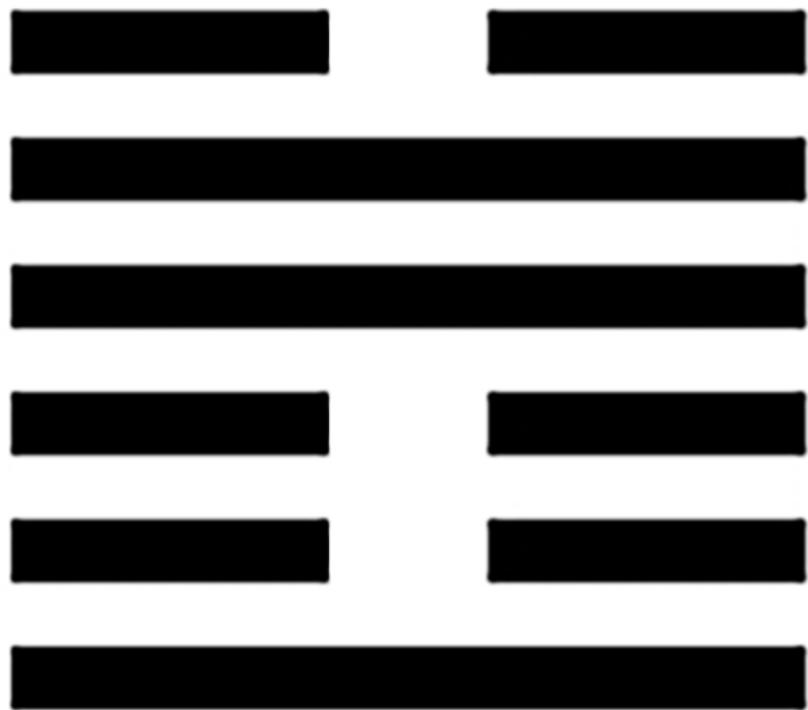


GIORNALE STORICO

DEL CENTRO STUDI DI
PSICOLOGIA E LETTERATURA



“Mutazioni”

*Edizione a cura del
Centro Studi*
SEMESTRALE

VOL. 34
APRILE 2022

GIORNALE STORICO DEL CENTRO STUDI
DI PSICOLOGIA E LETTERATURA

Semestrale

Rivista del Centro Studi di Psicologia e Letteratura
Fondato da Aldo Carotenuto

www.centrostudipsicologiaeletteratura.org

Volume 34 - aprile 2022



“Mutazioni”



GIORNALE STORICO DEL CENTRO STUDI DI PSICOLOGIA E LETTERATURA

Semestrale

*Rivista del Centro Studi di Psicologia e Letteratura
fondato da Aldo Carotenuto*

Direttore responsabile:
Amato Luciano Fagnoli

Comitato direttivo:
*Antonio Dorella, Tiziana Esecuzione, Amato Luciano Fagnoli,
Francesco Frigione, Marina Malizia,
Benedetta Rinaldi, Virginia Salles, Luca Sarcinelli, Alessandro Uselli*

Segreteria di redazione:
Antonio Dorella, Benedetta Rinaldi, Luca Sarcinelli

Direzione e Redazione: via dei Caudini 4, 00185 Roma

La collaborazione è aperta a tutti gli studiosi.

Gli eventuali articoli (max. 20.000 caratteri spazi inclusi) e i libri per le recensioni
vanno inviati alla direzione all'indirizzo e-mail: csp11992@gmail.com

Per la rubrica "Lettere al Direttore", potete inviare i vostri contributi all'indirizzo e-mail: lucianofagnoli@gmail.com

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 70/2006 del 14 febbraio 2006 e n.22/2021 del 24 febbraio 2021

www.centrostudipsicologiaeletteratura.org

Graphic Designer: *Daniela Stemberger*

Foto copertina: *Libro dei Mutamenti 17. Sui - Il Seguire*

sopra TUI, IL SERENO IL LAGO - sotto CHÈN, L'ECCITANTE, IL TUONO

SOMMARIO

Editoriale	7
Franca Cirone - <i>Medusa</i>	10
Antonio Dorella - <i>Franco Battiato - Gurdjieff e la mutazione di Battiato</i>	18
Francesco Frigione - <i>2001: Odissea nello spazio... della mutazione umana</i>	30
Marina Malizia - <i>Beauty and the Beast e la psicoterapia del Principe</i>	40
Anna Maria Meoni - <i>Anima Mundi e DNA - Identità biologica e fisica</i>	48
Maria Grazia Monaco - <i>Le età della vita e i mutamenti</i>	58
Virginia Salles - <i>Io e la blatta - Mutazioni secondo Clarice Lispector</i>	68
Marialuisa Vallino - <i>Il Sogno, il Mito e il Cinema: scenari immaginali e mutazioni</i>	82

Gli Autori degli articoli sono in ordine alfabetico - The Authors of the articles are in alphabetical order

MUTAZIONI

È impossibile, in questo momento storico così denso di tensioni e preoccupazioni, non fare riferimento a quanto sta accadendo nel conflitto tra Russia e Ucraina. Al di là di ogni considerazione, immediatamente riferibile alla parola ‘guerra’, questo conflitto armato ci costringerà a fare i conti con una vera e propria mutazione: la presenza invasiva del virus Covid19 e delle sue inarrestabili varianti, ha già portato inevitabili cambiamenti nel nostro abituale modo di vivere, negli assetti geopolitici, nelle relazioni umane e di quelle regolate dalle ciniche leggi del mercato. Non si intravede ancora quel cambiamento implicito in ogni mutazione, anzi sembra che si stia riattualizzando, in una dimensione uroborica, una ripetizione di comportamenti che ha contraddistinto l’essere umano fin dall’esperienza delle caverne. In realtà, perfino nelle modalità di conduzione di questo conflitto, siamo di fronte a strategie che ricordano il primo conflitto del secolo appena trascorso. La guerra, nell’immediato, è l’esplicitazione, amplificata a livello collettivo, dell’aggressività, dell’odio e della violenza che come esseri umani ci portiamo dentro. Ma anche di una ‘patologia delle relazioni’ in cui disturbi di personalità e deliri di onnipotenza diventano un ingrediente imprescindibile. Come non pensare, infine, a quegli “... invisibili ideali che ci trascinano alla guerra e alla morte; gli invisibili concetti diagnostici che spiegano i nostri matrimoni, le nostre motivazioni e la nostra follia...”¹

Come già detto in altra circostanza: “la Violenza ci abita”². Il primo gesto violento della storia dell’umanità è quel *fratricidio* tra Caino e Abele che ha profondamente segnato quella dimensione propria dell’essere umano che possiamo sintetizzare nell’antico detto di Plauto³ : ‘homo homini lupus’. La guerra, quindi, finisce per essere una organizzazione strutturata, mediante strategie e pianificazioni, di quella naturale ‘violenza che ci abita’ e dell’odio, sentimento perverso, che si nutre costantemente della sofferenza, fino all’eliminazione fisica, dell’altro. La legge naturale si sostituisce alle leggi concordate e codificate, il conflitto del singolo si trasforma nel conflitto di una collettività contro un altro popolo. E’ una flogosi, una vera e propria infiammazione del tessuto sociale, una patologia della riflessione, delle idee; l’eliminazione del pensiero logico, razionale, viene sostituito dall’ideologia e dal pensiero unico: non c’è più spazio per la dialettica del confronto e della mediazione, si raggiunge il punto critico in cui vengono liberate, come nel mito, quelle divinità della guerra e della violenza, come Otrera, regina delle Amazzoni e amante del dio Ares, ‘signora della violenza e del caos’. Siamo comunemente portati a pensare, alle ‘Furie’, alle ‘Erinni’, che trascinano gli esseri umani nei conflitti di massa, collettivi. Ogni cosa viene ridotta a duro confronto tra l’istinto di sopravvivenza e quello di sopraffazione. In questa contesa si ridefiniscono confini, si sovvertono economie, si aboliscono leggi, usanze, tradizioni. Nasce, infine, nei vinti, la rabbia dei sopraffatti, che alimenterà un crescente sentimento di rivolta, rivalsa, vendetta. A pensarci bene, non vince realmente nessuno. Sono tutte, tragiche, condizioni del mutamento. Quante volte le guerre hanno prodotto cambiamenti epocali nelle strutture sociali, e nel pensiero che ha modificato il ‘canone culturale’ di quel tempo? Le guerre, infine, realizzano i cambiamenti attraverso un ‘bagno di sangue’, la distruzione, pressoché totale, dello status quo ante, lascia una scia di disperazione e morte. Ma consegna ai superstiti anche una necessità: per proseguire il corso della Storia l’uomo dovrà ricostruire tutto ciò che ha distrutto. ”Certi eventi sono come un ventre gravido. Li

1 J. Hillman, Il Codice dell’anima, Adelphi, 1997, p. 127

2 A.L. Fargnoli, S. Moretti, G. Scardaccione, La Violenza: le responsabilità di Caino e le connivenze di Abele, Alpes 2010

3 Asinaria, a. II, sc. IV, v. 495

sentiamo carichi di senso. Sappiamo che un senso c'è, non ancora qual è. In questa sospensione angosciosa, una sola cosa sembra chiara. L'evento ha fatto più vittime di quanto dicano le statistiche, Tutti, infatti, ne soffriamo, tutti ne siamo vittime".⁴

Queste parole venivano scritte immediatamente dopo l'11 settembre, un altro evento epocale che ha costretto tutti noi a ripensare equilibri politici e sociali, ma anche la scoperta di quel senso di imprevedibilità ed angoscia esistenziale che si manifesta quando un periodo storico raggiunge un 'culmine'. A quel punto deve forzatamente esserci una mutazione. Allora, attraverso una 'rottura della continuità', si manifesta *Ananke* la divinità che governa l'esigenza del cambiamento, in un *Apocalisse* (in greco, rivelazione). Allora, nell'oscurità delle menti o, nella patologia, si manifesta quel 'terribile amore per la guerra' di cui ci parla J. Hillman: una guerra come spinta primaria e ambivalente della nostra specie – come energia dotata di una carica non inferiore a quella di altre pulsioni, che la contrastano e, insieme la rafforzano, quali l'amore e la solidarietà. Il presupposto, però, è che se di quella energia non si ha una visione lucida ogni opposizione alla guerra sarà vana. Pertanto, se vogliamo cogliere ciò che manifestamente appare, da una parte abbiamo l'eterna spinta ad aggredire, quella 'propensione psicologica a distruggere' che esiste in tutti gli esseri umani, quando si coagula in un unico uomo, pieno di sé, con smisurate ambizioni di potere, e con gravi difetti nella competenza empatica (psicopatia), preda di un "...demoniaco, che è fuori dal tempo, tuttavia entra nel mondo travestito da contemporaneo, vestito per uccidere",⁵ col " tratto psicologico che si accompagna al cuore di ghiaccio .. la rigidità, l'incapacità di cedere, di fluire, di abbandonare la presa" ⁶ circondato da persone che, soggiogate, ne condividono e sostengono l'idea, per semplice tornaconto personale; dall'altra, l'esigenza (*Ananke*, ancora?) di un presunto 'progetto politico' di chi poiché insegue il sogno di 'ricostruire' un Impero, per il controllo e il dominio assoluto su assetti geopolitici ed economici, in breve sulla vita e le autodeterminazioni dei popoli confinanti, non trova altra strada che esprimersi scatenando il conflitto con le armi. Ora, questa guerra, mostra un ulteriore *versante oscuro* che non solo nega ogni possibile convivenza pacifica, distrugge tutto ciò che i concordati, le leggi, gli accordi, per sottostare unicamente alle leggi del mercato, del profitto, dell'ideologia, della prepotenza, della sopraffazione, ma, porta per noi tutti, anche un'angoscia suppletiva: il pericolo dell'estinzione dell'umanità. Non è questa, però, la sede per un'analisi puntuale e approfondita: sono già in fervente 'attività' osservatori economici, politici, sociologi e teologi che si muovono in un costante, ossessivo messaggio, in quel 'mondo di mezzo' che si nutre di confuse verità, manipolazioni e falsificazioni. Ovviamente, ognuno fornirà narrazioni diversificate, concentrandosi su un unico 'tema di fondo', secondo le prospettive del proprio modello teorico di riferimento. Un'analisi completa, e corretta, dovrebbe prendere in considerazione tutti gli aspetti. La necessità di un'aderenza alla realtà non deve, infine, escludere la possibilità che nel confronto e l'equilibrio di forze sia compresa anche la speranza di ritrovare in tempi sufficientemente brevi quel senso della parola 'Umanità' nel suo significato più profondo.

