto del suo senso è oscuro. Quel gesto si presenta e si propone come gesto insieme creativo

e necessario, ma questo lo sappiamo a posteriori. In quel momento, nell'attimo del gesto spiazzante, percepiamo soltanto una specie di allegria commossa per la novità ardita, perché l'osare si rivela carico di novità, di nascita felice.

Cos'è riuscire a tollerare che ciò che è stato rotto è stato rotto?

Ma anche tollerare che ci sia *ora* un contenitore capace di tenere insieme ciò che è stato frammentato, ciò che si è rotto e dissociato?

Mi chiedo: sapere che l'irreparabile è irreparabile è una "forma" di riparazione?

Sapere che la morte c'è, dare sepoltura e inventare un rito che permetta di consacrare ciò che resta di una vita, ciò che resta dopo tutto, è una via per l'integrazione?

E se un modello possibile fosse quello dei vasi cinesi le cui fratture non vengono cancellate ma riempite d'oro, rendendole più visibili e preziose? Quelle fratture rendono unico l'oggetto, irripetibile, lo sottraggono alla riproducibilità, ne celebrano l'insostituibilità.

Accanto alla vicenda di Olivia, il senso di sollievo e verità che ci ha attraversato e l'inattesa libertà del gesto di sostituire l'intero con il frammentario (che viene così onorato e "consacrato" nel gioco), mi sembrano corrispondere anche ad un disvelamento che muove riflessioni sulla nostra comune umanità.

Il gesto di O. allude, evidentemente, a qualcosa che la riguarda in modo intimo e profondo, ma come tutti i gesti creativi apre a quella possibilità di scoperta che travalica i confini individuali. Riguarda la verità e l'autenticità del lavoro su di sé, il rispetto dell'ascolto interiore, il riconoscimento di quanto a volte un ideale di "interezza" rischi di occultare "la frammentazione (auspicabilmente) contenuta" che ci riguarda tutti.

Una frammentarietà onorata e consacrata dalla dedizione, dalla cura per ogni piccola parte, che ci riconduce, ci ricorda, ci rimembra la possibilità di apertura verso l'intero che siamo stati, che forse saremo, che talora riusciamo ad essere.

L'intuizione che il bisogno/desiderio di integrazione che tutti portiamo in noi sia conquista ogni volta parziale, memoria e progetto insieme di un Assoluto cui possiamo sol-

tanto tendere, che portiamo in noi ma che non siamo mai totalmente. Celebrare il frammento, il lavoro ogni volta paziente di ricomporre membra senza dimenticare lo smembramento, la perdita, la morte, mi appare come amore della traccia, del reperto, della scintilla, del piccolo segno che serbiamo nella nostra finitezza, parzialità, limitatezza. Amare i frammenti, tenerli insieme, provare a ricomporli. È il lavoro della memoria riguardo a “ciò che resta”? È la possibilità di superare l'orrore della morte, la sua innominabilità, e di accogliere il persistere dell'altro in noi, nonostante la sua assenza? È uno dei volti della “creazione continua”? Il gesto di O. mi ricorda i miei giochi infantili: lo stesso stupore, lo stesso disorientamento nel trovare l'ignoto nel noto, il noto nell'ignoto, un turbamento che apre, non consola, o forse sì ma solo per poco, ma permette di varcare, ancora e ancora, una soglia.

Il gioco di Olivia spiazza perché ribalta, rovescia l'andamento, l'aspettativa, il “percorso obbligato”.

Mostra almeno tre cose: che un'idea di Sé forzosamente imposta o autoimposta può rischiare di coincidere con un Falso Sé (e quindi con una idealizzazione del processo e una fuga verso la guarigione); che il passaggio che permette di “celebrare i frammenti” contenuti nella scatola è una tappa fondamentale di riconoscimento, un gesto di autentica integrazione; che l'andamento oscillatorio tra uno e molteplice, tra caos e cosmo, tra parzialità e interezza, tra vita e morte è proprio di ogni realtà umana di ricerca, a partire dal gioco, a partire dalla nostra infanzia.

Ecco cos'è capace di fare un gioco: mettere al centro lo scarto, fare del rifiuto un dio, celebrare il rito sacro di un valore finora sconosciuto, un valore nato lì, come per caso. Scatenare una ridda di emozioni selvagge, mostrare cos'è sentirsi incalzati (dalla domanda dell'altro, dal tempo, dalla morte) e poi sostare, quieti, nel centro che accoglie tutto, anche “quello che si butta”.

Cogliere il frammento e dargli respiro, liberarlo da polvere, mutismo, cecità.

Danzare il caos e poi creare il cosmo – anche questo è capace di fare un gioco.





Fig. 1



Fig. 2





Fig. 3





Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

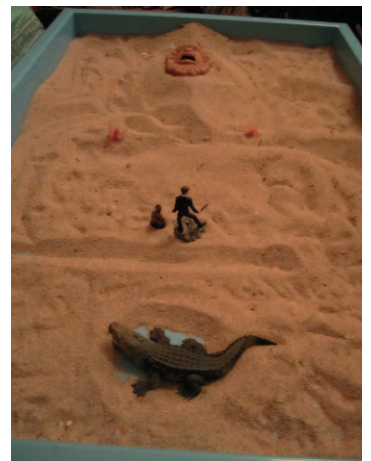


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



# Recensioni

Nicole Janigro (a cura di), *La vocazione della psiche. Undici terapeuti si raccontano*, Einaudi, Torino, 2015, pag. 204, Euro 19,00.

Nicole Janigro raccoglie in questo intenso e originale libro gli interventi del ciclo *Terapeuti perché*, tenuto a Philo, scuola superiore di Pratiche filosofiche, nel 2012 a Milano. Undici analisti di diverse scuole e formazioni si interrogano sul percorso personale che li ha portati a scegliere questa professione. La ricchezza del libro è precisamente costituita dal susseguirsi delle risposte a quel *perché* iniziale, che come nelle domande dei bambini, apre una catena di altri e difficili interrogativi. Anche e soprattutto in chi legge, a sua volta sollecitato a chiedersi il perché di questo mestiere. Quando ho iniziato a lavorare mi dicevo, difensivamente, che quello dell'analista era un mestiere come un altro, e mi piaceva usare la parola *mestiere*, con i rimandi artigianali che la parola suggerisce. Il contesto artigianale mi funziona ancora, ma che sia proprio un mestiere come un altro, proprio no. E questo libro lo dimostra con particolare efficacia. Non mi sono mai piaciuti gli accostamenti dell'analisi all'ambito religioso, ma la parola *vocazione*, così presente nel titolo e così giustificata nel corso della lettura degli scritti, mi ha portato proprio in quel territorio, e giustamente. Insomma un libro che non solo fa pensare, ma che sollecita cambiamenti.

Un interrogativo mi ha sempre seguito nella lettura: ma quale è l'oggetto della psicoanalisi? Nel senso che l'oggetto dell'avvocatura sono i procedimenti sanciti dai Codici, l'oggetto della medicina il corpo umano, l'oggetto dell'ingegneria i calcoli delle costruzioni, ecc...

L'introduzione di Nicole Janigro risponde a questo interrogativo, anche se io ne ho afferrato veramente il senso solo alla fine della lettura del libro. Nicole conclude la sua introduzione con una citazione da quel delizioso libro di Bollas che è *Buio in fondo al tunnel*, che narra di uno psicoanalista che nel tempo libero, passeggiando per i dintorni dello studio, o nelle cene con amici, pone a tutti la domanda: «cos'è la vita, come oggetto?». Ecco allora che l'oggetto del mestiere dell'analista, come si evince dalla lettura dei diversi contributi, è precisamente *la vita come oggetto*. A partire dunque dalla relazione con la propria vita, attraversata con lo sguardo della distanza, con una particolare attenzione alle relazioni significative che hanno segnato l'esistenza di ciascuno.

La domanda iniziale *Terapeuti, perché* si è risolta nel titolo *La vocazione della psiche*: qualcosa nella vita di ciascuno ha trasformato un elemento biografico, spesso un inciampo, nella *chiamata* a fare un mestiere che permettesse di occuparsi a tempo pieno della vita, propria e altrui, e dei suoi inciampi:

Ed è sempre da una ferita l'origine: un bisogno di riparazione, di trasformazione, di salvazione. (Lella Bellocchio Ravasi)

È certamente un mestiere ben bizzarro quello per cui si passano anni e anni di formazione a cercare di sciogliere gli inciampi e le ferite della propria vita, e a volte anche la formazione può presentare le sue difficoltà, per potersi mettere nella posizione di ascolto e accoglienza dei nuclei irrisolti delle vite altrui.

È davvero arricchente seguire il filo rosso di tutti gli interventi che conduce alle vicende biografiche e familiari di ciascun autore come motivo concreto della "scelta" di fare il terapeuta. E inevitabilmente il discorso di ciascuno si imbatte nel tema del male, della colpa, della responsabilità e, soprattutto, del senso dell'esistenza. In questo ambito la psicoanalisi entra nel territorio del religioso:

Cercare un senso che resista alla tentazione distruttiva e annichilente del male, è questo il servizio, la terapia dello spirito. Di una spiritualità laica, fondamento e orizzonte di ogni appartenenza religiosa particolare, al di là della stessa questione di Dio. (Romano Madera)

Ma anche:

Nel XXI secolo, in una società in ogni senso troppo indirizzata alla dimensione esteriore, penso che la nostra disciplina dovrebbe continuare a occupare uno spazio per millenni amministrato dalla religione e oggi rimasto centrale, ma aperto anche ai laici: lo spazio interiore. (Luigi Zoja)

La centratura sulla vita comporta per lo psicoanalista l'inevitabile rapporto non solo con il dolore, ma anche con il male. In questo senso anche la clinica cambia i suoi paradigmi:

[...] l'avversario non è più fuori, è all'interno della coppia e forse non è neppure un avversario, bensì qualcosa di oscuro con cui imparare a convivere, senza buttarsi reciprocamente addosso colpe e responsabilità. (Andreina Robutti)

E dalla clinica ancora alla vita:

Se riusciamo a contenere dentro di noi il tormento e le schegge delle nostre opposizioni, non le scarichiamo più sul nemico, sul fratello, sulla persona amata. E contribuiamo a lasciare il mondo, un poco più in ordine. (Giulia Valerio)

Rifrazioni di spaccati diversi si inseguono nel libro come immagini in un caleidoscopio. Si assiste a un dialogo tra gli autori che attiva pensieri e riflessioni nel lettore e apre al confronto.

*Clementina Pavoni*

Domenico Chianese, *Come le pietre e gli alberi*, Alpes, Roma, 2015, pag. 250, Euro 19,00.