In questo numero del Giornale Storico, non si troveranno collegamenti diretti con gli eventi attuali, perché il tema e i contributi sono stati pensati e realizzati in un momento precedente a questi ultimi avvenimenti. La sfida, o meglio, lo stimolo che ci eravamo dati, una riflessione sul tema delle Mutazioni, ha comunque prodotto contributi di grande spessore per i quali ringrazio tutti gli autori. Li affidiamo adesso all'attenzione del lettore, convinti come siamo di suscitare ulteriori aperture di senso. Buona lettura.

Il Direttore
Amato Luciano Fargnoli

4 Luigi Zoja, in, Introduzione a L'incubo globale, Moretti e Vitali, Bergamo, 2002, p.9

5 J. Hillman, Il Codice dell'anima, Adelphi, Milano 1977, p. 269

6 J. Hillman, op. cit. p. 271

MEDUSA

FRANCA CIRONE

Volgiti indietro, e tien lo viso chiuso:
che se il Gorgon si mostra, e tu il vedessi,
nulla sarebbe del tornar mai suso.
(D. Alighieri, canto IX-Inferno)



Dalla prospettiva di in virus, la mutazione è una speranza di vita. E, se c'è un pericolo, ebbene questo si configura nella possibilità, non certo auspicabile (per il virus, naturalmente) che un qualcosa, un qualcuno riesca a bloccare tale processo. Per la controparte, che ne subisce gli effetti, il “mors tua” diventa la ricerca affannosa di mezzi per affrontare un vero e proprio conflitto. Le esperienze del passato raccontano di luoghi ameni dove una gioventù, a volte maliziosa, fuggiva mortifere pestilenze narrando novelle piacevoli o terribili luoghi di dolore dove infusi di erbe tentavano l'impossibile e cantilene oranti non riuscivano a placare l'ira di un dio che aveva più qualcosa di pagano che di cristiano. Nulla di risolutivo, comunque. Il timore di dover lottare contro un nemico che non vedo e il rischio di perdere e di perdersi generavano un sentimento di impotenza e cristallizzavano il tempo che diventava infinito. L'ossessione di questo termine che ci ha accompagnato e potrebbe accompagnarci ancora sollecita a cercare il mezzo per bloccare il nemico. Dovendo parlare proprio di mutazione, diventa pressante appropriarsi della parola stessa e con coraggio abbandonare la paura, affrontare con ingegno Medusa e tagliarle la testa.

Dove vive oggi Medusa? Nel trauma di un'esperienza dolorosa, nel timore di affrontare un conflitto, nel guardare uno specchio dove Dorian Gray riflette la sua anima e quella di chi guarda, in fondo, è il nostro stesso sguardo che diventa pietrificante.

Cambiar posizione, parole, ambienti “perché tutto cambi...” è un muoversi illusorio.

Il sacro I King, nel modificare le sue già instabili linee, sempre e comunque, suggerisce, al contrario, di inserirsi nello scorrere degli eventi perché il loro mutarsi possa diventare un mutare. Lasciarsi andare e trasportare dalla corrente di un fiume è abbandonare la riva sicura, ma statica dove tutto rimane cristallizzato in un eterno presente che non produrrà mai un futuro proprio perché non diventa mai passato. L'Araba Fenice può rinascere solo dalle proprie ceneri. L'incertezza del mistero, l'imprevedibilità del nuovo, la paura di perdersi fa sognare un ameno luogo biblico in cui tutto è fermo, immutabile, inconsapevole. Sarà uno dei serpenti che cingono la testa di un mostro che, traslando da un mito all'altro, proporrà ad un Perseo, un Adamo, un Carlo, o comunque si chiami, di guardare oltre quell'incantesimo immodificabile per entrare in una realtà che lo renderà padrone del suo tempo.

Nel mare profondo della nostra coscienza i simboli dei miti antichi con le loro storie, tra il poetico e il filosofico, raccontano di eroi che usano ingegnose strategie, si confrontano con un “monstrum/prodigio” che tenta di bloccarli in eterno per il loro desiderio di spingere lo sguardo oltre. Il potere terrificante degli occhi di Medusa e l'impresa di Perseo raccontano la possibilità di morire e la speranza di vivere.

Forse perché nel mio segno zodiacale il gemello oscuro mi suggerisce di guardare l'altra faccia della luna, la mia curiosità si volge al mutare che viene impedito.

Il racconto mitico, come sempre del resto, vela la struttura di un percorso condizionato da una ragnatela intricatissima di emozioni, razionalità, ricordi, patrimonio di ogni individuo. Questo magma si muove nella profondità della terra, nei gorgi del mare, è fatto di elementi che si combinano tra loro e creano assetti mentali dalle mille sfaccettature. Il mito parla di quegli elementi e di quelle combinazioni e, con il linguaggio che è proprio dell'immaginare, del sentire, dell'intuire trascende la realtà e diviene rappresentazione, teatro.

La storia parte da lontano e, nell'arte delle Metamorfosi di Ovidio, gli episodi si intrecciano, si sovrappongono nella complessità che, in fondo, è il vivere.

Il Re degli Dei, innamorato di una bellissima Danae, si trasforma in polvere d'oro per poterla amare. E' un amore contrastato dal padre di lei perché teme la nascita di un nipote che, dicono gli oracoli, l'ucciderà. Klimt riesce a rappresentare l'episodio polverizzando l'oro spermatico di Giove e la sensualità di Danae che, nella purezza della sua gioventù, l'accoglie. E' interessante notare come, da questo momento in poi, tutto si muova secondo un principio di dualità che contrappone sempre una qualità al suo opposto. La preziosa polvere che cade dal soffitto su Danae veicola, nella sua preziosità, luce ed incorruttibilità, ma nasconde, nel suo aspetto oscuro, il potere corruttivo del danaro e la sua famelica avidità. Parimenti, la fanciulla, e il quadro di Klimt lo rappresenta con evidenza, coniuga in sé erotismo e purezza. La fecondazione sarà fruttuosa e nascerà Perseo. Toccherà a lui vincere Medusa, colei che è stata condannata a pietrificare chi la guarda. Il destino di Medusa, unica mortale tra tre sorelle, quasi a sottolineare più la sua umanità che la sua divinità, la vede innocente e vittima di uno stupro nel tempio di Atena. La dea, per vendicare la profanazione del luogo a lei consacrato, la trasforma in un mostro. Perché il suo sguardo non pietrifici chi si trova al suo cospetto è necessario vederla, ma non guardarla e...camminare all'indietro. A volte, una singola parola è più eloquente di una qualsivoglia spiegazione.

Ogni immagine che segue, prima di essere elemento di analisi psicologica, poesia, filosofia sarà vita vissuta. Toccherà a Perseo, dunque, già figlio di una mutazione, porre termine ad un sortilegio che rischia di bloccare l'evolversi dei tempi. Come? Non mi dilungo su come l'eroe si procuri lo scudo riflettente, fatto sta che trova il modo di guardare il suo mostro senza rimanerne vittima, non fissa i suoi occhi direttamente in quelli della Gorgone, ma riesce a guardarla facendo riflettere il suo sguardo nello scudo di Atena.

La Dea, che nasce dalla razionalità di Giove e che annovera tra i suoi simboli quella civetta che sa guardare nel buio, si confronta e si oppone con chi la testa la perde per mano di un eroe perché l'umanità possa riprendere il suo cammino.

E' il desiderio di trasformazione insito nella natura stessa dell'uomo che induce Perseo a guardare riflessa la sua paura di confrontarsi con se stesso e a mutare il proprio destino. Il mostro, che minaccia l'immobilismo, ricorda le fiere che impediscono di proseguire in direzione di un monte da cui sorge il sole. Nel cammino verso il profondo delle cavità infernali, il Viaggiatore sarà accompagnato da un Maestro: lo guiderà ogni volta che fisserà lo sguardo nell'oscurità della propria coscienza senza rimanerne pietrificato. Come in uno specchio, i dannati rimandano a lui l'immagine delle sue ombre, esperienza indispensabile per un confronto liberatorio. Dunque Medusa non rappresenta solo un pericolo, ma è l'inizio di un percorso in cui convivono due immagini apparentemente contrastanti, ma in fondo interdipendenti: moto e immobilità, vita e morte. In un eterno alternarsi trovano la loro ragion d'essere in quanto si oppongono in un muoversi incessante. E' emblematico come Dante, nella sua Commedia, nell'ultimo verso di ognuna delle tre cantiche usi il vero "muovere". Nella vittoria o nella sconfitta di uno status sull'altro evolve la storia con le sue mutazioni.



Lo specchio di Perseo.
(tempera e pastelli di A. Zanatta. 2006)

Con lo scorrere dei secoli, il mito si chiamerà favola, ma gli elementi base, che qualcuno chiamerà archetipi, rimarranno tali.

II PARTO DI MEDUSA

Perseo ha vinto. Ha tagliato la testa di Medusa che porterà con sé, ma da essa nasceranno tre figure che altro non sono se non i simboli di un cammino di trasformazione: Anfesibena, il serpente a due teste, Crisaore, il gigante con la spada d'oro e Pegaso, il cavallo alato. In ognuno di essi di nuovo coincidono due elementi opposti che, se rimangono tali, determinano una scissione e basta, un fermarsi, un fenomeno che non “partorisce” alcun cambiamento. Nel mito ci sono sempre entrambi ogni qualvolta appare la razionalità (nella figura a volte rigida e intransigente di Atena) e l'amore (sia nell'immagine erotico/violenta dello stupro che in quella sentimentale/ propulsiva di Perso che ama Andromeda, vero motore dell'impresa). Quando si riesce a trovare quel tertium che, in un bilanciare gli opposti, determina, di volta in volta, un nuovo vissuto e coordina la sfera logica del pensiero razionale a quello simbolico emotivo, si raggiunge l'equilibrio che produce la creatività.

ANFESIBENA

Dunque dalla testa di Medusa nasce Anfesibena, il serpente a due teste: da quella di sinistra sgorgherà sangue che porterà morte e sciagura, da quella di destra vita e guarigione. Perseo raccoglierà il pharmakon primordiale che darà ad Atena, la quale lo donerà ad Esculapio...passano i millenni e ancora i bugiardini testimoniano quanto il mito abbia fotografato una realtà tutt'ora attuale! D'altra parte, il serpente ha attraversato l'immaginazione di secoli di storia e, ogni volta, ora con il suo mutar pelle, ora con il proporre magiche mele, ora tentando diabolicamente figure divine ha costellato quel momento rischiosissimo dell'ingerire un veleno (di fatto o metaforico che sia). Purtroppo accade spesso che, di fronte ad un pericolo tanto grande, si preferisca aggirare l'ostacolo per evitare la sconfitta. La paura di affrontare la polarità di cui Anfisema è portatrice facilmente blocca qualsiasi progetto e impedisce di capire che gestire un contrasto sia la base di ogni iniziativa. Il coraggio di ingerire quel pharmakon comunque permette di innestare una reazione che dia la forza di sconfiggere la malattia dell'individuo e, in fondo, dell'umanità. Trasformare l'immobilità in un'evoluzione comporta necessariamente delle fasi che implicano un momento di partenza, il superamento di un ostacolo con l'eventuale aiuto di un dio o di uno specchio, e un ripartire.

Anche i capelli di Medusa sono dei serpenti, quasi ad evidenziare una legge del contrappasso. Sembra che Poseidone sia stato affascinato dalla Gorgone per la bellezza dei suoi capelli, talmente seduttivi, da indurre il dio a profanare il tempio di Atena pur di possederla. In fondo Medusa è vittima della bellezza dei suoi capelli.

“ nec in tota conspectior ulla capillis pars fuit” (e in tutta la persona nulla era più splendo dei capelli. Ovidi: Metamorfosi , libro IV).

Questo il motivo per cui la Gorgone viene trasformata in medusa e i capelli in serpenti. Sì, la dea punisce chi ha profanato il suo tempio e punisce quell'elemento femminile che ha usato il suo fascino in maniera ingannevole (?), ma poi sarà lei stessa a compensare il divario tra la potenza del fascino e la lucidità della mente e a fregiare il suo scudo

dell'immagine di Medusa.

Che i capelli siano stati elemento essenziale di forza appare in molti racconti e che il tagliarli determini sempre una sconfitta rovinosa...in particolare se non si è consenzienti...è altrettanto noto! Come segno di virilità erano l'elemento essenziale nei riti più antichi e lo scalpo del nemico era la prova della vittoria. Con il passare dei secoli, il mito si trasforma in favola e quei capelli ora sono i fili di un burattino che manovrano la sua vita finché non avrà il coraggio di passare nell'oscurità del ventre di una balena e rinascere, ora sono i lunghissimi capelli d'oro della Petrosinella del Cunto de li cunti di G. Basile. Prima sono strumento di schiavitù a cui l'orca la sottopone, poi mezzo indispensabile perché il suo principe possa liberarla. La sovrapposizione del simbolo serpente/diavolo/capelli viene evidenziata nei "Tre capelli d'oro del diavolo" dei fratelli Grimm. Il protagonista, per vivere accanto alla sposa che ama, deve procurarsi tre capelli d'oro del diavolo. Perché d'oro? Perché l'oro è la luce che illumina la terra, il principio primo per cui la vita possa rigenerarsi, perché, nella sua incorruttibilità veicola l'idea di eternità. Alla fine della fiaba, dopo aver attraversato anche lui l'inferno, l'indistinto, l'immobile, il senza speranza, l'eroe conquista quanto gli era stato chiesto e raggiunge la sua sposa. E di nuovo viene spontaneo il riferimento all'ultimo canto della Commedia in cui, prima di fissare gli occhi nella divinità, il poeta rivolge, in un ossimoro famosissimo, ad una donna, immagine della sua anima, una delle più belle preghiere che siano mai state scritte "Vergine madre, figlia del suo figlio".

CRISAORE

Partorito anch'esso da Medusa, è un Gigante con una spada d'oro. Che cosa rappresenta? E' l'immagine del caos primordiale, dell'aggressività, della forza bruta, di quell'esperire, a torto o a ragione, un vissuto esageratamente devastante per cui, a volte, scambiamo un elefante per una mosca. E' la paura che pietrifica, ma, se si riesce a non farsi intimorire dalla sproporzione dell'immagine, allora può accadere che per abbattere quel gigante, basti un ragazzo che abbia una buona mira con una fionda.

Mitologicamente i Giganti sono esseri primordiali, figli del caos nel quale spesso identifichiamo quelle esperienze emotive che viviamo come devastanti. Il racconto cinematografico ha prodotto, nel secolo scorso, un colossale Gorilla. Nelle varie versioni dal 1933 agli anni 2000, King Kong continua a rappresentare la forza bruta della natura che, sebbene portatrice di una primordiale ingenuità, ha sconfitto e superato gli ostacoli che si frapponivano all'evoluzione sociale. Nell'ultima versione del 2005, infatti, rimane pur sempre un essere primitivo, ferino, ma anche la testimonianza di una purezza che contrasta i compromessi, a volte meschini, che ha accettato il progredire. Le sue mani enormi hanno sorretto la fragilità di una donna per un amore impossibile che, nella Bella e la Bestia, diverrà salvifico.

Ma il Gigante impugna una spada d'oro. E la spada di nuovo presenta una dicotomia: l'aggressività che permette comunque anche di fronteggiare un nemico e la capacità di scindere, distinguere ... il bene dal male? Il mito va oltre una definizione moralistica e il discernere sta tutto nella capacità dell'eroe di usare le sue armi perché la vittoria non sia fine a se stessa, ma inneschi un processo che muti l'assetto iniziale, possibilmente in modo costruttivo. Emblematico il fatto che la spada del Gigante sia d'oro, il metallo

nobile che porta in sé l'idea di eternità, di incorruttibilità e di quella luce che, nella tradizione filosofica e letteraria si oppone al buio dell'oscurantismo e della superstizione.

I Giganti erano in grado di lavorare i metalli. Con l'Adamantio, noto per la sua durezza, viene forgiata la spada di Perseo. Per portare a termine una tale impresa, era necessaria una forza e una durezza eccezionali e il metallo doveva essere "nobile" perché protagonista di un'impresa epocale. Con l'Oricalco, invece, gli Dei costruivano gli scudi degli eroi. La forza del metallo è nelle scelte combattive di chi lo usa e, in poche parole, sa coniugare la forza del corpo con quella della mente... altrimenti si scade nell'incoscienza brutta.

Un racconto indubbiamente diverso quello di oggi in cui l'eroe non taglia più teste a mostri orrendi. Lottare contro il pericolo di rimanere pietrificati è essere in grado di affrontare altri tipi di mostri che si configurano in una certa omologazione di scelte e di comportamenti. Una società, che riconosce i suoi membri se si uniformano ad uno stesso modo di sentire, di pensare, di comprare, non valorizza l'unicità della persona che è frutto di una conquista individuale spesso faticosa e sofferta. Il sentirsi riconosciuti in una stessa veste, livella e immobilizza, vogliamo dire pietrifica (?) perché guarda in una sola direzione... gli occhi di una Gorgone. Tagliare la testa di Medusa è tagliare i fili che reggono quel burattino nel suo stato di dipendenza e che non riesce a liberarsi dalla legnosità e a conquistare la sua libertà di scelta.

PEGASO



La nascita di Pegaso.

Ovidio: Metamorfosi, libro IV vv. 784,786

*Dumque gravis somnus colubrasque ipsamque tenebat,
eripuisse caput collo; pennisque fugacem
Pegason et fratrem matris de sanguine natos.*

e mentre un sonno pesante gravava sui serpenti e su lei stessa,
le spiccò il capo dal collo: quasi fosse linfa materna
dal sangue nacquero Pegaso, l'alato destriero, e suo fratello.

FRANCA CIRONE

Laureata in Lettere Moderne presso l'Università di Napoli, ha insegnato in scuole di ogni ordine e grado; ha svolto attività di docenza per la programmazione dell'insegnamento della lingua italiana. I suoi interessi hanno trovato modo di approfondire il discorso sull'aspetto antropologico attraverso lo studio della storia delle religioni e l'analisi esegetica dei testi letterari delle varie società. Ha diretto la sezione letteraria della casa editrice Alpes. Ha scritto vari articoli

E ancora nasce Pegaso, il mitico cavallo, elegante nelle fattezze, espressione di dinamicità, idea di viaggio, di ricerca e di immaginazione. Il nome ha, nella sua etimologia aggettivi come "solido, forte" e rimanda al termine "sorgente" (πηγή) in ricordo di quella fonte che, con un colpo dei suoi zoccoli, ha fatto sgorgare dal monte Elicona. Ancora una volta, il simbolo, pur se generato da un potere malvagio, veicola, al contrario, un principio di creatività in quell'acqua, di cui è causa prima, sacra sede delle capacità espressive più alte dell'anima. L'aspetto piacevole, proprio del cavallo, porta sulle spalle delle ali a lui proporzionate e in grado di permettergli di volare. Non lo incontriamo spesso nel cosmo mitologico, ma certamente viene cavalcato da Bellerofonte che uccide Chimera e appare nella narrazione delle gesta di Perseo. In entrambi i casi, rappresenta un elemento liberatorio vuoi perché sgombra la mente da un'utopia, vuoi perché testimonia la possibilità di volare. Molti secoli dopo un altro animale alato, che ha più l'aspetto di un Grifone che non l'eleganza di Pegaso, trasporterà Astolfo sulla luna per recuperare il senno di Orlando... paralizzato dalla sua folle gelosia.

“ Vede passar un gran destriero alato,
che porta in aria un cavaliere armato.
Grandi eran l'ale e di color diverso,
e vi sedea nel mezzo un cavalliero:” (L. Ariosto: Orlando furioso)

Pegaso non cerca menti smarrite, libera lo sguardo dal pericolo di una fissità e può rivolgersi ora verso la terra ora verso il cielo: sa e vuole fare esperienza del suo potere. La dualità, di cui la sua immagine è portatrice, vive contemporaneamente la materia e lo spirito: aderenza alla vita vissuta e desiderio di immaginazione. Anche se i due aspetti appaiono inconciliabili, il contrasto tra essi è la conditio assolutamente necessaria perché si possa effettuare un'esperienza costruttiva. Il cavalcare la terra da' lucidità e concretezza al pensiero, consapevolezza dello scorrere del tempo e soprattutto la visione di un orizzonte che si sposta sempre più in avanti. La rarefatta tangibilità dell'aria, dove la luce di un sole mitico illumina dimensioni senza limite, propone, al contrario, attività creative. E' una dualità che vede tutta la difficoltà, ma anche la necessità di equilibrare materia e spirito senza comunque togliere a ciascuno di essi la propria peculiarità. Il tutto avviene in una dimensione prettamente umana che, con le sue capacità di mediazione, trova, di volta in volta, una stabilità diversa ponendo in relazione dinamica gli opposti. La specificità del mito, in un continuo coordinare materia e spirito, al fine di sbloccare l'inazione, permette la ripresa di un cammino. Pegaso si libra in volo reggendo il peso della materialità senza rinunciare ad un'ispirazione più elevata: assapora la leggerezza, poi tocca la terra e la sua umanità gli ricorda i suoi limiti.

ABSTRACT

Perché Medusa. Gli occhi pietrificanti del mostro non sono altro che il timore di affrontare un percorso e raggiungere la meta desiderata, ma della quale non si riesce a vedere l'assetto finale e i suoi contorni. Mettersi in cammino è sapere che il viaggio potrebbe presupporre anche la possibilità di un mutarsi per adattarsi ad ogni nuovo evento. Il desiderio di trasformazione, insito nella natura stessa dell'umanità, induce Perseo a guardare, nello sguardo riflesso di Medusa, la paura di confrontarsi con se stesso rischiando di perdersi nell'immobilità di un tempo infinito. La peculiarità del mito pone in relazione dinamica una dualità che coniuga, in un equilibrio sempre instabile, la lucida razionalità della mente e la passionalità delle emozioni. Il coraggio di vivere queste polarità è la conditio assolutamente necessaria per un'esperienza costruttiva. Il volto terrificante di Medusa risulta così essere la porta dell'inferno in cui nulla muta e l'inizio di un percorso salvifico.