Un ciottolo di jaspilite rossa, che risale a 3 milioni di anni fa, fu trovato nel 1925 a Makapansgat. Poco distante da lì, 50 anni dopo, hanno trovato lo scheletro di un *austrolopithecus* che si può supporre abbia raccolto quel ciottolo passando da un ruscello, 5 km più lontano, dove se ne trovavano altri di quel materiale. Che un ominide, che non disponeva né di tecniche né ancora di un linguaggio parlato abbia potuto stupirsi, raccogliere e portare con sé un sasso, non tanto perché bello ma perché forse gli ricordava un viso simile al suo, e magari per lavorarlo, parrebbe rivelare l'esistenza di una dimensione estetica precedente al linguaggio di parola. Immaginazione, pensiero e capacità simbolica ci portano a produrre immagini e a cercarle e in questo rimando a prendere una forma noi stessi.

Inoltre quel ciottolo appartiene a quella realtà "innegabile" a cui fa riferimento il bel titolo *Come le pietre e gli alberi* (versi di una poesia di Borges) – oggetti, luoghi, natura – che colpisce i nostri sensi dall'esterno, e in questo modo risveglia la nostra vita interiore, aiutandoci a evolvere.

Con questo nuovo libro Chianese vuole penetrare nella ricchezza fonda della dimensione preverbale che c'è in ognuno di noi, difficile da raggiungere, dove corpo e psiche non si distinguono; e arrivare ai fondamenti dell'estetica, intesa come una necessità esistenziale, per sostenerne la spinta. Il suo interesse infatti riguarda la cura, perché tutto ciò attraversa sotterraneamente il campo analitico. Questa via lo porta ad addentrarsi nel mistero dell'arte, che non è intrattenimento ma ingrediente fondamentale della nascita della soggettività, strumento ermeneutico essenziale. Non sollecita solo la vista, coinvolge tutti i sensi, la memoria, il desiderio, e per questa via ci tocca.

### 1. La potenza dell'immagine

La psicoanalisi manca di una teoria approfondita sulle immagini, mentre invece la richiede lo statuto dell'inconscio, che è non verbale e ha rapporto con la visione: il suo linguaggio è l'immagine. Chianese si chiede come avvicinare le immagini di un sogno che si scompongono, ricompon-

gono, non temono la contraddizione, spiazzano il pensiero vigile, senza distruggerle; cosa le immagini veicolano di vitale, come ascoltare quello che l'inconscio sta comunicando con la loro creazione. Su questo tema riprende in mano Jung, scelta piuttosto rara, e la sua convinzione che il significato dell'immagine sia la sua forma. È un simbolo pregnante, vicino all'azione, si costituisce autopoieticamente nel profondo per mediare passaggi psichici. Non si scioglie con un'interpretazione, è intraducibile nella sua complessa condensazione, non solo di conflitti e paure radicati nel passato, ma anche di tutte le energie che li combattono, le potenzialità evolutive dell'individuo, che tende per natura a realizzare la sua individuazione. L'attività onirica è una costruzione creativa come il gioco: un esercizio preliminare, una preparazione, indica un futuro ancora non visibile, che non sappiamo ancora leggere. Chianese si lascia interrogare da tutto questo, e pensa che se ci rendiamo conto dello statuto polivoco dell'immagine e della sua logica particolare, dobbiamo affrontare una svolta riguardo al modo in cui avviciniamo le immagini del sogno e il loro senso. Pensiamo per immagini, l'arte proprio a questo deve il suo potere di generare in noi un modo diverso di guardare, di immaginare, di organizzare l'esperienza. Chianese esprime il bisogno di un cambiamento profondo quando scrive: «Non credo più al potere del linguaggio... confido sul figurabile... sullo spazio analitico come un apparato per vedere...».

E allora fa un passo indietro: come si impara a guardare? Quali sono i fondamenti della nostra dimensione estetica? Va di nuovo a cercare l'inesauribile Winnicott, osserva come è speciale la qualità della condivisione corporea della madre nel gioco reciproco di sorrisi, vocalizzi, esagerazioni, movimenti ritmici, che regala al bambino, insieme al suo affetto, la gioia dell'essere. È in quella condivisione e intima sintonia che si sperimenterebbero i primi momenti estetici di gioco e di piacere, che si riattivano quando scopriamo in seguito l'oggetto estetico. Chianese si sofferma a lungo su queste prime esperienze buone sensoriali della vita preverbale, dove riconosce l'indissolubile continuità tra sensi, corpo e psiche, in cui si costruiscono anche le premesse di un linguaggio simbolico fondato sull'autenticità.



E questo lo fa riflettere a come dovrebbe essere lo spazio intermedio tra analista e paziente, a come trasporre questa reciprocità e scambio dove l'immagine non deve tradursi in concetto, ma dare spessore all'essere. Come analisti il nostro compito è alimentare ciò che di vivo è nell'individuo, la sua specifica diversità. Senza il sostegno di questa accettazione che nutre di fiducia la sua creatività, dice Chianese, le esperienze intense e difficili del silenzio, della mancanza, del vuoto, che, sebbene disorientanti, sono però necessarie al sorgere di nuove immagini e idee personali, non sono vivibili.

## 2. La potenza della realtà

E con l'arte di guardare, che comincia appunto con la scoperta-creazione degli oggetti, odori, forme, colori, e prosegue per tutta la vita con quello che ci inamora, ci emoziona della realtà, Chianese ci parla in pagine belle dell'importanza grande che ha per la nostra vita interiore l'ambiente non umano, vivente e non vivente, la relazione con gli oggetti, le case, i luoghi, la natura. I bambini manipolano le cose per pensare. E Chianese suggerisce che anche il bisogno di oggetti transizionali tra realtà e fantasia di fatto non finisca mai.

Abbiamo bisogno del contatto con le cose come abbiamo bisogno della natura, che sentiamo con tutti i sensi e a cui siamo collegati inconsciamente, che cura con la sua bellezza il nostro benessere interiore senza che ce ne rendiamo conto, e allevia i nostri dolori.

Saper guardare cogliendo il valore anche di quello che sembra qualsiasi ci aiuta a vivere. Scopo di un'analisi, secondo Chianese, è ridare forza alla dimensione estetica che tutti possediamo, alla potenza creatrice che dimora in noi, la capacità di creare con il nostro sguardo il significato del mondo. Estetica ed etica aprono entrambe ai valori e al senso.

Conclude col pensiero che la psicoanalisi è al servizio della vita, e la vita psichica è così complessa, che è necessario accogliere e riflettere le intuizioni di tutti i pensatori che contribuiscono a capirla. Aprirsi ascoltare imparare.

*Stefania Salvadori*

Autori Vari, *Philo. Una nuova formazione alla cura*, a cura di Chiara Mirabelli e Andrea Prandin, IPOC, Milano, 2015, pag.174, Euro 14,00.

*Philo. Una nuova formazione alla cura*, a cura di Chiara Mirabelli e Andrea Prandin è un libro che raccoglie un insieme di saggi di autori che fanno parte di Philo – Scuola superiore di pratiche filosofiche di Milano, la cui fondazione risale al 2006. Dal suo esordio a oggi, il percorso della Scuola Philo ha visto nascere SABOF, Società di analisi biografica a orientamento filosofico e un Centro culturale che nel coltivare “l’interconnessione e l’interdipendenza tra saperi e pratiche” continua da anni a offrire attraverso incontri ed eventi un ricchissimo panorama di scambi di elevato livello e interesse. Leggendo questo libro si resta coinvolti da ogni singola voce che emerge dal coro scandita dalla propria unicità, ma allo stesso tempo intensamente connessa a un *insieme* coeso, a una coralità in armonioso dialogo. Un raro esempio di sinergia ben orchestrata, frutto del lavoro interiore di una “mente collettiva” orientata a privilegiare l’artigianalità, il laboratorio riflessivo, l’elaborazione della realtà interna ed esterna con umiltà e delicatezza ma nel contempo con la forza e l’energia della coerenza, dell’etica, della ricerca di senso e della spiritualità laica. Una “sintesi innovativa” quella di Philo, un intreccio tra pratiche filosofiche ed esperienza psicoanalitica junghiana, che vista retrospettivamente, come scrive Romano Màdera nel suo saggio, non è stata priva d’incroci insidiosi e di un work in progress in continuo divenire e al contempo aperto ad affrontare situazioni inattese.

L’elemento centrale della comunicazione autobiografica, trova il suo fulcro nel “ripartire da sé”, nel “contattare l’esperienza viva di sé”, attraverso un metodo che con momenti individuali e di gruppo permette di narrare la propria storia di vita e la propria formazione trasmettendola all’altro in uno scambio di fertili e creative contaminazioni, nel rispetto dei tempi interni. Un metodo anacronistico dunque, per la sua essenza e per la dimensione temporale ‘altra’ che lo caratterizza, proprio sulla scena di una contemporaneità divorata dalla frenesia dell’agire, satura di immagini svuotate di significato, dominata dalla globalizzazione e dalle

leggi di mercato. Psicologie del profondo e filosofia come stile di vita s'incontrano in quel *gesto consapevole e necessario* del prendersi cura di sé e del coltivare l'unità mente corpo liberandosi da "una cultura che [...] mostra apertamente d'essere la più stuzzicante accozzaglia di vanità della storia fino a oggi esperita. Una valanga di saperi, di notizie, di divertimenti che ci rimane appiccicata addosso mentre rischiamo di soffocare" (pp. 19-20).

Diversamente la ricerca di senso, "il corpo e la parola, l'azione e la riflessione non sono mai separati a Philo. Non dovrebbero mai esserlo in ogni autentica pratica formativa". "Nonostante si faccia un gran parlare di interdisciplinarietà dei saperi, [...] l'interdisciplinarietà non genera nulla se non è assunta nell'accezione forte e umile di 'interdipendenza'. [...] *La parola come voce del corpo, una scrittura che prenda corpo*, si offrono così come punteggiature del processo formativo in grado di costruire, unitamente ad altri momenti/strumenti [...] un *continuum* con la qualità delle esperienze propriamente corporee, quelle definite dal piacere del movimento e del contatto con l'altro" (p. 39).

'Strumenti' proposti agli allievi che si avvalgono di specifiche fonti di nutrimento dell'anima: l'arte, la letteratura, la musica, la consapevolezza del corpo attraverso l'espressione creativa gestuale e l'ascolto delle forme simboliche della corporeità. Linguaggi preziosi che aiutano ad ascoltarsi "fibra per fibra", e a "lasciar risuonare in noi la presenza dell'altro".

Certamente modi inediti e nuovi di concepire un percorso di formazione, pensando ad alcune frange rigide e ingessate delle istituzioni psicoanalitiche che si consacrano ancora oggi tenacemente all'ortodossia autocelebrativa, iniziando gli allievi nel corso dei seminari a un'espressione più libera di sé.

Gli obiettivi da raggiungere in Philo sembrerebbero in relazione ai compiti complessi che si assumono i formatori in quanto loro stessi partendo dalla propria esperienza esistenziale ne hanno fatto tesoro e possono porgere l'essenza del loro sapere all'altro in modo *democratico*: alludo all'assunzione di responsabilità nell'*educare* a una visione ecologica della mente, all'assimilazione del concetto di *limite*, al tendere costantemente all'interrezza. Intersezioni della tra-

smissione del sapere che oscillano tra dimensione soggettiva e intersoggettiva, tra individuale e collettivo.

La “mente collettiva dell’analista” nel processo di formazione alla cura, considera gli allievi come parte complementare del sistema, proprio per i criteri di orizzontalità e scambio, usa le regole “della comunicazione biografico-solidale che, impedendo discussione, interpretazione sostitutiva e reazioni proiettive, facilita [...] l’implicazione soggettiva e la capacità anamorfica di ‘vedere altrimenti’”. La mente collettiva dell’analista è nel gruppo la messa in scena della mente costitutivamente gruppale e multidimensionale dell’analista al lavoro. Una mente che ha come sua precondizione il sapersi voce profonda del corpo in esperienza. Forse la scuola in analisi biografica a orientamento filosofico è proprio questo prima di tutto: un esperimento e un’esperienza formativa” (p. 23).

Nel saggio di Chiara Mirabelli sono descritti i diversi momenti che segnano il passaggio dall’autobiografia alla mitobiografia. L’invito che i docenti di Philo rivolgono agli allievi, ossia di far emergere nella narrazione della loro vita il terreno collettivo “biologico, storico, sociale, culturale e mitologico” che ha attraversato il tempo della propria esistenza. Lo sguardo sulla storia individuale ricuce così il filo con le origini anche le più lontane. Una sorta di laboratorio alchemico che lavora sull’ascolto di sé e la creazione di un racconto che nelle successive fasi splende di una filigrana storica mitologica che incornicia la prima stesura autobiografica. Ne deriva una sintesi immaginale e concettuale che trova un nesso “tra ciò che si ritiene personale e tutto il resto” fino a sentire sulla pelle anche l’estensione del tempo storico-culturale cui si appartiene (p. 75).

La ricerca mitobiografica come il processo di individuazione junghiano segnano il cammino trasformativo dell’uomo inserito nella realtà storica e mitica che lo trascende.

In ogni caso un’*opera* in continuo divenire il *capolavoro* che caratterizza le fasi della fine della cura che questo libro ricco d’intensi e partecipati contributi descrive – ma anche l’istante conclusivo dove avviene il riconoscimento di un percorso interiore guadagnato lembo a lembo che continuerà a fecondare nel tempo chi ha terminato l’analisi biografica a orientamento filosofico, attraverso la consolidata

attitudine ad esperire e a guardare se stesso e la sua anima immersi nel mondo.

L'intensa metafora tratta da Borges riportata da Mirabelli sottolinea poeticamente la necessità etica di guardare al mondo, e tra il mondo e l'immagine del proprio volto, ogni distanza si cancella...

*Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, di isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel suo paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto.*

*Barbara Massimilla*

Silvano Tagliagambe, Angelo Malinconico, *Jung e il Libro Rosso: il Sé e il sacrificio dell'Io*. Moretti&Vitali Editore, Bergamo, 2014, pp. 337, €24,00.

Il più recente libro di Silvano Tagliagambe e Angelo Malinconico, *Jung e il libro rosso. Il Sé e il sacrificio dell'Io*, esplora un ambito ulteriore rispetto ai temi del sodalizio epistolare e culturale tra C.G. Jung e W. Pauli, sondato nel precedente volume di Tagliagambe e Malinconico, il fondamentale *Pauli e Jung: un confronto su materia e psiche*, Cortina, Milano, 2011. In spirito di riconferma dell'interessante opzione di una composizione a quattro mani, in cui si uniscono e integrano le distinte risorse soggettive, Tagliagambe e Malinconico ripresentano una tessera d'identità che avvalorata la coesistenza del sapere medico-analitico dell'epistemologia di radice filosofica, in vista di una fusione tesa a validare i principi portanti dell'originale riflessione di C.G. Jung, il secondo eminente analista dopo S. Freud, l'ideatore d'un sistema aperto, che esige tuttora una conoscenza non apologetica, non prevenuta, non timorosa. Un sistema poliedrico, la cui fecondità e autonomia vanno rigorosamente indagate. Gli autori, con i quali chi scrive ha avuto occasioni di reciprocità e scambio (anche nel convegno ideato e tenuto il 10-11 marzo 2012 presso l'AIPA di Roma sul tema "Il sacrificio, le trasformazioni"), focalizzano un passaggio nodale dell'inizio del Novecento, in cui si verifica la storica convergenza di antropologia e *Tiefenpsychologie*: E. Durkheim e Jung spiccano quali esponenti di un comune, ampio e complesso pensiero riguardante l'antico tema, religioso e laico, del sacrificio. Un tema che addensa riti e metafore in direzione del simbolo, entro il crudo dispiegarsi della prima guerra mondiale, la curvatura drammatica che instaura una ripresa della dimensione tragica iscritta nella fondazione greca dell'Occidente. Un'estrema configurazione del rischio umano, cui le riflessioni di Freud, i sogni e le visioni di Jung donano spessore analitico e creativa, edificante consapevolezza.

Quel passaggio, del quale la censura ancora sussistente nei confronti di Jung ha reso opaca la verità storica non solo alla comprensione dei portatori di pregiudizio, ma all'intero movimento psicoanalitico internazionale – con la conse-

guente parzialità che contraddistingue la censura e l'auto-censura – esige approcci interdisciplinari e prospettiva ommnicomprensiva. Sotto tale aspetto il primo libro di Tagliagambe e Malinconico affermava una linea epistemologica di radicale rottura rispetto alla tradizionale epistemologia psicoanalitica, orientata, per deliberato riduttivismo, all'oscuramento, di fatto coincidente con l'ignoranza, della specificità junghiana. Là fu proposta l'urgenza di cogliere il ritmo intrinsecamente evolutivo della psicologia del profondo, l'incontrovertibile dato di fatto secondo cui Jung viene dopo Freud, così come Pauli viene dopo Einstein.

La complessità di tale campo di ricerche richiede umiltà, spirito euristico, consapevole relatività, risorse irrinunciabili – spesso ignote ad analisti illusi di aver conseguito sature (pseudo) certezze, a organicisti impenitenti, che dissipano la ricchezza della fondamentale diade biologia-psiche, a filosofi tronfi nella verbosa unilateralità, a neocognitivisti e neocomportamentisti che propagandano in riduttive paraterapie dette brevi e risolutive lenticchie insipide, esenti dal transfert e controtransfert –.

Dei requisiti ora ricordati Tagliagambe e Malinconico paiono detentori, volti come sono a indicare le ramificazioni del tema del sacrificio nel pensiero europeo. Kierkegaard, Dostoevskij, Wittgenstein, Florenskij, Zolla, per Tagliagambe, la psichiatria e psicologia dinamica capillarmente riconosciuta nei molteplici apporti (qui rammentiamo Charcot, Janet, G. Benedetti), sino alle sintesi di rango di Ellenberger e Kandel, per Malinconico risultano verosimili anticipatori di Jung, ma anche veraci testimoni capaci di scandire il rispettivo *Zeitgeist*, in definitiva esseri umani portatori di dubbi e domande, anelanti a reggere la singolarità, la solitudine, l'inclinazione politica dell'individuo alla comunità (un interessante assunto di Jung enuncia la coincidenza di psiche e mondo, un'ardua verità che dovrebbe esser meditata, quando si studiano le scoperte scientifiche o, non meravigli il lettore, le grandi migrazioni di nuovo attuali, il cosmopolitismo di Papa Francesco, il fondamentalismo, che oltre l'intransigenza ebraica e cristiana, marca oggi l'Islam, a partire dalla tensione sunniti-sciiti, l'Islam, il più giovane dei monoteismi).

Il libro riserva un qualificato e qualificante spazio al *Libro Rosso*, che viene accolto come testimonianza integrante dell'apporto junghiano, come opera che attesta l'assunzione

soggettiva e oggettiva da parte di Jung del tema del sacrificio, come incunabolo della teoria clinica intorno alle psicosi. Agli autori non sarà certo sfuggita, riguardo a ciò, la delicata, problematica essenza del *Libro Rosso*, che la biografa e analista Aniela Jaffé ritenne, in concordia con Jung, materiale non destinato alla pubblicazione.

I fatti, come sempre, hanno nella storia valore di realtà suprema. In tale luce la pubblicazione del *Libro Rosso* è un evento storico che suggella un silenzio secolare e promuove ricerche pari all'unicità del testo. Lungi dall'impronta biografica, da non confondere enfaticamente tout-court con l'attribuzione, ingenua e insieme evasiva, di opera d'arte, il libro è un documento di assoluto valore, pubblicato, in passivo adeguamento all'anglomania 'global' in inglese – con sfondo gotico –, in uno spirito storico-filologico extra psicoanalitico, quando non antipsicoanalitico. L'accorta dedizione di Shamdasani omette deliberatamente la considerazione del rapporto Jung/Spielrein/Freud, collocando nel consistente apparato di note lo scambio Jung/Spielrein in un'area ispirata alla spiritualità e alla sublimazione. La sottovalutazione delle differenti concezioni della 'libido' e del simbolo in Jung e Freud e, conseguentemente, del peso del transfert-controtransfert, resta un fattore discriminante: sia gli analisti junghiani sia gli psicoanalisti freudiani dovrebbero considerare il tutto in una dimensione comparata, pena il rischio di una sortita preoccupante dalla storia del movimento psicoanalitico. Occorre infatti ricordare che il sacrificio illuminato da Jung è l'originale risoluzione e delimitazione anche del rapporto con Freud e Spielrein. Il salto epistemico che Jung compie riguarda il transito dal travaglio personale e interpersonale della relazione con Freud e Spielrein al riconoscimento del sacrificio quale vettore metaforico e simbolico iscritto nel sapere umanistico e scientifico e nelle religioni. L'ambito preminente a cui il sacrificio si riferisce concerne l'attività immaginativa.

Allo stesso modo le figure di Sigfrido, Elia, Salomè, Gilgamesh, Filemone, in accordo con A. Vitolo, "Sigfrido, Elia, Salomè, Gilgamesh, Filemone: immagini del tempo del sacrificio nel *Liber Novus*" (1), segnano la trasformazione d'un'esperienza personale, presente nei carteggi Spielrein/Jung e Spielrein/Freud, oltre che nel diario di S.