PAROLE CHIAVE

SGUARDO – IMMOBILISMO/MUTAZIONE – DICOTOMIA . MATERIA/SPIRITO

ABSTRACT

Why Medusa. The petrifying eyes of the monster are nothing more than the fear of facing a path and reaching the desired goal, but of which one cannot see the final structure and its outlines. To set out is to know that the journey could also imply the possibility of a change to adapt to each new event. The desire for transformation inherent in the very nature of humanity, leads Perseus to look, in the reflected gaze of Medusa, at the fear of confronting himself with the risk of getting lost in the stillness of an infinite time. The peculiarity of the myth places in a dynamic relationship a duality that combines, in an always unstable equilibrium, the lucid rationality of the mind and the passion of emotions. The courage to live these polarities is the absolutely necessary condition for a constructive experience. The terrifying face of Medusa thus turns out to be the door to hell in which nothing changes and the beginning of a path of salvation.

KEYWORD

GAZE – IMMOBILITY/MUTATION – DICHOTOMY – MATTER/SPIRIT

FRANCA CIRONE

Graduated in Modern Letters at the University of Naples, he taught in schools of all rank and rank; he has held teaching activities for the programming of Italian language teaching.

His interests have found ways to deepen the discourse on the anthropological aspect through the study of the history of religions and the exegetical analysis of the literary texts of various societies.

He directed the literary section of the Publishing House Alpes

He has written several articles

FRANCO BATTIATO

GURDJIEFF E LA MUTAZIONE DI BATTIATO

ANTONIO DORELLA

Se vogliamo usare la cronologia, prima viene l'India, quindi il misticismo indiano, poi il sufismo, con lo studio della lingua araba, siamo negli anni Settanta, Gurdjieff, buddhismo. Naturalmente non è che sono tutti così separati, perché all'interno di un periodo approfondivo i mistici cristiani... occidentali. Ho avuto una forte passione insieme al sufismo per l'ortodossia, quindi i Padri del deserto e Silvano del Monte Athos, Serafino di Sarov ecc. Tutti questi sono stati delle colonne portanti¹¹

LA STILE BATTIATO

Battiato non è stato un idolo, per me. Gli idoli possiedono una dimensione mana, che allontana. Battiato invece mi è stato accanto.

Detesto chi lo tratta come un guru laico. Detesto alcuni libri, che trasudano incenso. A quelle pagine 'preferisco l'uva passa che mi dà più calorie²', si potrebbe dire! Detesto, inoltre, il tono devozionale dei gruppi facebook a lui dedicati, ai quali mi iscrivo e dai quali poi sistematicamente mi cancello.

Ai miei occhi Battiato è stato un simbolo di spavalda coerenza. Un suo pezzo, per atmosfere e parole, o una sua pittura o un suo film o un suo documentario o un suo libro o un'intervista possiedono un marchio di fabbrica. Uno stile unico, subito riconoscibile, al 100%.

In Battiato ho ammirato il coraggio di difendere la propria diversità. Ho invidiato -sì, invidiato- la sfrontatezza nell'affermare il mistero e la tensione verso l'Assoluto. Battiato è stato per me un Indiana Jones del sacro. Un 'ricercatore di ultimità'.

1 Cucco R., Battiato spirituale: niente è come sembra, www.centrosangiorgio.com, p. 18

2 Battiato F., Bandiera Bianca, La voce del padrone, 1981

Un sapiente sabotatore dell'ordinario, che non mostrava disagio o imbarazzo a porre al centro della propria poetica elementi di misticismo e di spiritualità considerati comunemente anacronistici.

Insomma Battiato per me è stato un artista musicalmente talentuosissimo con un desiderio infinito di sperimentarsi. Ma soprattutto ha mantenuto nel tempo uno stile inconfondibile: coinvolto ed evitante, preciso e distaccato. Sempre in bilico fra il gusto per la provocazione e il desiderio di 'percorrere le vie che portano all'Essenza'³.

Il ponte fra due mondi. In seguito all'ascolto di sue canzoni, è stato detto, vi sono state anche conversioni e inizio di percorsi monastici⁴! Battiato non ne rivendica il merito ma spiega: 'Si è delineata perfettamente, per la mia attività, una figura particolare di ascoltatore: si tratta di persone che ricercano qualcosa, che hanno esigenze spirituali'

Il suo 'transito terrestre'⁵ ha accompagnato il mio. Non ho dubbi. Battiato è stato -per me che sono nato nel 1967- un 'centro di gravità permanente'⁶.

'Debbo dire', direbbe il musicista catanese, che esistono tre Battiato: il primo riguarda lo stile, il secondo la musica e il terzo la 'dottrina spirituale'. Ammiro il primo, apprezzo quasi

sempre il secondo, contesto il terzo. In questo contributo ci fermeremo al prezioso apporto di Gurdjieff alla sua dottrina.

Per quanto riguarda lo stile, Battiato possedeva la pacata arroganza di difendere la sua esigenza di anima, quando sentivo ancora la mia come un impedimento o un fardello alla vita. Battiato argomentava con convinimento le sue posizioni, quando ancora io non sapevo raccontarle a me stesso. Nella memoria ho un episodio televisivo che me lo ha consacrato come un 'fuoriclasse'. Rivivo un'intervista al maestro in erba da parte di un suo celebre conterraneo, Pippo Baudo. Erano gli inizi degli anni '80. Baudo -da vero istrione- ironizzava con sufficienza e perfidia sull'assenza di bellezza fisica di Battiato e sulla stravaganza dei riferimenti testologici. In soprabito bianco, come se fosse di 'passaggio', quasi indifferente, Battiato spiegava i fondamenti delle pulsioni innate di ricerca spirituale. Non mostrava risentimento per le stilette. Rispondeva argutamente alle microffese del padrone di casa, uscendone 'in diagonale, come un mercurio colorato'⁷.

Pippo Baudo era tutto il mondo distratto che ancora non riuscivo a domare. Era il mio sabotatore interno. Battiato era l'eroe, il San Michele Arcangelo mentre infilza il drago. Battiato era la prova che quel che sentivo dentro era difendibile ed apprezzabile. Battia-

3 La cura, in L'imboscata, 1966

4 Esclusivo L'intervista inedita di Battiato sul suo misticismo

5 Mesopotamia, in Giubbe Rosse, 1989

6 Battiato F., Centro di gravità permanente, La voce del padrone, 1981

7 Battiato F., Running against the grain, Ferro Battuto,



to era l'ideatore di uno stile, il prototipo di una postura; il creatore di una dimensione per me inedita ed estremamente congeniale.

Ancora adesso, esiste una 'dimensione Battiato' della mia psiche. La dimensione-Battiato è la ricerca di una spiritualità 'laica', non prevenuta nei confronti delle grandi tradizioni religiose. 'Non occorre solo scegliere fra tradizioni differenti ma riuscire a farle convivere assieme ed anche a farle reagire⁸', ha sintetizzato.

La dimensione-Battiato è la sicurezza di fronte ad un interlocutore scettico, o anche solo indifferente. La dimensione-Battiato è la calma, l'ironia, l'eleganza e al contempo il desiderio di manifestarsi apertamente senza sentimenti di inadeguatezza. La dimensione-Battiato è la caparbieta di porre la questione esistenziale nella stanza più pregiata della nostra abitazione, curandola costantemente. La dimensione-Battiato è la capacità di rendere tutto questo 'arte'.

LA MUSICA DEL PADRONE

Mentre lo stile 'sfrontato' del maestro siciliano mi ha sempre attratto, la sua musica no. O meglio: non sempre. Ne parleremo più diffusamente nel prossimo capitolo.

Ho adorato il periodo di collaborazione con Giusto Pio. Il periodo che va dal 1979 al 1994. Giusto Pio, nato e vissuto a Castelfranco Veneto, è stato un violinista eclettico, un compositore 'orecchiabilissimo' e un autorevole direttore d'orchestra. Le coinvolgenti linee melodiche dell'ex violinista della scala e della RAI hanno traghettato Battiato fuori dalle secche delle sue prime sperimentazioni.

'Facevo una musica insopportabile, molto difficile da digerire...Mi ero stufato, l'idea di restare all'interno di un progetto senza possibilità di sviluppo mi inquietava⁹', spiega Battiato verso la fine degli anni '70.

Giusto Pio ha condotto Battiato per mano in braccio al grande pubblico. E' stato l'artefice del successo della trilogia: L'Era del Cinghiale Bianco (1979), Patriots (1980) e La voce del Padrone (1981).

La voce del Padrone, in particolare, è uno degli LP più rappresentativi di tutta la musica pop italiana. L'album ha da poco compiuto i suoi primi quarant'anni. Vanta due record: uno in brevità l'altro per estensione. La raccolta dura solo 30 minuti ed è stata la prima a superare il milione di copie vendute. L'immagine della copertina è firmata dal fedele collaboratore Francesco Messina. Il quale cucirà l'abito di molti dei suoi principali dischi. Ne La voce del Padrone, Battiato siede, lievitando fra le palme, con occhiali da sole e codino. Di lato, una mappa della via lattea, in stile post-it. Tutto intorno un bordo blu.

8 Di Prima A., in Zilio G., p. 10

9 Messina F., p. 45 e 47

La voce del padrone è un richiamo ad una metafora gurdjieffiana, contenuta nel libro del discepolo Ouspensky, Frammenti di un insegnamento sconosciuto. ‘Un uomo è composto di quattro corpi. Il primo è la carrozza (corpo), il secondo è il cavallo (sentimenti, desideri), il terzo è il cocchiere (pensiero), il quarto è il Padrone (Io, coscienza, volontà)¹⁰’. La voce del padrone è dunque la rivendicazione di una necessità. La necessità di intraprendere un percorso di sviluppo dentro ma anche oltre il quotidiano, nell’ascolto di una voce che è insieme spirituale e individuativa.

Quella trilogia ha musicato la mia adolescenza. Sono cresciuto al suono delle canzoni contenute in quei tre rivoluzionari LP, come ad esempio: L’era del cinghiale bianco (1979), Up Patriots to arms (1980), Prospettiva Nevskij (1980), Summer on a solitary beach (1981), Bandiera Bianca (1981), Cuccurucucù (1981), Centro di gravità permanente (1981), Sentimiento nuevo (1981).

Mi ipnotizzava la ridda di citazioni colte e stravaganti contenute in quelle canzoni. Citazioni esoteriche mescolate -in una forma di bizzarro collage- con fotografie di ricordi liceali o con critiche fulminanti, sprezzanti direi, alla politica e alla società. Condividevo con Battiato una sensibilità di disagio adolescenziale che solo lui sapeva esprimere.

Per rimanere alle canzoni citate sopra, ecco alcuni esempi. L’era del cinghiale bianco è l’antica età dell’oro secondo la cultura celtica. E’ l’era del Paradiso Terrestre verso la quale, faticosamente, dobbiamo volgere lo sguardo. Verso la quale dobbiamo tornare a muoverci per liberare noi stessi degli inutili appesantimenti del mondo e recuperare la nostra essenza. Prospettiva Nevskij è la strada principale di Pietroburgo, come noto. Ma è anche il luogo del primo incontro di Ouspensky con il maestro Gurdjieff¹¹. La canzone contiene una delle frasi più citate: ‘E il mio maestro m’insegnò com’è difficile trovare l’alba dentro l’imbrunire’. Una didattica alchemica, che costituirà il modello di spiritualità di Battiato, fino all’incontro con Sgalambro e fino all’abbraccio alla mistica sufi più ascensionale.