1) A. Vitolo «Sigfrido, Elia, Salomè, Gilgamesh, Filemone: immagini del tempo del sacrificio nel *Liber Novus*», *Rivista di Psicologia Analitica*, 84 (32), 2011, p. 71-88.



Spielrein (2) nella stesura, in parte retta da autocensura, del *Liber Novus*.

Il mondo onirico e visionario di Jung custodisce, pertanto, anche la polivalenza della fantasia di S. Spielrein su un bambino di nome Sigfrid, quale frutto della relazione con Jung. Questi, per sua parte, ricrea nel versante leggendario ed epico di matrice germanica la figura di Sigfrid, avendo occultato il nesso interpersonale con la sua paziente. Anche Gilgamesh racchiude polarità leggendarie, riconducibili gradualmente ad una misura deflattiva.

Si pensi, ad esempio, al propizio ridimensionamento dell'immagine nella raffigurazione di Izdubar/Gilgamesh nel *Liber Novus*, posta in evidenza da Christian Gaillard, giustamente considerata un indice di ripresa d'equilibrio da parte di Jung, dopo le vicissitudini psichiche vissute tra il 1905 e il 1912, anni in cui un clinico di considerevoli facoltà, dotato di elettiva autonomia nel solco della psichiatria dinamica e del ricco filone umanistico risalente a A. Schopenhauer, J. Burckhardt, F. Nietzsche, affronta due coinvolgenti esperienze, il rapporto con Freud e quello con Spielrein (notevoli personalità ebraiche a fronte del figlio del pastore protestante). Quanto alle metafore sospese tra valenza metaforica e valenza simbolica, ma incontrovertibilmente mai giunte al livello di effettiva gravidanza simbolica in un pensatore, qual è Jung, che oppone alla concezione freudiana del simbolo – ritenuto entità solo in parte conosciuta – lo statuto di entità assolutamente sconosciuta, occorre ricordare lo spicco spettante ad Elia, indice della tensione junghiana del tempo, biblico emblema dell'apertura al futuro, possente tassello di trasformazione, che nutrirà le indagini di Jung lungo un ventennio sofferto e fecondo, culminante nella stesura del saggio *Sul rinascere*, 1939 (3). Elia addita quel fascio di 'prepensiero' e attitudine profetica, connesso con perturbanti tratti medianici, 'cosiddetti occulti' derivanti da una tradizione collettiva e familiare, cui Jung aveva dato dignità di elaborazione psichiatrica nella tesi di dottorato.

La via intrapresa da Tagliagambe e Malinconico prospetta con ferma risoluzione alcuni aspetti fondanti dell'identità di Jung oltre Freud: il nesso tra enfasi sull'attività immaginativa, da Jung, non senza cedimenti, privilegiata, benché mai esplicitamente teorizzata come 'attiva' (l'immaginare, come l'agire',

2) A. Carotenuto, *Diario di una segreta simmetria*, Roma, Astrolabio, 1980.

3) C.G. Jung (1939), «Sul rinascere», in *Opere*. vol. 9/1, in mia traduzione italiana, già nella collana Biblioteca Boringhieri, Torino, 1978, con mia introduzione.

4) v. A. Vitolo, "Immaginazione eccedente e allucinazione", *Psicoanalisi e metodo*, 1, dir. G. Maffei, Roma, Borla, studio commisurato alle ipotesi fenomenologiche di G. Gozzetti e psicoanalitiche di S. Resnik.

ancor oggi danno luogo al rischioso e deviante pseudoconcetto di 'attivismo'), e determinanti cliniche della costituzione della dimensione psicotica. Su tale terreno si registra la più convincente e duratura acquisizione teoretica della presente opera, la focalizzazione d'un dato che chi scrive, da ambito d'origine umanistica, sottolinea dal 1987 (4): la genesi, per così dire, quantitativa, della teoria junghiana delle psicosi, elemento psichiatrico e analitico non ingenuo, ma al contrario forte e degno di complessità estensibile al confine con la meccanica quantistica, da un lato, con l'autorevole pensiero di R. Guenon, M.L. von Franz, P. Zellini, P. Odifreddi, dall'altro. In termini necessariamente sintetici qui si ricorda come Jung abbia sostenuto l'innata virtù immaginativa della psiche, distinguendo, tra *quanta* e *qualia* l'impegnativa, mai definitiva, struttura dell'Io, correlato al Sé, entro una costante tensione tra creatività equilibrante o riequilibrante, per un verso, e caduta (deiezione, appunto) nella scissione psicotica, curabile, non sempre guaribile. Una condizione che i passivi – si spera pochi – raccoglitori del *Liber Novus* dovrebbero non enfatizzare.

Con nettezza, infatti, Jung sottolinea in quel testo privato che quella da lui praticata è la sua via, diffidando da pericolose 'imitazioni', destinate allo scacco: le psicosi schizofreniche regnano, talora imperiture, là dove un Io insussistente soccombe all'assenza di energia coesiva e creatività.

Risultano particolarmente preziosi i capitoli 13, 14 e 15, che riguardano rispettivamente "L'avvento del pensiero simbolico e l'intelligenza temporale" e nel transito dalla teoria alla pratica, "Il sacrificio del paziente" e "Il sacrificio del terapeuta nella psicosi", nei quali confluisce una stratificata esperienza di dialogo tra culture. Il punto nodale del tempo risulta, al pari del tema dell'immagine, in precedenza vagliato nel filtro delle letture di Jung e Wittgenstein (con l'apporto di C. Diamond e A.G. Gargani), una qualificante chiave di esplorazione dell'originalità di Jung, analista della lunga durata. I nomi e le forme del tempo lasciano emergere, al riguardo, la preminenza di αἰών, il contenuto eponimo del volume 9, 2 delle Opere.

Illuminante, su ciò, il contributo di D. Palliccia, rammentato dagli autori in connessione con un riferimento a G. Agamben, per l'interazione tra flusso, lacerazione, arresto nella percezione temporale. Ecco il pensiero di Palliccia:

Di questo istante estetico, che è insieme istante estatico, cioè di parziale e numinosa esposizione inconscia dell'io, è immagine esemplare per Jung la figura mitraica di Aion, lo strano dio del tempo leontocefalo – mostrato nella tavola XIV dei Simboli – il cui nome sta a significare tanto 'momento', quanto 'evo', 'durata'. Il suo corpo nudo e alato, avvolto nelle spire di un serpente, è interamente ricoperto dai simboli zodiacali della trasfigurazione temporale.

Dal movimento spiraliforme del serpente svetta la testa di leone – nello zodiaco l'acme infuocato dell'ardore estivo – che allude all'intensività dell'incedere di più tempi, e più ritmi, tra loro 'capitalizzati' nel fulgore creativo dell'attimo presente (p. 179).

La parte conclusiva dell'opera – concernente, come si è detto più su, il tema del sacrificio del terapeuta nelle psicosi – attinge livelli di elaborazione oggettivamente alti, degni di un auspicio netto: che la proposta di Tagliagambe e Malinconico trovi riconoscimento adeguato nella comunità junghiana e freudiana internazionale, sia sul piano del dialogo epistemologico clinico, sia sul piano della comparazione tra metafore paradigmatiche della clinica.

Attraverso le idee di G. Benedetti, W. Perry, N. Micklem, vengono illuminati, con esemplari riferimenti testuali, la fecondità della nozione di 'complesso affettivo' di Jung, compreso il postulato sul ruolo della tossina nell'abbassamento delle facoltà associative nella genesi e nella struttura del funzionamento psicotico della mente, il nesso tra delirio e inconscio collettivo, il legame espresso direttamente da Jung tra complesso edipico e archetipo, la fruibilità teorico-clinica del mitologema tragico di Edipo, l'importanza del sistema triadico di radicamento e proiezione di Buckner e Carroll, la pregnanza degli apporti di Burkert e Girard alla formulazione psicoanalitica.

Infine gli autori additano il rapporto tra 3 e 4, che Jung accostò con la coniazione dell' "assioma di Maria Propetissa": un passaggio della storia delle religioni, della numerologia, denso di implicazioni inerenti la teoria e la prassi del sogno, dunque della simbologia onirica.

Quel tema è ancora aperto.

*Antonio Vitolo*

Susanna Fresko, *Dall'intimità del rovetto. Verso la terra del dono*, IPOC, Milano, 2014, pp. €16,00.

Nell'accingermi a scrivere di questo testo ho realizzato quanto il suo andamento circolariforme mi avesse contaminato. Inizio dalla fine? questa la tentazione. O mi faccio condurre dall'autrice, dal procedere della sua mente, dalla vertigine *del commento del commento del commento*, che, sorprendentemente, riconosco familiare, nella sua duplicità di sintomo e risorsa?

Ecco sta precisamente qui, in questo tragico nodo e miracoloso svincolo – perché *il miracoloso emerge quando è urgente che emerga* (p. 134) – la straordinaria potenza di questa scrittura e del percorso identitario di cui narra. Dal pathos che è patimento, stagnazione e smarrimento al pathos che può rivelarsi, come qui accade, passione ardente, rinvenuta in un rovetto spinoso che arde senza consumarsi o consumare, che sprigiona scintille di desiderio e apre la via. Tragitto mai lineare, né tanto meno esaustivo, ma lavoro, esercizio quotidiano che ci impegna tutti quanti, come umani nel mondo e nel tempo (“Mondo in ebraico si dice *olam*, parola che in origine significa ‘tempo’, non ‘spazio’” p. 23).

Susanna Fresko è analista biografica a orientamento filosofico e questo testo, pubblicato da Ipoc nella nuova collana Autori di Philo, è una versione rielaborata del lavoro conclusivo, *il capo-lavoro*, della sua formazione a Philo, scuola superiore di pratiche filosofiche. Nel 2007 un numero (76) di questa Rivista, *Il senso di Psiche. Una filosofia per l'anima*, curata da Romano Màdera è stato interamente dedicato al rapporto tra psicologie del profondo e filosofie, tra biografia e mitobiografia, a cui rimando il lettore. Ricordo che nel dibattito interno alla redazione, condiviso con il lettore, fra le molte cose mi aveva particolarmente colpito una frase di Stefano Carta, quando in chiusura dice: «[...] se noi siamo Jungiani, se il nostro pensiero, così paradossale, è Jungiano, ciò include che per essere uguali dobbiamo contemporaneamente essere noi stessi».

Cinque capitoli, per un totale di ottantaquattro pagine, introdotti da precise istruzioni per l'uso con la consegna di un sottile quanto tenace *filo di lana azzurra* – il *petil tekhelet* che

nella tradizione *del popolo di Israel*, si intreccia alle frange dello scialle di preghiera, «[...] legando tra loro [...] il Tempo e la Storia» (p. 8), per preservarne e tramandarne il *senso-filo* guida che soccorre l'autrice per intessere le sue trame, *per tenersi insieme*, per accostare e fare convivere quanto è frammentato, per ri-comporre in una storia coerente perché per lei significante, i suoi diversi volti – *l'interiorità è plurale* –, i diversi timbri della sua voce, facendoli risuonare armonicamente insieme ad altre voci incontrate, ritrovate e riconosciute, sulla via del suo cammino di ritorno, della sua *teshuvà*, alla tradizione ebraica.

Nel passaggio [...] dalla dimensione biografica a quella mitobiografica, è stato per me sempre più chiaro che l' *'alveo mitologico'* cui fare riferimento – affinché si desse la possibilità stessa del passaggio a una dimensione di senso collettiva – era nel mio caso quello del percorso identitario del popolo di Israel (p. 21).

L'azzurro di quel filo intrama di sé il ricorrere nel testo di parole o espressioni *altre - davar acher*, come le chiama la tradizione ermeneutica ebraica, *parole che vengono da altrove* – che ritroviamo, in ordine di apparizione, in una sorta di dizionario/glossario nelle ultime cinquanta pagine. Un pulsante ordito metatestuale che va a comporre un capitolo nuovo, a sé stante, densissimo. Ecco la mia tentazione di iniziare dalla fine – come peraltro è proprio della saggezza ebraica che considera la meta l'inizio – e invitare il lettore a *scorrazzare* curioso tra citazioni di raffinatissimi commenti al Talmud, approfondimenti, amplificazioni, tracce di sedute analitiche, immagini di gioco condivise con l'analista, accompagnati dai commenti della piccola figlia, testimonianza toccante di quel naturale *pensare grande* dei bambini. Una polifonia straordinaria e commovente che va a disegnare la *geografia interiore* dell'autrice. La forma del suo essere viva.

Storia di un'analisi dunque e di una lunga gestazione, ricostruzione di una storia di vita e di una venuta al mondo rinnovati, ma anche, e qui sta la peculiarità dell'analisi biografica che trae dalla filosofia l'orientamento al senso,

[...] elaborazione di una nuova versione della propria storia in grado [...] di fecondare, nutrire lo sguardo e la prospettiva [...]; nuova versione che, molto al di là di un'attendibilità storica ai fatti – pure seriamente perseguita, nell'aderenza al “testo” – [...] si rivelerà ‘persuasiva’ da un punto di vista simbolico offrendo così [...] nuove fondamenta, nuove radici cui attingere e riferirsi. Questo in parte è ciò che si intende con il passaggio da biografia a mitobiografia (p. 32, nota 11).

Leggendo questo libro nei suoi diversi passaggi e snodi, assistiamo dal vivo e nel vivo con trepidante emozione al farsi di questo nuovo racconto, a una sorta di fecondazione che il mito – in questo caso la narrazione biblica e l'ermeneutica ebraica – opera sul biografico, per cui la vita del singolo viene ricompresa, rivelata con più precisione e contemporaneamente restituita al rizoma del vivente, a *quell'uomo di un milione di anni* di cui parla Jung.

Punto chiave questo del pensiero di Bernhard, là dove afferma che lo scavo e l'immersione in sé, in quanto di più intimo e personale ci costituisce, libera l'accesso alla vastità dell'universale consentendoci di aderire con sempre maggiore precisione all'in-dividuo che siamo nella reciprocità del riconoscimento dell'altro. «In fondo» – scrive Jung in *Ricordi, sogni, riflessioni* – «le sole vicende della mia vita che mi sembrano degne di essere riferite sono quelle nelle quali *il mondo imperituro ha fatto irruzione in questo mondo transeunte*» (il corsivo è mio, 1978, p. 28).

E *il mondo imperituro* non è forse, stando alla coincidenza nel nome ebraico di mondo-tempo, quell'esperienza di tempo sospeso, fuori dal tempo ordinario, non governato da Cronos, ma da esso ospitato, che allude a una *santificazione del tempo*, a un tempo inteso come *dimensione orizzontale* «[...] nel senso che ogni cosa, del passato, del presente e del futuro viene qui considerata come viva in *questo momento* – come di fatto accade nel contesto analitico» (p. 67)? Come accade nella Torah, dove *non c'è un prima, né un dopo* (p. 92).

E nell'eco di quella *interiore identità e familiarità* che Freud riconosce legarlo all'ebraismo, *familiarità che nasce dalla medesima costruzione psichica* (p. 22, nota 6), troviamo qui pagine preziose dedicate *all'atmosfera che si respira nell'*

*Ora analitica* così affine al profumo del tempo dello Shabbat, a quel settimo giorno *in cui l'umano si sente a proprio agio con il divino* (p. 64).

L'autrice spinge la sua riflessione sul tempo mettendo in guardia dal considerare quel *fuori dal tempo* come tentativo di annullare il tempo, nell'accezione che ne dà Fachinelli ne *La freccia ferma*. Anzi, il discorso di Fachinelli non fa che evidenziare la necessaria relazione col mito che nel rituale ossessivo è andata perduta sostenendo che «[...] la religione come insieme organizzato di atti rituali si fa ossessiva *non* perché sia tale di partenza [...] ma perché entra in crisi il rapporto col dio oggetto di culto» (il corsivo è mio, pp. 68-69). Da qui l'importanza, ci dice Susanna Fresko, che la cura si ponga come orientamento di fondo il rinvenimento di quell'*orizzonte mitico* entro cui ciascuno possa praticare i riti che lo radicano alla sua origine celeste, fedele all'immagine pregnante del Maharal di Praga che vede nell'uomo un albero capovolto, che radica la sua profondità in Cielo, e da lì riceve linfa di vita per ramificarsi in terra.

Jung in una conversazione con Miguel Serrano nel gennaio 1961, cinque mesi prima di morire, disse: «Prima o poi l'uomo dovrà ritornare alla terra, e alla patria da cui viene: cioè a dire, l'uomo dovrà tornare a sé stesso» (1). L'autrice si riconosce per la prima volta a casa il giorno in cui in analisi si imbatte con trasalimento nel primo grafema della Torah, *beth*, la lettera del principio, *Bereshit*, che in questa lingua significa anche casa. Una casa così piccina e impalpabile da stare in una lettera. Eppure così solida e indistruttibile da farle da guida. Un alito di spirito che converte la sua rotta e, commutando la concretezza in immagine simbolica, la inizia a *uscire per ritornare, ratzo v shuv*.

Dalla paralisi di un tempo bloccato, reso mortifero da uno sguardo pervicacemente (nevroticamente) rivolto all'indietro, nell'illusione di ricongiungersi a un indifferenziato simbiotico-amniotico *precedente il tempo*, statua di sale *dura e contundente* come la moglie di Lot persa a sé perché incapace di *distogliere gli occhi* dal richiamo incestuale – *danza macabra con l'identico* – di Sodoma e Gomorra, all'avvio del proprio esodo personale, che ridà corso al tempo evolutivo e fiducia alla possibilità trasformativa.

*Apertura nella chiusura, petilà e neilà*. È con questa imma-

(1) W. Mc Guire, R.E.C. Hull (a cura di) (1977), *Jung parla. Interviste e incontri*, Adelphi, Milano, 1995, p. 574.

gine, attinta dalla sapienza ebraica, che Susanna Fresko precisa uno dei passaggi più significativi di *liberazione dalla schiavitù* della nevrosi:

Ancor più in profondità e in termini più generali, l'“apertura nella chiusura” dice per me del tesoro che può essere svelato nell'avvicinarsi a ogni processo nevrotico: dell'idea della nevrosi come ‘luogo stretto’, *cunicolo*, attraverso cui cerca con difficoltà di passare [...] lo specifico *messaggio* di cui ogni individuo è portatore, il *talento* di cui è dotato, il ‘figlio-figlia’ che è ‘chiamato’, tra le doglie, a generare (p. 47).

Così la sostanza in cui la moglie di Lot viene cristallizzata, il sale, è anche *pilastro*, principio di conservazione, eterno, e fa segno alla futura discendenza messianica, che *potrà darsi solo a queste condizioni* (p. 24).

Come già Hillman aveva intuito:

[...] possiamo immaginare le nostre profonde ferite non più soltanto come lacerazioni da rimarginare, ma come *cave di sale* dalle quali trarre un'essenza preziosa e senza le quali l'anima non può vivere... noi produciamo sale quando soffriamo e, elaborando le nostre sofferenze, aggiungiamo sale, guarendo così l'anima dalla sua malattia da carenza di sale (2).

(2) J. Hillman, *Fuochi Blu*, Adelphi, Milano, 1997, p. 188.

Questo scritto è testimonianza di questa *essenza preziosa* – estratta dalle cave di sale di un lungo peregrinare – di un talento riconosciuto e responsabilmente assunto. *Dall'intimità del rovetto alla terra del dono, lungo la via del mondo. Derekh erez.*

A ricordarci che il dono c'è già, ci è già stato fatto. C'era dall'inizio. A noi spetterebbe “solo” ricordare, saper vedere, riconoscere.

*Daniela Bonelli Bassano*



Domitilla Melloni, *Forte e sottile è il mio canto. Storia di una donna obesa*, Giunti, Milano, 2014, pp. 205, euro 12,00.

*Forte e sottile è il mio canto* non è, come indica il sottotitolo, la *Storia di una donna obesa*. E non certo perché ridimensioni la questione dell'obesità o la riduca a un pregiudizio estetico; al contrario, l'obesità, specie quella grave da cui è affetta l'autrice, viene presentata e denunciata, per bocca di un medico specializzato, come «un problema grave di cui non c'è consapevolezza in Italia» dove si segnala, piuttosto, «una preoccupante carenza culturale»; una malattia negata, dai medici non meno che dai pazienti e da un'assurda cultura mass mediatica che si crede *politically correct*: «Chi sponsorizzerebbe mai l'elezione di Mr Parkinson o di Miss Leucemia?» si chiede costernato uno specialista di fronte all'elezione annuale di Miss Cicciona sulle spiagge italiane. Si tratta piuttosto di «una realtà ancora misteriosa nella quale la genetica sembra avere un ruolo tutt'altro che marginale» ma che resta «un punto interrogativo nel 95% dei casi» (pp. 161-162). Eppure i medici, e le persone in generale, trattano gli obesi come se fossero bambini svogliati e indolenti da rimproverare, giungendo a volte a colpevolizzarli esplicitamente: «non si preoccupa per i suoi figli? crede che sia giusto che abbiano una madre che rischia di morire?» per incuria, s'intende – le dice un medico. Non è dunque perché intenda negare l'obesità come patologia che sostengo che *Forte e sottile è il mio canto* non è la *storia di una donna obesa* ma perché, come recita la splendida poesia di Chandra Livia Candiani scelta dall'autrice a mo' di epigrafe nella copertina interna, «l'io è tanti [...] è un abbraccio».