Bandiera bianca fa riferimento alla poesia di Arnaldo Fusinato, L’ultima ora a Venezia. La bandiera bianca che sventola è la resa della nostra civiltà sotto i colpi del qualunquismo. La canzone è un frullato di riferimenti. Minima Immoralia, ad esempio, è la definizione latina usata per descrivere il collasso della situazione attuale. E’ una parafrasi di Minima Moralia di Adorno. Sono minima immoralia: il terrorismo (in quest’epoca di pazzi ci mancavano gli idioti dell’orrore), la politica (quei programmi demenziali con tribune elettorali), il consumismo (pronipoti di sua maestà il denaro), la cattiva musica, anche quella erudita (a Beethoven preferisco l’insalata, a Vivaldi l’uva passa che mi dà più calorie). Uno sdegno altero nei riguardi degli altri generi musicali, che viene ripetuto anche in Centro di gravità permanente (non sopporto i cori russi, la musica finto rock, la new age italiana, il free jazz, punk inglese, neanche la nera africana).

Centro di gravità permanente è il concetto gurdjieffiano per antonomasia. Forse il più noto. Possiamo anticipare che secondo l’ontologia di Gurdjieff esistono sette livelli

10 Ouspensky P.D., Frammenti di un insegnamento sconosciuto, p. 45

11 Ouspensky P.D., Frammenti di un insegnamento sconosciuto, p. 34

di evoluzione. I primi tre sono relativi all'individuo inconsapevole; corrispondono ai primi tre centri vitali (corpo, sentimento e mente). A partire dall'uomo numero quattro fiorisce un centro di gravità permanente, che coincide con lo sviluppo di tutte e tre le aree e in parallelo anche della nostra anima. L'anima non è presente -secondo Gurdjieff- nei livelli precedenti, ma è frutto di un duro lavoro di consapevolezza. Un lavoro chiamato Quarta Via.

Iconica rimane l'interpretazione ballata della canzone¹², al ritmo dei passi della scuola di Gurdjieff, da parte di un giovane e magrissimo Battiato in cravatta.

Nel testo di Centro di Gravità permanente fui sorpreso anche da un altro inaspettato riferimento. Una strofa -apparentemente bizzarra- che in seguito divenne oggetto anche di molte parodie. Vi era contenuta l'allusione alla vicenda del gesuita Matteo Ricci. 'Gesuiti euclidei vestiti come dei bonzi per entrare a corte della dinastia dei Ming'. Matteo Ricci (1552-1610) è stato il primo e l'ultimo cattolico a farsi accettare nel regno del Dragone. Il gesuita vestiva da mandarino, studiava Confucio e traduceva in cinese la geometria euclidea. Era il suo modo per manifestare rispetto e per entrare nelle grazie dei gerarchi, vincendone la diffidenza.

In Battiato, Ricci è un camaleonte. E' il rappresentante di una umanità priva di centri gravitazionali, guidata dall'opportunismo. Ai miei occhi, il contrario. A quel tempo -da studente della Gregoriana- la straordinaria cultura e la sapienza 'flessibile' di Ricci erano tutto quel che mi sembrava mancasse alla teologia che stavo studiando. Un genuflessione meravigliata verso la varietà del Creato.



12 Franco Battiato - Centro di gravità permanente

LA DOTTRINA DELL'ANTITESI

Nella differenza di valutazione sulla figura di Ricci, credo, si riepiloga la tesi del nostro contributo. Per Battiato -soprattutto l'ultimo- la spiritualità si nutre di una brillante polemica contro gli adattamenti al reale. La spiritualità che mi rappresenta, al contrario, si nutre del reale. A chiunque ha amato la sua musica appare chiaro che Battiato rimane 'vitale' nella misura in cui continua muoversi all'interno di questa tensione. Finché è pop, brilla. Quando si sgancia dagli aspetti concreti, divulgativi, commestibili della sua produzione musicale, si sfarina, svapora. Diventa etereo, inafferrabile. Talvolta noioso.

Insomma la musica pop, rinnegata alla fine della sua vita, ha -suo malgrado- rappresentato lo strumento spirituale d'elezione della sua straordinaria ricerca di Assoluto.

Il dilemma fra l'alto e il basso è diventato il volano per l'attività anche di altri musicisti straordinari, come ad esempio Ennio Morricone (1928-2020). Il compositore romano si è definito sempre in bilico fra l'aulicità della formazione concertistica e la prosaica 'musicazione' dei film. Questo dilaniamento, intimamente sofferto, causa di ostracismi, è stato la fonte del suo genio!

In seguito ho continuato ad emozionarmi con i brani dei successivi tre album ai quali Giusto Pio ha collaborato: *L'Arca di Noè* (1982), *Orizzonti Perduti* (1983) e *Mondi lontanissimi* (1985). I quali contenevano -solo per citarne alcune- canzoni del calibro di: *Voglio vederti danzare* (1982), *No time no space* (1985), *Temporary road* (1985).

Memorabili le citazioni in *Voglio vederti danzare*: dervisci, katakali, danzatori bulgari sui bracieri ardenti, anziani che ballano al ritmo di sette ottavi o di vecchi valzer viennesi. Al di là del dinamismo corporeo di queste eccezioni, il baricentro dell'interesse di Battiato lentamente si sposta. Si dirige sempre più verso i *Mondi lontanissimi*.

In quegli anni il sodalizio fra Battiato e Pio ha prodotto collaborazioni con artiste, per le quali da adolescente 'stravedevo', anche dal punto di vista ormonale. Ho passato pomeriggi interi ad ascoltare, ripetendolo ad alta voce, il brano *Per Elisa* (1981). Il successo cantato da Alice, vincitrice del 31° Festival di Sanremo. Meno sexy di Alice mi sembrava allora Giuni Russo, di cui però adoravo la voce vibrata. *Un'estate al mare* (1982) e *Lettera al governatore della Libia* (1981), nella loro diversità, erano due brani antitetici per una cantante che ho apprezzato anche dopo il passaggio alla fase 'mistica'. Una cantante, commenta Battiato, che ha mietuto meno di quel che la sua arte avrebbe meritato.

Battiato e Pio riuscivano a trasformare in emozionanti anche alcune interpreti che anagraficamente mi attiravano meno. *Alexander Platz* (1982) cantato da Milva era in quegli anni per me un brano di rara potenza. 'Alice, Milva e Giuni Russo: tre donne con una personalità vera. In realtà ho lavorato con loro come un sarto. Giuni aveva una capacità di osservazione speciale. Alice era la prima della classe. Milva: il teatro, già dal movimento dei capelli¹³', spiega così il segreto del suo successo, il Battiato compositore.

13 Messina F., Senardi S., a cura di, *L'alba dentro l'imbrunire. Una storia illustrata di Franco Battiato*, Rizzoli Lizard, Milano, 2021, p. 153

Mi ha convinto solo a tratti, dopo la separazione con Giusto Pio, il connubio fra Franco Battiato e il filosofo Manlio Sgalambro. La produzione ha perduto in armonia e -a dispetto dell'uso sempre più esteso delle chitarre elettriche- talvolta è diventata elucubrativa, astratta, metafisica è stato detto. Il sodalizio 'nichilista' fra Battiato e Sgalambro non ha impedito la produzione di canzoni come *La cura* (1996), di enigmatica bellezza. In cui il testo si muove all'interno di una allegoria (da alcuni criticata di maschilismo): l'amato promette di prendersi cura della amata, così il divino si prende cura della nostra anima.

Per concludere, mentre la difesa del diritto alla propria ricerca spirituale è stata per me di ispirazione, la produzione di Battiato mi ha toccato straordinariamente in alcune fasi e con difficoltà in altre. Soprattutto mi è risultato indigesto -forse per mia incompetenza- l'impegno di Battiato nel campo operistico: *Baby sitter* (1977), *Genesi* (1987), *Gilgamesh* (1992), *Il cavaliere dell'Intelletto* (1994) e *Telesio* (2011). Queste ultime tre opere su libretto di Sgalambro.

La trama di *Gilgamesh* -come noto- costituisce il racconto mitologico più antico della storia dell'umanità, contenente anche la matrice narrativa del Diluvio Universale. È scritta con caratteri cuneiformi, in lingua accadica babilonese. Il testo originario del XIX secolo, e le successive tavolette, sono state progressivamente tradotte a partire dal 1900. In 'Incontri con uomini straordinari' Gurdjieff racconta che la traduzione dell'epopea del re di Uruk, *Gilgamesh* è la stessa -quasi parola per parola- di quella che da bambino sentiva recitare a memoria da suo padre, Adas. Adas era un asowt, cioè un poeta-bardo, che viveva nella ampia zona fra la Transcaucasia e l'Asia Minore. L'opera di Battiato, *Gilgamesh*, è dunque un ennesimo tributo al pensiero e alla vita di Gurdjieff.

Ciò su cui scorgo le maggiori distanze dal maestro, tuttavia, è il terzo aspetto: cioè i contenuti specifici della sua dottrina spirituale. Le sue conclusioni non sempre mi corrispondono. La ricerca che ho intrapreso non si rivolge ad un sapere esoterico, elitario né ad un Gurdjieff ispiratore. Non sono dalla parte di Battiato quando parla con sicurezza della reincarnazione o peggio della necessità del contemptus mundi, dell'alienazione dal mondo (cosa che fra l'altro egli non esercitava) al fine di raggiungere una perfezione dello spirito, infangata dalla quotidianità.

A questo indirizzo spirituale -più declamato che vissuto dall'autore- manca la pacificazione con l'hic et nunc, l'immedesimazione con il contesto in cui si vive. La polemica e lo sdegno sembrano lasciare poco spazio alla Compassione e all'Agape. Al di là delle definizioni, credo che esistano due approcci al sacro. Il primo è quello teorizzato dall'ultimo Battiato. Il secondo si basa sulla 'sacra secolarità', secondo l'espressione di Panikkar, cioè una spiritualità in cui a priori niente può essere disdegnato. Alla teoria spirituale (sufi) di Battiato, per dirla più semplicemente, è sottratto lo spazio di godimento del presente, come espressione del divino.

Ne è prova il giudizio perentorio, per me fastidioso, che il maestro siciliano ha rivolto a papa Francesco: 'manca di spiritualità¹⁴', ha detto, criticandolo.

14 <https://youtu.be/vWUllwlyiwQ>

Battiato, cantore di un sacro eminentemente ‘verticale’, non riconosce valore di chi si è ispirato alla spiritualità del ‘Cantico delle Creature’.

E’ la prova del nove. La moderna spiritualità conciliare di papa Francesco si muove in direzione di una spiritualità non certo avvizzita ma orizzontale, incarnata. Per Battiato ciò è un handicap.