L'io, dunque, è anche l'Altro che ci abita o che, nel caso dell'autrice, abitiamo. “Lo straniero”: così, a lungo, Domitilla ha chiamato il suo corpo, avvertito a tal punto come altro da sé che quando in una clinica specialistica le chiedono di indicare con quale parte del corpo s'identifichi, risponde, senza il minimo dubbio, «con la voce», lasciando senza parole il medico che le somministrava il test che non prevedeva risposte simili tra quelle da barrare. Con quella voce l'autrice, sin da piccola, dava corpo ad un canto soave, *forte e sottile*, che «fluiva leggero, pieno di grazia» (p. 30),

si librava nell'aria e s'imponeva all'attenzione di tutti, per una volta, più delle forme del suo corpo.

Rispondere che è la voce la parte del corpo con la quale più ci s'identifica potrebbe sembrare un modo per misconoscerlo, ma nel caso dell'autrice non fu affatto così; si trattò piuttosto del modo per riconoscere che c'era un ponte tra *lo straniero* e lei (*la fanciulla nascosta*), un ponte che non si limitava a metterli in comunicazione ma li teneva insieme, un ponte *forte e sottile* grazie al quale "corpo, spirito e anima cantano insieme, in armonia" (p. 197).

Per questo *Forte e sottile è il mio canto*, è soprattutto la narrazione biografica di un processo di individuazione passato dapprima, come spesso accade, attraverso il tentativo sterile di differenziarsi per sottrazione, per giungere infine a realizzazione con "l'abbraccio" dei molti io che ci compongono, dunque con la loro integrazione: «Dovevo passare per la riconciliazione del corpo per scoprire la forza di ciò che chiamo anima» (p. 193). Diari, sogni, riflessioni, stralci biografici, rammemorazioni c'introducono ad un percorso di riconoscimento lungo, faticoso e doloroso che la porta a riappacificarsi con la propria *ombra* che, sotto forme mostruose, le si rivela prima nei sogni e poi nello specchio inquietante dei corpi deformi delle sue compagne di stanza, in una clinica specializzata per obesità particolarmente gravi. In quei giorni, scrive Domitilla,

riuscire ad ammettere che il mio corpo era malato mi costringeva finalmente a smettere di considerarlo nemico, a riconoscerlo come non estraneo. Giorno dopo giorno imparavo a vedere che un'armonia tra *Straniero* e *Fanciulla* sarebbe stata possibile solo quando non avessi preteso di ascoltare solo le ragioni di lei [...]. Conveniva arrendersi all'idea che se tra i due differenza c'era, non c'era distanza (pp. 173-174);

e ancora:

io sono il mio corpo obeso e anche l'immagine che è racchiusa in esso, nascosta. Negare l'uno in nome dell'altra è scissione. La fatica vera non è quella di dimagrire, ma quella di tenerli insieme, permettere loro di dialogare e di convivere senza che vada perduta la mia individualità (p. 180).

L'autrice sperimenta così gli effetti di una consapevolezza che stava contemporaneamente portando avanti nella sua professione di *analista filosofa* e di docente di *Philo, la scuola di pratiche filosofiche* nella quale ricercava, e tentava di favorire negli altri, la realizzazione della propria vocazione laica, il tentativo di vivere una trasformazione di sé che partisse innanzitutto dalla capacità di vedere l'intero e tenerlo assieme in un unico "abbraccio", sino a sperimentare un inaspettato senso di "gratitudine".

Fedele all'insegnamento di Pierre Hadot che invita a vivere in prima persona la metamorfosi che vorremmo vedere nel mondo, Domitilla conosce così la sua personale conversione a ciò che è; una metamorfosi (forse) invisibile agli occhi, ma non meno significativa:

Il dimagrimento era stato il mio piccolo personale miracolo. Ma, come ogni cosa, aveva avuto un inizio e una fine. La parte più ricca della mia storia, forse, è iniziata proprio quando il miracolo è finito. Il corpo è tornato quasi com'era prima che iniziassi a curarmi, ma io, come persona, non sono più la stessa. Sto imparando, giorno per giorno, ad accogliermi per quella che sono e pian piano a non sentirmi sbagliata e in difetto per qualcosa che non posso controllare. Sono così e basta (p. 183).

«Uguali l'inizio e la fine nella circonferenza» dice Eraclito, ma diverso chi compie il giro.

*Moreno Montanari*

Maria Ilena Marozza, *Ritorno alla talking cure*, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2015, pp. 116, €16,00.

Non appena lo sguardo si posa sul titolo di questo utilissimo testo, riaffiorano alla mente immagini lontane che aprono al ricordo degli esordi della psicoanalisi, alla Vienna di fine '800, quando il dott. Breuer e il dott. Freud segnavano il punto da cui tutto prese avvio. Torna alla mente il famoso pseudonimo di Anna O., la sua vicenda intrecciata con la storia della nascita di una nuova forma di cura che andava superando le frontiere della scienza medica del tempo. Come sappiamo, la paziente era affetta da un classico ma complesso quadro di isteria, di fronte al quale i medici avevano deposto le armi. Ma attraverso la pratica sistematica di uno sfogo verbale delle sue fantasie in stato di ipnosi al cospetto del suo medico, Breuer appunto, si notava la remissione totale ma temporanea dei sintomi. Fu proprio Anna O. la prima a definire *talking cure* questo trattamento da cui traeva una sorta di effetto catartico, che lei stessa scherzosamente chiamava *chimney sweeping*, cioè "ripulitura della psiche".

Con le parole un uomo può rendere felice l'altro o spingerlo alla disperazione, con le parole l'insegnante trasmette il suo sapere agli allievi, con le parole l'oratore trascina con sé l'uditorio e ne determina i giudizi e desideri. Le parole suscitano affetti e sono il mezzo comune con il quale gli uomini si influenzano tra loro. Non sottovaluteremo quindi l'uso delle parole nella psicoterapia e saremo soddisfatti se ci verrà data l'occasione di ascoltare le parole che si scambiano l'analista e il suo paziente (1).

1) S. Freud (1915-17), «Introduzione alla psicoanalisi», *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976.

Così si esprimeva Freud, circa 35 anni dopo l'esperienza terapeutica di Breuer cui riconobbe il merito delle prime intuizioni sulla "nuova cura", di cui egli esplorò e ampliò i meccanismi profondi, giungendo alla fine alla formulazione della teoria e del metodo psicoanalitico.

Forse non è un caso richiamare queste immagini ancora cariche del loro potere evocativo seppur indebolite dal tempo e da tante evoluzioni nella tecnica, come certamente non è stato un caso che l'autrice abbia scelto proprio la definizione

di Anna O. come la più calzante ad indicare il procedimento terapeutico e a veicolare il senso profondo della cura analitica. I sintomi della paziente “guarivano” dopo che lei aveva narrato la sua storia, rivivendo le emozioni provocate dai ricordi dolorosi, come se quell’emotività indicibile e irrapresentabile fino ad allora potesse costruire un legame con le parole in se stesso trasformativo. Era questo dunque l’effetto *chimney sweeping*, la possibilità di creare una nuova configurazione al proprio racconto, un nuovo senso, costruendo un *ponte* tra affetti e parole attraverso la potenza dell’atto linguistico, ovvero attraverso l’abilità più profondamente costitutiva della condizione umana: lo scambio verbale.

Queste considerazioni storiche sembrano rappresentare il terreno matriciale in cui affondano le radici della cura analitica e di tutte le sue varie implicazioni, cliniche, teoriche, epistemologiche, filosofiche, etiche, sviscerate all’interno del testo, così come la definizione di *talking cure* sembra voler suggellare il vincolo e il debito che la psicoanalisi ha nei confronti del suo passato e dunque dei suoi elementi costitutivi, in un’epoca storica di profonda crisi, alimentata dalla posizione “ambigua” della nostra disciplina, in bilico tra eccessive contaminazioni che paaventano il fantasma della sven-dita, e il rischio dell’isolamento culturale che priverebbe di quella dinamicità che ne caratterizza l’oggetto, la complessità della natura umana. Alle prese con questa situazione di impasse la cultura analitica attualmente riesce a fatica a trovare lo slancio necessario per protendersi verso il futuro, se non al prezzo di una onerosa frammentazione di cui le innumerevoli definizioni, oltre che l’aumento vertiginoso del numero di scuole e di indirizzi teorici, si fanno portatrici. Nel corso del secolo scorso si è assistito ad un proliferare di “diciture”, da psicoanalisi a psicologia analitica, psicologia del profondo, psicologia dinamica, ecc., ognuna delle quali, seguendo il pensiero dell’autrice, coglie un aspetto dell’atteggiamento analitico trascurandone l’essenza. Il riferimento all’originaria definizione risuona, dunque, come un tentativo di ricongiungere aspetti “regressivi”, parte della storia e della tradizione, con aspetti “progressivi” che proiettano nel futuro, tenendo a mente il monito junghiano per cui «un progresso vitale scaturisce solo dalla possibilità di cooperazione di entrambi i fattori» (2).

2) C.G. Jung (1940), «Psicologia dell’archetipo del Fanciullo», *Opere* vol. 9, Boringhieri, Torino, 1980, pag. 157.

A partire, dunque, dal puntuale appellativo di Anna O., l'autrice propone una profonda riflessione sulla più fondante caratteristica della "cura narrata", quella di assumere una posizione *ponte* e sulle varie ripercussioni che questo ha avuto.

Forse la maggiore difficoltà, sia per chi scrive che per chi legge, risiede proprio nel dover rendere ragione in un caso e tollerare nell'altro, il fatto che la cultura analitica abiti un territorio *tra*, un campo circoscrivibile solo convenzionalmente ma sostanzialmente indefinito, che lascia sempre un margine di insaturazione e non-saturabilità della definizione stessa. In fin dei conti essa deve articolare insieme sapere generale e caso individuale, mantenendosi in bilico tra oggettività e soggettività, aprendo ad un possibile dialogo rispettoso delle differenze tra ricerca scientifica e scienze umane, tra cultura e biologia, indispensabile a fotografare l'uomo quale "indistricabile realtà psicobiologica". E per accostarsi alla comprensione del mondo umano il sapere analitico non può prescindere dall'inclusione della bistrattata soggettività, messa al bando dalle scienze naturali alla spasmodica ricerca di misurazioni oggettive e riproducibili, poiché nella cura analitica tutto avviene nell'incontro con l'altro, per cui non è sufficiente aver studiato e "sapere" o "saper fare" ma è necessario poter attingere a ciò che proviene dall'ascolto di ogni esperienza, è necessario "saper essere" intessendo a strette maglie conoscenze teoriche e pratiche con l'autenticità dell'incontro umano che caratterizza la situazione analitica. Ed è forse per la necessità di "tenere dentro" la soggettività, una sensibilità ricca di affettività quale "sorgente" del pensiero e della motivazione a pensare, che la psicoanalisi si trova ad abitare le "zone d'ombra" delle teorie e dell'esistenza umana, a rispondere all'esigenza di «pensare il non pensato della scienza, come dimensione che non può assolutamente essere espunta dalla cura» (3).