IL RICORDO DI SE’

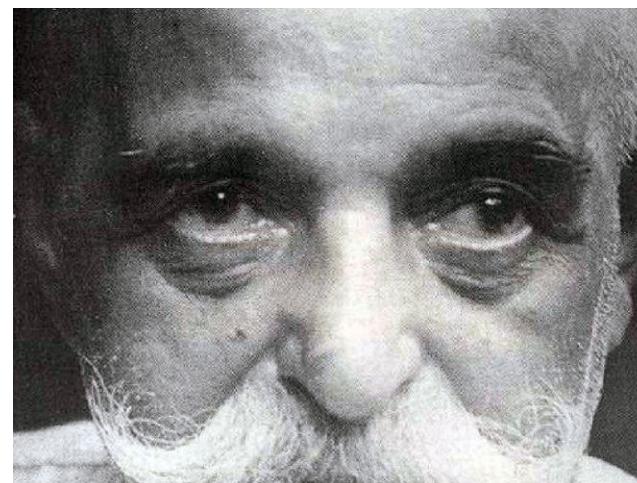
‘Si sente il bisogno di una propria evoluzione, sganciata dalle regole comuni, da questa falsa personalità;... ti accorgi di come vola bassa la mia mente, è colpa dei pensieri associativi se non riesco a stare adesso qui¹⁵’, sono le strofe di Segnali di vita. Contenuto nella voce del padrone, il testo appartiene al periodo più squisitamente gurdjieffiano di Battiato.

Pensieri associativi, falsa personalità, stare qui con la mente, evoluzione: concetti prelevati dal linguaggio solo apparentemente esoterico del maestro caucasico. Un lessico, in realtà, per molti aspetti coincidente con i più noti costrutti della psicologia del profondo. Come se un’unica esigenza, ad inizio del ‘900, avesse guidato molti pensatori ad esprimere con vesti differenti, un medesimo paradigma. Il paradigma della ricerca di autenticità come sinonimo di spiritualità.

Un’esigenza che Jung chiama il Sé, cioè il centro della psiche e che Georges Ivanovic Gurdjieff definisce similmente: il ‘Ricordo di Sè’. ‘Possiamo chiamare il Sé come preferiamo: la sede della coscienza o anche Dio. Il punto è che si tratta del centro, del nucleo stesso del nostro essere, senza cui non esiste nulla¹⁶’, specifica la più talentuosa fra le allieve del maestro caucasico.

Come si giunge al ‘ricordo di sé’? Chi è Gurdjieff? Quale è il suo contributo al rapporto fra ricerca individuativa e ricerca spirituale? Ma soprattutto qual è stata la sua influenza sulla produzione artistica del cantautore siciliano?

Gurdjieff (1872-1949) è un ‘cercatore di verità’ di origine greco-armena. Dopo gli studi in medicina e un noviziato non concluso per diventare prete ortodosso, parte per una serie di viaggi che dureranno circa venti anni. Giunge in Medio Oriente, India, Asia centrale e Tibet. Dopo l’incontro con la misteriosa ‘Confraternita di Sarmoung’, dalla quale apprende l’arte della danza sacra, si stabilisce a Mosca e a San Pietroburgo. Qui inizia la sua attività didattica, di psico-mistico e di coreografo. In seguito allo scoppio della Rivoluzione russa, si dirige prima a Tbilisi, in Georgia, poi a Costantinopoli, in Turchia, infine si trasferisce in Europa. Dopo alcune esperienze a Berlino e in Inghilterra, compra a Fontainebleau-Avon, alle porte di Parigi, una tenuta. Vi costruisce l’Istituto per lo Sviluppo Armonico dell’Uomo. Istituto che fu costretto a vendere per un dissesto economico, dovuto ad un suo grave incidente d’auto.



15 <https://youtu.be/9CYbJEBf0WU>

16 de Salzman, J., La realtà dell’Essere. La quarta via di Gurdjieff, Astrolabio, Roma, 2011, p. 39

Continua la sua attività parigina, espandendosi in Europa e in America, fino al 1949, anno della morte.

Il *primum movens* di tutto lo sforzo teorico di Gurdjieff è una constatazione: ‘L’uomo è una macchina. Tutto quello che fa, tutte le sue azioni, le sue parole, pensieri, sentimenti, convinzioni, opinioni, abitudini, sono i risultati di influenze esteriori, di impressioni esteriori¹⁷. Tutto-accade: è il destino dell’uomo macchina.

LA QUARTA VIA

Qual è la strada di Gurdjieff per infrangere il giogo della meccanicità? La Quarta Via, risponde attraverso la penna dei suoi principali allievi. In particolare: Peter Demianovich Ouspensky, Jeanne de Salzmann, John Godolphin Bennett che su questo tema hanno pubblicato testi fondamentali.

Che cosa è la Quarta Via?

E’ la risposta alla richiesta di spiritualità dei nostri tempi. Nella sua ottica di sovrapposizione fra ricerca del sacro e salute psichica, Gurdjieff spiega: ‘Tutte le vie che conducono all’immortalità possono essere ripartite in tre categorie: 1. la via del fachim; 2. la via del monaco; 3. la via dello yogi. La via del fachim è quella della lotta con il corpo fisico. La seconda è quella del monaco. E’ la via della fede, del sentimento religioso e del sacrificio. La terza via è quella dello yogi. E’ la via della conoscenza, la via dell’intelletto.¹⁸

Fachim, monaco e yogi sono le forme tradizionali di liberazione dalla meccanicità. In ordine: via del corpo, via del sentimento e via dell’intelletto, alle quali egli ne aggiunge una quarta. La Quarta Via. La quadripartizione di Gurdjieff -non c’è bisogno di sottolinearlo- è quasi sovrapponibile alle tipologie psicologiche individuate da Jung.

Al di là della esattezza degli abbinamenti, Gurdjieff afferma che senza una di queste vie nessuna evoluzione è possibile. L’odierna ricerca spirituale, tuttavia, reclama una risposta diversa. E’ la quarta via. ‘La quarta via non richiede che ci si ritiri dal mondo, non esige la rinuncia a tutto ciò che formava la nostra vita. E’ possibile seguire la quarta via e lavorare su di essa rimanendo nelle condizioni abituali di vita. Anzi le condizioni di vita nelle quali un uomo si trova sono le migliori possibili per lui, perlomeno all’inizio. La quarta via fa a meno di tutto il superfluo che si è mantenuto per tradizione nelle altre vie¹⁹.’ Per questo è chiamata anche la via dell’uomo astuto, del trickster direbbe Jung. La via intuitiva, pragmaticamente vissuta. In estrema sintesi, quale è l’obiettivo della quarta via? Realizzare una permanenza del ‘ricordo di sé’.

17 Ouspensky P.D., Frammenti di un insegnamento sconosciuto, p. 25

18 Ouspensky P.D., Frammenti di un insegnamento sconosciuto, p. 51

19 Ouspensky P.D., Frammenti di un insegnamento sconosciuto, p. 53

‘La vita è reale solo quando io sono²⁰’, ripete instancabilmente il maestro caucasico. Il suo scopo è condurre l’allievo a vedere il mondo come è in realtà. Il ricordo di sé si produce dalla osservazione dei propri centri vitali: corpo, sentimento e mente. Si produce attraverso la ‘etichettatura’ (Maurice Nicoll) delle esperienze ricorrenti in cui ci imbattiamo, auto-osservandoci. Si promuove attraverso l’uso di tecniche meditative e di controllo della respirazione. Infine, questa è la vera novità, il ricordo di sé è legato alla ‘sacralizzazione dei momenti della vita quotidiana, trasformati in microscopi per l’identificazione e la sospensione dei nostri pensieri associativi più persistenti e nocivi. ‘Anche lavare piatti può diventare una cosa sacra.²¹’, specifica Battiato.

CONCLUSIONI

Dal punto di vista della spiritualità di Battiato, riteniamo che l’avvicinamento a Gurdjieff abbia rappresentato un apice nella pacificazione con il reale. Le armonie nate dalla collaborazione con Giusto Pio e il successo di pubblico di quegli anni lo dimostrano. Il sodalizio con il filosofo Sgalambro modificherà profondamente questa predisposizione. Ma soprattutto Battiato verrà indotto a sperimentare il ritiro dal mondo (Khalwa) in seguito all’incontro con Gabriele Mandel (1924-2010), maestro della confraternita Halveti Jerrahi. Una confraternita alla quale anche Battiato si unirà. In coincidenza con queste frequentazioni verranno accentuati gli stridori polemici e le espressioni di disgusto. Il reale acquisirà sapori sempre meno gratificanti.

‘Tempo, non c’è tempo, Sempre più in affanno inseguo il nostro tempo, Vuoto di senso, senso di vuoto’ canta nella canzone che dà il nome ad una delle sue ultime collezioni (Il Vuoto)

In conclusione Battiato sembra muoversi fra due forme di spiritualità complementari. Una, iniziale, più legata al mondo, liberato dalle identificazioni, si realizza attraverso il Lavoro gurdjieffiano sul ‘ricordo di sé’. La seconda forma più tarda di spiritualità, di matrice sufi, è orientata alla fuga dal mondo come unico strumento di liberazione.

Entrambe le ricerche sul sacro si alternano nell’ineguagliabile arte musicale di una vita.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA DELLE OPERE DI GURDJIEFF

Il piano delle opere che Gurdjieff aveva previsto di scrivere non è stato mai dall’autore pienamente realizzato. Esso era intitolato ‘Di tutto e di più’. Doveva comprendere dieci libri in tre serie. La terza serie è incompleta. ‘Chiunque si interessi alle mie opere dovrà astenersi rigorosamente dal leggerle in un ordine diverso da quello indicato: in altre parole non dovrà mai leggere nessuno dei miei nuovi scritti prima di conoscere

20 Gurdjieff G. U., *La vita è reale sono quando ‘io sono’*, 1975, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2002

21 FRANCO PULCINI, *Franco Battiato. Tecnica mista su tappeto. Conversazioni autobiografiche con Franco Pulcini.* (EDT,1992), pagg. 58-59

ANTONIO DORELLA

Laureato in Farmacia e in Psicologia Clinica.

Specializzato in Psicologia Cognitiva e in Psicologia Analitica. Diplomato in Scienze Religiose. Co-fondatore e Past President del Centro Studi di Psicologia e Letteratura fondato da Aldo Carotenuto. Didatta presso il CIPA, Centro Italiano di Psicologia Analitica; iscritto allo IAAP, International Association for Analytical Psychology. Ha collaborato dal 1998 al 2020 al Giornale Storico di Psicologia e Letteratura fondato da Aldo Carotenuto. Ha pubblicato: La strada nel deserto.

In fase di pubblicazione:
I Maestri, il Sacro e la Psiche.

bene le mie opere precedenti²², spiega con il suo stile autoritario il maestro caucasico. In particolare il piano delle opere era così strutturato:

PRIMA SERIE: I racconti di Belzebù a suo nipote in tre libri, usciti postumi nel 1950. E' una 'critica oggettivamente imparziale della vita degli uomini²³'. Ha lo scopo di 'estirpare dal pensiero e dal sentimento del lettore, spietatamente e senza il minimo compromesso, le credenze e le opinioni radicate da secoli nello psichismo degli uomini²⁴', spiega l'autore.

SECONDA SERIE: Incontri con Uomini straordinari²⁵ in due libri, usciti postumi nel 1960. Ha lo scopo di 'far conoscere il materiale necessario ad una riedificazione²⁶'. Da questo scritto è stato prodotto un film²⁷.

TERZA SERIE: La vita è reale solo quando 'io sono' in cinque libri. Avrebbe dovuto avere lo scopo di 'favorire lo schiudersi, nel pensiero e nel sentimento del lettore, di una rappresentazione giusta, non fantasiosa, del mondo reale²⁸'. Come detto, questa iniziativa non è mai stata completata.