3) Jaspers K. (1938). *La mia filosofia*. Tr. it. Einaudi, Torino, 1946, pp. 109-127, in M.I. Marozza, *Ritorno alla talking cure*, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2015, pag. 18.

Le riflessioni proposte dall'autrice attraversano in maniera trasversale i *topoi* del fare analitico, passando dalle questioni inerenti i rapporti con le discipline attigue, la diagnosi e la formazione, fino ad arrivare al cuore pulsante della cura che si muove tra comprensione e interpretazione, in una inesauribile ricerca di senso, destando un'attenzione spe-

cifica in chi, come chi scrive, si avvicina al testo nella posizione di “analista in formazione”. In linea con il più caratteristico atteggiamento analitico, la lettura apre sugli interrogativi che si respirano a pieni polmoni nelle aule delle scuole, affinando la capacità di “sospendere” artificiose e rassicuranti risposte, e allenando a tollerare il vuoto generativo in cui è possibile un confronto tra la singola identità analitica e gli assunti teorici, i punti di vista che caratterizzano gli aspetti più “istituzionali” della nostra cultura.

D'altronde, anche durante la formazione alla pratica clinica, ciò che si apprende dai supervisori è proprio la capacità di tollerare l'angoscia di essere senza risposte, favorendo quel dialogo tra cura e ricerca che rappresenta uno degli elementi più esclusivi del lavoro analitico. Tollerare l'assenza in generale, è forse uno dei compiti più ardui e insuperabili con cui la condizione umana si cimenta, ma nello specifico della situazione analitica è proprio la possibilità di sostenere lo spaesamento che si genera in quel peculiare contatto interpersonale, che ci inonda nell'incontro di ciò che è estraneo, inconscio, che ci priva di risposte e ci costringe a rinunciare alla mera comprensione cognitiva dell'Io cosciente, obbligandoci a sintonizzarci su registri altri di funzionamento inconscio, che ci consegna in definitiva un irrinunciabile strumento di lavoro, l'interpretazione.

L'attenzione agli aspetti inconsci del linguaggio, a ciò che non viene comunicato attraverso le parole, comporta l'attivazione di un'attenzione “sinestetica” in cui nulla può e deve essere lasciato nell'indicibilità. Ed è proprio dove le parole non dicono ciò che i sensi invece possono cogliere che si intensifica lo sforzo verso la ricerca di senso.

In chiusura del libro si trova un capitolo, a mio avviso ad altissima risonanza emotiva, in cui la riflessione vira dagli aspetti di metodo e pratica della *talking cure*, a ciò che costituisce una condizione di fragilità connaturata alla vita psichica e all'esperienza umana, ovvero il confronto con l'assenza e con le conseguenze della perdita. Forse è su questo terreno che si radica la scommessa di questa “professione impossibile”, nel punto in cui la morte e la nascita si toccano e si scambiano il posto, consentendo al vuoto della perdita di trasformarsi in assenza che nutre il simbolo e la rappresentazione, che pur non essendo riparabile di-

viene sopportabile e si integra per mezzo della parola. In questo viaggio tra teoria e tecnica, tra filosofia e pratica della cura, tra forma e contenuto della cultura analitica, la conclusione offre, seppur non esplicitamente, una risposta che demarca in maniera chiara e definita lo spazio della psicoanalisi, mettendo a fuoco l'elemento più sostanziale della sofferenza umana e della fragilità della vita psichica, la perdita e l'assenza. Di nuovo dunque la cura analitica deve occupare una zona di confine, un posto *tra* che consenta ai nostri pazienti di compiere quel «misterioso salto» che trasforma l'angoscia in creatività (4).

4) Ricoeur P. (1987) *La componente narrativa della psicoanalisi*. Metaxù 5, *ibidem*, pag 106.

*Adriana Viotti*





# Autori

**Paolo Aite** Medico, psichiatra, membro della International Association for Analytical Psychology (I.A.A.P.) e analista didatta della Associazione Italiana di Psicologia Analitica (A.I.P.A.), di cui è stato presidente dal 1984 al 1988.

Da oltre trent'anni ha creato un gruppo di ricerca sul "Gioco della Sabbia" nell'analisi dell'adulto, che dal 1998 si è costituito come associazione "Laboratorio Analitico delle Immagini" (L.A.I.), di cui è stato presidente ed ora è presidente onorario.

Ha pubblicato numerosi saggi apparsi in riviste e libri sia in Italia che all'estero, e curato numeri monografici della Rivista di Psicologia Analitica di cui è membro fondatore ed attualmente il direttore (vedi in internet "Rivista di psicologia analitica" dove sono consultabili i testi degli articoli).

Nel 2002, per i manuali Bollati Boringhieri, ha pubblicato *Paesaggi della psiche: il gioco della sabbia nell'analisi junghiana*, che ha riportato il «Premio Lavarone» nel 2003.

**Laura Branchetti** Psicoterapeuta, psicologa analista, membro ordinario dell'AIPA (Associazione Italiana di Psicologia analitica) e della IAAP (International Association for Analytical Psychology). Ha coniugato creatività e terapia seguendo ragazzi con disturbi psicotici, nella convinzione

che vestire emozioni, deliri e angosce, di panni poetici e immagini condivisibili, offra la possibilità di sperimentare una ricomposizione di frammenti di vita. Negli ultimi articoli ha curato due epistolari che rendono visibile, in filigrana, aspetti particolari intorno alla nascita della Psicoanalisi. *Semi di Luce: Lettere tra Lou Andreas Salomè e Anna Freud*, nella *Rivista di Psicologia Analitica*, vol. 87/2013 N. 35; *Da Esclusa a Prediletta. Riflessioni sull'epistolario tra Sigmund e Anna Freud 1904-1938*, in *Tempo d'Analisi. Paradigmi junghiani comparati*, A. Vitolo (a cura di), Anno II, ARACNE n.2, 2013. Da molti anni sta conducendo una ricerca sulla dimensione etica della psiche attraverso il dialogo tra conscio e inconscio attivato dai sogni e dalla meditazione sui libri sapienziali. L'articolo in questo numero ne fa parte. Collabora con la *Rivista di Psicologia Analitica*.  
Vive e lavora a Roma.  
laurabanchetti@hotmail.com

**Chandra Livia Candiani** è nata nel 1952 a Milano dove vive. Traduce dall'inglese testi buddhisti. Ha pubblicato il libro di fiabe: *Sogni del fiume*, La biblioteca di Vivarium 2001. I libri di poesia: *Io con vestito leggero*, Campanotto. 2005; *La nave di nebbia. Ninnananne per il mondo*, La biblioteca di Vivarium 2005; *La porta*, La biblioteca di Vivarium 2006; *Bevendo il tè con i morti*, Interlinea 2015; *La bambina pugile ovvero la precisione dell'amore* Einaudi 2014 (vincitore premio Camaione 2014). Sue poesie sono in *Nuovi poeti italiani 6*. Einaudi 2012. *Ma dove sono le parole?* a cura di C.L. Candiani con A. Ciolla, Effigie edizioni 2015, le poesie scritte dai bambini delle periferie multietniche di Milano durante i seminari tenuti da C.L. Candiani. Nel 2001 ha vinto il premio Montale per l'inedito. Conduce seminari di poesia nelle scuole elementari delle periferie milanesi, nelle case alloggio per malati di aids e per i senza casa e gruppi di meditazione per adulti.

**Fulvia De Benedittis**, è psichiatra e analista junghiana, membro dell'AIPA (Associazione Italiana di Psicologia Analitica), della IAAP e del LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini). Ha lavorato a Roma presso Dipartimenti di Salute Mentale per circa venti anni. Attualmente vive ed esercita privata-

mente nella stessa città. Pratica l'uso analitico del "Gioco della Sabbia" nella terapia individuale e con le coppie. Ha come suoi maggiori interessi di ricerca: teoria e pratica analitica con le coppie; il gioco della sabbia in analisi; l'esperienza della materia nella formazione del simbolo.

Da alcuni anni partecipa al comitato di redazione della rivista *Studi Junghiani*. Ha pubblicato articoli sulle riviste: *Medicina Psicosomatica*, *Rivista di Psichiatria e Psicoterapia Analitica*, *Studi Junghiani*, *Psicobiiettivo*. È co-autrice di volumi collettanei sul "Gioco della sabbia" nel setting analitico: *Il gesto che racconta* Magi, 2007; e *Mondi in un rettangolo*, Moretti&Vitali, 2012.

Email: fuldibi@libero.it

**Pina Galeazzi** Psicologa analista, è membro dell'AIPA, della IAAP e del LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini). Collabora con lo Spazio di consultazione attivo all'Aipa. Partecipa da anni al gruppo «Psicologia analitica e spiritualità». Autrice di numerosi articoli sui temi dell'autolesionismo, della relazione corpo/psiche, del ritmo, dell'identità di genere, della creatività femminile, pubblicati su *Studi junghiani* e sulla *Rivista di Psicologia Analitica* (di cui è anche redattrice). Coautrice di volumi collettanei: *Psiche e guerra*, *Il gesto che racconta*, *Paradossi di maternità*. Ha recentemente curato, con Giuseppe Andreetto, il volume: *Mondi in un rettangolo. Il gioco della sabbia: aperture sul limite nel setting analitico*. Vive e lavora a Roma.

panigaleazzi@tiscali.it

**Franco Lorenzoni** è nato a Roma nel 1953 ed è maestro elementare a Giove, in Umbria. Nel 1980 ha fondato con altri la Casa-laboratorio di Cenci ad Amelia: un luogo di ricerca educativa ed artistica che si occupa di tematiche ecologiche, scientifiche, interculturali e di inclusione. Attivo nel Movimento di Cooperazione Educativa, ha recentemente pubblicato *I bambini pensano grande*, Sellerio, 2014. Ha scritto, tra gli altri, *Con il cielo negli occhi*, Marcon, La Meridiana, 2005; *L'ospite bambino*, Theoria, Nuova Era, 2004. Collabora alle riviste *Cooperazione Educativa*, *Lo Straniero*, *Gli Asini*, *Insegnare* e al supplemento culturale Domenicale del Sole 24 ore.