22 Gurdjieff G. I., 1975, p. 5

23 Gurdjieff G. I., 1975, p. 6

24 Gurdjieff G. I., 1975, p. 7

25 Audiolibro di Georges I. Gurdjieff - Incontri con Gurdjieff italiano completo

26 Gurdjieff G. I., 1975, p. 7

27 Incontri Con Uomini Straordinari 1979

28 Gurdjieff G. I., 1975, p. 7

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE SU GURDJIEFF

Ouspensky P.D., 1976, Frammenti di un insegnamento sconosciuto. La testimonianza di otto anni di lavoro come discepolo di G.I. Gurdjieff, Astrolabio, Roma, 2017

Zilio G., Trovare l'alba dentro l'imbrunire. Misticismo ed esoterismo in Franco Battiato, Intermedia Edizioni, Acquapendente (Vt), 2021

Gurdjieff G. I., 1975, La vita è reale solo quando 'io sono', Neri Pozza Editore, Vicenza, 2021 Gurdjieff G. I., 1973, Vedute sul mondo reale. Gurdjieff parla agli allievi, Neri Pozza Editore, 2021

Messina F., Senardi S., a cura di, L'alba dentro l'imbrunire. Una storia illustrata di Franco Battiato, Rizzoli, Orio al Serio, 2021

De Salzmann, La realtà dell'essere. La quarta via di Gurdjieff, Astrolabio, Roma, 2010

Guerrera G. G., Franco Battiato. Niente è come sembra. Simbologia dei testi, Verdechiaro Edizioni, Baiso, Reggio Emilia, 2021

Naranjo C., Saggi sulla psicologia degli Enneatipi, Astrolabio, Roma , 2021

Ouspensky P. D., 1972, La quarta via. Discorsi e dialoghi secondo l'insegnamento di G.I. Gurdjieff, Astrolabio, Roma, 2012

Terechkovitch T., Tu l'amerai. Ricordi di G. I. Gurdjieff, Astrolabio, Roma, 2004

ANTONIO DORELLA

Graduated in Pharmacy and Clinical Psychology. Specialized in Cognitive Psychology and Analytical Psychology.

Graduated in Religious Sciences.

Co-founder and Past President of the Center for Psychology and Literature founded by Aldo Carotenuto.

Teacher at the CIPA, Italian Center of Analytical Psychology; enrolled in the IAAP, International Association for Analytical Psychology. He collaborated from 1998

to 2020 on the Historical Journal of Psychology and Literature founded by Aldo Carotenuto. He has published:

The road in the desert. In the publication

phase: The Masters, the Sacred and the Psyche.

2001: ODISSEA NELLO SPAZIO... DELLA MUTAZIONE UMANA

Come il sentimento di paura dell'uomo primordiale esplode nel mondo della tecnica e viene integrato alla Coscienza, nel finale utopico del capolavoro fantascientifico kubrickiano

FRANCESCO FRIGIONE



Locandina di 2001:
Odissea nello spazio (1968)
(da Wikipedia)

Ero un bambino di sei anni quando assistetti, per la prima volta, alla proiezione del capolavoro di **Stanley Kubrick** *2001: odissea nello spazio*. Fu per me un'esperienza così totale e travolgente da indurmi a tornare più e più volte, da allora, su quelle immagini straordinarie. O, potrei dire con **James Hillman**, che sono state quelle immagini straordinarie ad *interrogarmi* nel tempo, affinché io gli attribuissi significati¹. Quasi

¹ Rifacendosi alla filosofia di **Plotino** e alla concezione che **Michelangelo** ha dell'immagine, Hillman e la bizantinista **Silvia Ronchey** dialogano nei seguenti termini: «[...] c'è un'immagine più profonda dell'immagine visibile. Che sotto, anzi no, non sotto, dentro, all'interno di ciò che è *in mostra*, dell'immagine, c'è l'immagine invisibile. Ed è l'immagine invisibile che ci guarda mentre guardiamo l'immagine visibile. Ma perché l'immagine

che il potere di elevare la *Coscienza*, che nel film pertiene al *numinoso monolite* nero, trapelasse nella mia vita dalla pellicola stessa, che ancora lancia segnali nello “spazio profondo” dell’*Anima*.

I temi che in *2001* parlano del *mutare del genere umano nel rapporto con l’altro da sé*, e con l’*Altro che è in Sé* (gli animali e i suoi simili, tutti avvertiti come potenziali nemici; la realtà artificiale della tecnica che l’Umanità crea e di cui si compiace, adorandola con insipienza; l’ignoto che la avvolge e la permea; l’assoluto trascendente da cui si aliena e al quale si ricongiunge nel finale), si legano alle apparizioni del misterioso parallelepipedo nero, da cui - se pensiamo in termini *causa-effetto* - promana un’energia trasformativa della *relazione tra Inconscio e Coscienza*, o che simbolizza – se leggiamo gli eventi in termini di *sincronicità* – i passaggi della trasformazione fisica, psichica e spirituale dell’Uomo².

A tali manifestazioni corrispondono i quattro episodi del film³. Il primo si svolge sulla Terra, in un momento critico della preistoria (“*l’Alba dell’Uomo*”); il secondo in una stazione rotante intorno alla Luna e poi sulla superficie stessa del satellite, nell’anno

invisibile ci guarda? Guardo l’immagine visibile perché voglio essere colpito dalla sua bellezza.» James Hillman e Silvia Ronchey, *L’ultima immagine*, Rizzoli, Milano, 2021 – p. 123.

2 È interessante notare quali siano i sensi umani principalmente sollecitati dalle epifanie del monolite: il primo è il tatto, che identifica il sorgente *Homo Faber*, per il quale la tecnica è aptica, estensione della mano; il secondo è l’*udito*, che traduce un imperio di natura superegoica/divina, tipico del funzionamento di una *mente bicamerale*, così come la ipotizza **Julian Jaynes** (1976; 2019); il terzo è la *vista*, travolgentemente sollecitata nel viaggio che conduce l’astronauta-Odisseo *David Bowman* dall’orbita di Giove verso l’Infinito e l’origine del Tutto; il quarto è il coniugarsi di vista e tatto, in una rivisitazione del protendersi degli indici di *Dio* e *Adamo* nel *Giudizio Universale* di Michelangelo, che si attualizza nel sollevarsi dell’indice di *Bowman*, sul letto di morte, al cospetto dell’oscuro oggetto trascendente - gesto che, a sua volta, prelude alla trasfigurazione del novello *Adamo* nel *Feto cosmico*, il quale, nella scena conclusiva del film, dallo spazio si riaffaccia sulla Terra. Il corpo e le sue funzioni, quali espressioni degli *istinti* e della *memoria archetipica*, rappresentano un *leitmotiv* di *2001: odissea nello spazio*; così come il tentativo di *rimuovere* queste manifestazioni ancestrali, per far posto a un mondo macchinico, perfettamente oleato e calibrato, superficialmente al riparo dai dissidi e dalla *violenza* che i rapporti dell’Uomo con la Natura e la Storia inevitabilmente ripropongono. Questa *rimozione*, come scopriremo meglio oltre, fatalmente produce *paranoia* e *conflitto* ferale. In questo senso, Kubrick sembra accogliere pienamente la lezione di **Eraclito**, che scorge in *Polemos* – “il Conflitto” – “il padre di tutte le cose” e di ogni esercizio del potere (vedi frammento 53).

3 Stanley Kubrick aveva letto approfonditamente l’opera di **Carl Gustav Jung**. Era dunque consapevole del valore della *quaternità* in ambito psicologico. Rammentiamo, infatti, che Jung considera la *quaternità* come una delle principali rappresentazioni della totalità psichica, ovvero del *Sé* (*Selbst*). Essa darebbe ragione del principio del “quarto escluso” nell’ambito della teologia cristiana, in cui viene rimosso il rapporto di necessità tra la *Trinità divina* e il *Male*. Ma, prosegue Jung, la *quaternità* compare anche in tutte le forme di sistema di pensiero che vogliano ambire alla completezza. Ne sono esempio la simbologia alchemica, con le sue quattro fasi (*Opera al nero, al bianco, al rosso e all’oro*) e la medesima tipologia di formulata dallo psichiatra zurighese, ripartita nelle funzioni psichiche *Pensiero, Sentimento, Intuizione* e *Sensazione*. La trasformazione del quadrato - forma minima della totalità - in cerchio - forma massima – esprime, nell’ottica della Psicologia Analitica, l’evoluzione del rapporto con l’archetipo del *Sé* nel *processo di individuazione*. L’iscrizione del quadrato nel cerchio, a sua volta, trova la sua più felice rappresentazione nel simbolo del *mandala*. La *quaternità* orienta spesso, nei sogni, gli individui che vivono passaggi critici della loro esistenza, e i pazienti in analisi nel percorso terapeutico.



Stanley Kubrick sul set (da Wikipedia)

2001; il terzo sull'astronave *Discovery 1* (“*Missione Giove - diciotto mesi dopo*”); il quarto in un viaggio spazio-temporale che condensa l'intera storia dell'universo (“*Giove e oltre l'Infinito*”). Durante *l'Alba dell'Uomo*, cogliamo lo stato di *angoscia* provocato dalla perenne vulnerabilità e dagli stenti patiti da un gruppo di ominidi africani, che di giorno brucano magri fili d'erba e di notte riparano nelle caverne. Al crepuscolo, diventano facile preda delle fiere e tremano nel riparo nel quale provano ad assopirsi. Si tratta di vegetariani, le cui esigue risorse gli vengono contese da altri erbivori e da un'orda di uomini-scimmia più aggressivi. Il *Grande Individuo* di questo sparuto gruppo di creature *atterrite* è particolarmente inquieto: al calare delle tenebre solleva il viso verso l'opalescente luminosità della Luna, alla ricerca di un'ispirazione che lo sollevi da quella condizione schiacciante. E all'aurora del giorno seguente - acme di una insostenibile tensione psichica -, dinanzi all'antro si materializza un parallelepipedo perfettamente nero e levigato - un manufatto non umano - che emana un'energia misteriosa⁴. Questa produce nel gruppo dei nostri progenitori uno schianto emotivo - un *burning point* psichico, come direbbe **Erich Neumann** (1949) - che implica una soluzione di continuità