**Moreno Montanari** è socio fondatore di Sabof, la *Società degli analisti biografici ad orientamento filosofico* e docente di *Philo-scuola di pratiche filosofiche*. Come analista filosofo lavora e riceve a Milano e ad Ancona. È autore di diversi libri nei quali intreccia filosofia occidentale ed orientale con l'approccio psicoanalitico ed ogni forma di sapienza religiosa; tra essi ricordiamo: *Gli equivoci dell'amore*, Mursia, 2015; *Vivere la filosofia*, Mursia 2013; *La filosofia come cura*, Mursia 2012; *Hadot e Foucault nello specchio dei greci*, Mimesis, 2010, *Il Tao di Nietzsche*, Mimesis, 2004.

**Ester Patruno** Psicologa, Psicoterapeuta, Specialista in Psicologia Clinica, diplomata presso la II Scuola di Specializzazione in Psicologia Clinica, Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Membro ordinario LAI. Coordinatrice responsabile dell'area età evolutiva del Progetto Plexus, in collaborazione con il Laboratorio di Gruppo Analisi. Ha collaborato per molti anni con il Dipartimento di Scienze Neurologiche e Psichiatriche dell'Età Evolutiva, Università "La Sapienza" – Roma. Attualmente vive e lavora a Roma dove esercita privatamente la professione di psicoterapeuta. Autrice e co-autrice di numerose pubblicazioni inerenti i temi della psicopatologia in età evolutiva.

**Clementina Pavoni** è membro dell'AIPA (Associazione Italiana di Psicologia Analitica), della IAAP (International Association for Analytical Psychology) e del LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini).

Con Silvia Lagorio ha pubblicato *Il cocomero rubato*, Il Saggiatore, Milano 2001. Ha fatto parte della redazione di *Studi Junghiani* e fa parte della redazione della *Rivista di Psicologia Analitica*. Per queste riviste ha scritto articoli e recensioni. Della *Rivista di Psicologia Analitica* ha curato il numero *Vite che non sono la mia. Realtà letteraria e relazione analitica*.

Ha pubblicato «L'analista... sogna» in *Il silenzio delle parole*, Vivarium, Milano 2015.

Vive e lavora come psicologa analista a Milano.

**Anna Pintus** Psicologa analista, è membro della IAAP (International Association for Analytical Psychology) e didatta

dell'Aipa. Ha pubblicato sulla *Rivista di Psicologia Analitica* ed è stata nel comitato di redazione della rivista *Studi Jungiani*. Per il *Trattato di Psicologia Analitica*, UTET, (a cura di A. Carotenuto) ha curato la voce: «Jung: società e politica» e ha partecipato con un contributo al volume *Psiche e guerra. Immagini dall'interno*, manifestolibri, 2002. Vive e lavora a Roma.

**Stefania Salvadori** Nata a Firenze, vive e lavora a Roma, psicoanalista e artista. Membro della Società di Psicoanalisi Italiana (S.P.I.) e dell'International Psychoanalytical Association (I.P.A.). Formazione per usare il "Gioco della sabbia" nell'analisi degli adulti con Paolo Aite, didatta dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica (A.I.P.A.) e dell'Associazione Laboratorio Analitico per le Immagini (L.A.I.). Diploma alla Sommerakademie für bildende Kunst di Salisburgo con l'artista russa Irina Nakhova, e con l'artista israeliana Rivka Rinn. Ha frequentato la Heatherley School of Fine Art di Londra per l'acquarello. Ha lavorato con l'artista olandese Liezbeth Henkemans per esercitare la parte destra del cervello secondo il metodo di Betty Edwards nel disegno, pittura, collage. Pratica di meditazione con Paolo Ricci. Respirazione bioenergetica con Flaminio Brunelli.

**Benedetta Silj** Laureata in filosofia, alla Sapienza di Roma, con una tesi in Psicologia. Da molti anni si occupa di formazione, di psicoanalisi applicata al sociale, di consulenza filosofica alle istituzioni e alle organizzazioni. È autrice di varie pubblicazioni e tiene seminari, conferenze e laboratori sui temi della creatività, della psicoanalisi, del femminile e della spiritualità in diversi contesti di ricerca. Collabora alla scuola Philo – pratiche filosofiche di Milano. È Analista biografico a orientamento filosofico (SABOF) e lavora a Roma ([www.benedettasilj.it](http://www.benedettasilj.it)).

**Iolanda Stocchi**, nata a Venezia nel 1961. Psicologa e Psicoterapeuta junghiana, vive e lavora a Milano. Laureata in Filosofia e Psicologia. Diplomata L.I.S.T.A. Master in S.P.T. È socia dell' AISPT e dell' ISST. È stata consigliere dell'Ordine degli Psicologi della Lombardia. Ha collaborato con

il S.I.M.E.E, con Comunità di recupero delle dipendenze e con la Sezione femminile del carcere di San Vittore di Milano. Ha svolto attività seminariali e di docenza. La sua pratica è ora prevalentemente clinica e privata. Lavora con adulti e bambini. Ha pubblicato il volume *Il Silenzio delle Sirene. Figurazioni della psiche femminile*, Editore Vivarium, 2005.

Ha scritto diversi saggi e articoli, tra cui «Il canto delle sirene e il grido di Melusina: eros e conoscenza» con Silvia Vegetti Finzi, nel volume *Arazzi Fiabeschi. Il mondo delle fiabe nell'età della globalizzazione*, Edizioni Nicomp, 2011. Nell'ambito della ricerca clinica le sue principali aree di interesse sono: relazione maschile e femminile, individuazione femminile, nascita della coscienza e relazione con l'inconscio, relazione corpo e psiche, immagini mentali e visual studies, età evolutiva, psicomitologia, archeofolklore. Ha collaborato a progetti culturali, tra cui: la rassegna «Lucegugliavoce, Dialoghi sull'amore», Duomo di Milano, 2007; la conversazione video «Franco Loi, il canto della vita», Editore Garzanti, 2010.

**Silvano Tagliagambe** ha insegnato Filosofia della Scienza presso le Università di Cagliari, Pisa, Roma "La Sapienza" e Sassari. È membro del Collegio dei docenti del Máster en Comunicación Social Universidad Complutense de Madrid - Facultad de Ciencias de la Información. I suoi principali interessi di studio riguardano i processi della comunicazione, l'analisi dei più recenti risultati delle neuroscienze e l'approfondimento del loro significato epistemologico, la città e lo spazio pubblico in rapporto all'organizzazione delle reti e della conoscenza, il legame tra cultura umanistica e cultura scientifica. Tra le sue ultime pubblicazioni, *Lo spazio intermedio. Rete, individuo e comunità*, 2008 (trad. spagnola *El espacio intermedio. Red, individuo y comunidad*, 2009); *People and Space. New Forms of interaction in City Project*, con G. Maciocco, 2009; *Pauli e Jung. Un confronto tra materia e psiche*, con A. Malinconico, 2011; *Il cielo incarnato. L'epistemologia del simbolo di Pavel Florenskij*, 2013; *Jung e il Libro Rosso. Il Sé come sacrificio dell'io*, con A. Malinconico, 2014; *Il nodo Borromeo. Corpo, mente, psiche*, 2015.









rivista di psicologia analitica nuova serie 2015

*Editore Gruppo di Psicologia Analitica*

(C.F.: 96333460580)

*Direzione e Sede legale*

Via dei Giordani, 18 – 00199 Roma

*Redazione*

Via del Molinello 68 – 86039 Termoli (CB)

e– mail [redazione@rivistapsicologianalitica.it](mailto:redazione@rivistapsicologianalitica.it)

*Sito internet e Archivio informatico:*

[www.rivistapsicologianalitica.it](http://www.rivistapsicologianalitica.it)

La Rivista di Psicologia Analitica viene pubblicata semestralmente in primavera e in autunno, si collabora solo per invito. Gli articoli possono essere inviati al Direttore Responsabile Paolo Aite presso la Sede Legale sopra indicata. La corrispondenza può essere indirizzata al recapito della Redazione. L'Associazione culturale Gruppo di Psicologia Analitica, che cura ed edita la rivista, organizza annualmente eventi culturali collegati alle tematiche pubblicate in ciascun numero, aperti agli psicoanalisti e ad un pubblico proveniente da altre aree del sapere scientifico (per informazioni consultare il sito internet).

*La Rivista può essere acquistata o richiesta in abbonamento tramite le seguenti modalità:*

*Pagamento con carta di credito via internet:* <http://www.rivistapsicologianalitica.it/>

*Pagamento anticipato con versamento su c/c al momento dell'ordine o del rinnovo, sul:*

- 1) c/c Banco Posta n. 94717006 intestato all'Associazione Gruppo di Psicologia Analitica.
- 2) Bonifico Bancario presso Banca Carige, IBAN: IT33V034310504500000159880. SWIFT:CRGEITGG

NEL CASO DI BONIFICO BANCARIO È INDISPENSABILE INVIARE UNA MAIL ALLA REDAZIONE CON ESTREMI DEL PAGAMENTO E INDIRIZZO POSTALE A CUI SPEDIRE LA RIVISTA, LA REDAZIONE DECLINA OGNI RESPONSABILITÀ DI MANCATO RECAPITO SE NON VERRÀ ESEGUITA DALL'UTENTE TALE PROCEDURA.

Nel prossimo futuro sarà possibile sottoscrivere l'abbonamento on line sul sito.

Le tariffe per il 2015 sono le seguenti:

- Abbonamento annuo individuale, €36,00 (biennale €65,00)
- Abbonamento annuo per Enti e Biblioteche, €40,00 (biennale €80,00)
- Due volumi arretrati della nuova serie €45,00
- Singolo abbonamento annuo a tariffa speciale €29,00 (scontato per Agenzie e Librerie in Italia)
- Abbonamento annuale dall'estero €80,00
- L'ACQUISTO DI UN SINGOLO VOLUME €25,00

*I numeri arretrati pubblicati dal 1970 e quelli della Nuova Serie (dal n. 53 del 1996) possono essere richiesti attraverso il sito <http://www.rivistapsicologianalitica.it/>*





*Finito di stampare*  
*Nel mese di dicembre 2015*  
*Tipografia Facciotti*  
*Vicolo Pian due Torri n. 74, Roma*



ISSN 0392-9787



Quando ero bambina pensavo che diventare adulta significasse perdere il diritto al gioco. Mi consolavo sperando di poter giocare di nascosto. [...] Anche oggi che sono una bambina vecchissima devo continuamente esercitare la possibilità di inventare segretamente la mia vita.

Il gioco è l'arte dei bambini, l'arte è il gioco degli adulti. La felicità non nasce dal sogno, ma dalla possibilità di inventare la vita nella dimensione poetica.

Maria Lai, *Le ragioni dell'arte*

€ 20,00

Poste Italiane S.p.A  
Spedizione in abbonamento  
postale - D.L. 353/2003  
(conv. in L. 27/02/2004 n.46)  
art. 1, comma 1, Roma/Aut. N 56/2007