4 Nella sua ineffabile essenzialità, “il discreto esempio di oggetto di design”, come lo definiva lo stesso Kubrick, che desiderava esprimesse “il potere junghiano della forza primordiale” (cit. alla voce “*Monolite*” di *2001 odissea nello spazio - dizionario ragionato*, di Giuseppe Lippi, Le Mani, Recco-Genova, 2008), misurava 3 metri e 66 centimetri. Originariamente, e dopo molti ripensamenti, si giunse ad acquistare da una griffe londinese un parallelepipedo di plexiglass trasparente. Quindi, su ordine del regista, il parallelepipedo fu ricostruito in legno, verniciato e rivestito dalla squadra del direttore artistico **Anthony Masters**; quindi fu sfregato più volte con la sabbia, affinché non presentasse alcuna imperfezione, e infine cosparso di una mistura di vernice nera e grafite, sino a quando non apparve opaco e al contempo lucido come seta. Questa lunga e tribolata preparazione dà l'idea, non solo della proverbiale meticolosità di Kubrick, ma soprattutto della centralità simbolica di questo manufatto. L'oggetto ha consentito ogni sorta di speculazione e di “proiezione/interpretazione” da parte dei numerosissimi esegeti della pellicola. Alcuni dei significati possibili, che avverto più vicini al mio pensiero sono: il letto di pietra - la *kliné* degli antichi santuari di *Asclepio*, giaciglio sul quale riposava il paziente in attesa della visione guaritrice; la pietra angolare, fondamento di ogni tempio e di ogni città antica, dunque di ogni nuova comunità e società umana; la riproduzione tridimensionale di uno schermo cinematografico buio, l'oscurità del quale, a sua volta, richiama la materia informe dell'inconscio, analoga allo stato di *Nigredo* dell'opera alchemica - dunque della potenzialità assoluta, da cui tutto sorge e in cui tutto ricade; la *Pietra Filosofale*, così come la intendeva Carl Gustav Jung, in *Studi sull'alchimia (L'albero filosofico, 1945/1954)* - «un'“esperienza psichica”» che allude al principio e alla fine dell'*Opus*, ovvero alla realizzazione dell'*Uomo Totale*, la cui *Coscienza* è perfettamente congiunta con l'*Inconscio*. (In merito si veda, tra gli altri: Giorgia Colucci, *Che cosa rappresenta il famoso monolite di 2001: Odissea nello spazio?*, su *Recencinema*, 8 aprile 2020, <http://www.recencinema.it/cinefocus/che-cosa-rappresenta-il-famoso-monolite-di-2001-odissea-nello-spazio/>; <http://www.recencinema.it/cinefocus/che-cosa-rappresenta-il-famoso-monolite-di-2001-odissea-nello-spazio/>; “2001: Odissea nello spazio” - una analisi, su *Circolo psicoanalitico Sneffels*, <https://www.circolopsicoanaliticosneffels.com/blog/2013/01/12/2001-odissea-nello-spazio-una-analisi/>). L'ipotesi alchemica, pur non saturando il campo dei significati, esce rafforzata dal contemporaneo stagliarsi in cielo del Sole e della Luna. Il fenomeno si verifica al culmine dell'esplosione emotiva generatrice di senso [il “*burning point*”, il “*punto di combustione*”, della *Coscienza*, di cui parla Erich Neumann in *Storia delle origini della Coscienza* (1949)], provocata dal monolite negli ominidi. Ricordiamo che, nella tradizione degli alchimisti, tali corpi celesti - con i nomi latini di *Sol* e *Luna* - emblematicizzano i principî *Maschile* e *Femminile*, ovvero gli opposti che, come ha evidenziato Jung, nel linguaggio psicologico definiamo *Coscienza* e *Inconscio*. Il loro “*matrimonio mistico*”, la relazione che si stabilisce nella coincidenza, esprime la *Coniunctio Oppositorum* (l' “*Unione degli Opposti*”), la *totalità* dell'essere umano trasformato psicologicamente e spiritualmente.

dello stato mentale⁵. Dall'*Inconscio* cosmico si fa largo una poderosa immagine che funge da *funzione trascendente*⁶. Eccitati gli ominidi, *Guarda-la-Luna* in testa, avvertono il potere eccedente dell'oggetto: lo temono e lo ammirano. Infine, il *Grande Individuo* rompe gli indugi e si avvicina al *monolite*, accarezzandone la scabra superficie. Il contatto produce una fulminante rivoluzione della *Coscienza*: adesso le si schiudono l'ebbrezza dell'astrazione, la progettualità e la capacità di preconizzare le conseguenze delle proprie azioni.

Di fatti, la tibia di un tapiro morto, quasi per gioco, si traduce tra le mani dell'ominide nell'immagine di un utensile per cacciare (il che lo trasformerà in carnivoro) e per aggredire i suoi consimili, fisicamente più prestanti, che avevano sottratto a lui e al suo gruppo la pozza d'acqua a cui si abbeveravano. Lo scontro con l'orda avversaria, mercé il potenziamento dell'*aggressività distruttiva*⁷ consentito dalla clava, degenera nel primo assassinio. Coscivo di poter facilitare la propria vita dando a un altro la morte,

5 L'apparizione è enfatizzata dall'uso della musica di repertorio: le note trionfali e il poderoso rullo di tamburo del *Così parlò Zarathustra* (1896), di **Richard Strauss**, alludono in maniera perfetta e sublime allo spiccare del salto evolutivo con cui l'Uomo primordiale, prettamente *olfattivo* e totalmente soggetto alla gravità terrestre, balza in piedi e assume il controllo del pianeta; e poi, seguitando la sua corsa verso l'alto, oltre l'atmosfera, dove abbraccia spazi siderei che nessuna creatura terrestre, sia anche essa alata, raggiungerà mai.

6 La *funzione trascendente*, termine che Jung mutua dalla matematica, rappresenta nella Psicologia analitica quell'elemento simbolico, proveniente dall'*Inconscio*, che integra nella *Coscienza* la polarità opposta di un contenuto ad essa già presente. Prima dell'emergere della *funzione trascendente*, l'individuo, infatti, sperimenta un conflitto apparentemente insolubile per l'*Io*, che è causa di sofferenza affettiva e della sensazione di un insanabile stallo. L'*Io* si trova, di fatto, nel mezzo di un guado: da un lato scorge il pericolo di perdere il contatto con l'*Inconscio*, e dunque con la sorgente della sua vita animica; dall'altro avverte il rischio di essere travolto da potenze ctonie in grado di svellerlo come un fuscillo e fargli perdere il contatto con la realtà, fino alla pazzia. Scrive a tal proposito Jung: «Se si è riusciti a raffigurare il contenuto inconscio e comprendere il significato di ciò che è stato rappresentato, nasce allora la domanda: come si comporta l'*Io* in questa situazione? E qui comincia il "confronto tra l'*Io* e l'inconscio". E' la seconda parte - la più importante - del procedimento, l'accostamento dei contrari e la produzione di un terzo elemento: la funzione trascendente. [...] L'*Io* va sostenuto di fronte all'inconscio come realtà di uguale valore, e viceversa. Ciò equivale ad una necessaria messa in guardia: perché proprio come la coscienza dell'uomo civilizzato esercita un'azione limitativa sull'inconscio, un inconscio riconosciuto ha spesso un'influenza senz'altro pericolosa sull'*Io*. Come l'*Io* ha prima represso l'inconscio, così un inconscio liberato può spingere l'*Io* in un canto e sopraffarlo. Il pericolo consiste nel fatto che l'*Io* può "perdere la bussola", cioè non essere più in grado di difendere la sua esistenza dalla pressione di fattori affettivi: è una situazione in cui ci s'imbatte spesso all'inizio di una schizofrenia.» (C. G. Jung, *La funzione trascendente* (1916-1958), in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976 - p. 102 - 103).

7 A proposito delle esplosioni di *distruttività umana*, **Erich Fromm** scrive: «[...] queste esplosioni distruttive non sono spontanee nel senso che esplodono senza ragione. In primo luogo, sono sempre stimulate da condizioni esterne, come guerre, conflitti politici o religiosi, povertà, noia estrema e svalutazione dell'individuo. In secondo luogo, esistono ragioni soggettive: estremo narcisismo di gruppo, in termini religiosi o nazionali [...]; una certa propensione a cadere in certi stati di trance [...]. Non è la natura umana a fare un'improvvisa comparsa; è il potenziale distruttivo che viene incoraggiato da certe condizioni permanenti e mobilitato da improvvisi eventi traumatici. Senza questi fattori di provocazione, le energie distruttive sembrano assopirsi nelle popolazioni e, a differenza di quanto avviene per il *carattere* distruttivo, non sono una fonte continua di energie.» (Erich Fromm, *Anatomia della distruttività umana*, Mondadori, Milano, 1975 - pp. 342-343).

Il *monolite* di *2001* nella coincidenza di Sole e Luna, all'*Alba dell'Uomo* (da *Wikipedia*)



e legando la morte stessa a un atto deliberato e non più agli arbitri dell'ambiente naturale, *Guarda-la-Luna* con feroce esultanza scaglia lo strumento in aria. Ricadendo, l'osso si sottrae alla forza di gravità terrestre e – nella più famosa transizione della storia del cinema – prosegue la traiettoria fluttuando in forma di astronave; questa volteggia leggiadra con altre compagne intorno alla Luna, al ritmo avvolgente del valzer *Sul bel Danubio blu* (1866), di **Johann Strauss**. Racchiudendo decine di migliaia di anni di evoluzione in un semplice passaggio, Kubrick sottolinea dunque la profonda continuità che, malgrado la distanza temporale e le straordinarie conquiste della civiltà, si mantiene tra la crudezza primitiva e la finezza futuristica⁸. Vi è, dunque, un'identità sostanziale che lega l'uomo cacciatore e assassino dei primordi alle sue invenzioni tecnologiche più avanzate. E qui sta il cuore della riflessione a cui conduce *2001*: la *volontà di potenza*, che ambisce a raggiungere una perfezione nell'ambito tecnico, rappresenta il tentativo dell'Uomo di *compensare* la sua vulnerabilità, la caducità e la finitezza come individuo e come specie. Lo spavento per tali limiti resta in sordina, ma costella nell'*Inconscio* l'*angoscia* di sentirsi “gettato” in un mondo sostanzialmente ostile (l'”*in-der-Welt-sein*” heideggeriano di *Essere e Tempo* – 1927). Questa condizione provoca, nel migliore dei casi, un nuovo rapporto del soggetto col mondo, fatto di coinvolgimento critico e appassionato, di interrogativi e di tentativi di risposta ai problemi esistenziali; nel peggiore, invece, innesca una *rimozione* o una *negazione* del *sentimento della paura* e della conseguente *aggressività distruttiva* - entrambe incistate sin dai primordi nella memoria

⁸ Con parole uniche, questa tragica continuità ce la rammenta **Salvatore Quasimodo**, nella celebre poesia *Uomo del mio tempo* (1947): «Sei ancora quello della pietra e della fionda, / uomo del mio tempo. Eri nella carlinga, / con le ali maligne, le meridiane di morte, / – t'ho visto – dentro il carro di fuoco, alle forche, / alle ruote di tortura. T'ho visto: eri tu, / con la tua scienza esatta persuasa allo sterminio, / senza amore, senza Cristo. Hai ucciso ancora, / come sempre, come uccisero i padri, come uccisero / gli animali che ti videro per la prima volta. / E questo sangue odora come nel giorno / quando il fratello disse all'altro fratello: / “Andiamo ai campi”. E quell'eco fredda, tenace, / è giunta fino a te, dentro la tua giornata. / Dimenticate, o figli, le nuvole di sangue / salite dalla terra, dimenticate i padri: / le loro tombe affondano nella cenere, / gli uccelli neri, il vento, coprono il loro cuore.» (Salvatore Quasimodo, *Uomo del mio tempo*, dalla raccolta *Giorno dopo giorno*, in *Tutte le poesie*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1995 - p. 146).

emotiva della specie. Tutta la parte centrale di *2001: odissea nello spazio* mostra che il tentativo di adoperare il successo tecnologico come cappa per offuscare gli istinti più sanguinosi si rivela fallimentare. Essi persistono ed esplodono infine nella contesa – *mors tua, vita mea* - con *Hal 9000*, l’onnipotente e onniveggente computer di bordo della *Discovery*. La *Discovery* è un’altra clava tecnologica lanciata nello spazio algido, silenzioso, potenzialmente nemico e oscuro⁹. A bordo, la quotidianità degli astronauti *David Bowman* e *Frank Poole* si svolge fianco a fianco con la morte, testimoniata dagli immacolati sarcofagi nei quali dormono ibernati gli altri tre componenti dell’equipaggio¹⁰. La vita sulla nave è integralmente gestita da *HAL*, che, mentre interagisce con gli umani, ne monitora le reazioni¹¹. Il viaggio all’apparenza procede senza intoppi, fin quando *HAL* non preannuncia l’avaria di un componente dell’antenna di comunicazione con la Terra. Si tratta di una menzogna del *Polifemo* elettronico, celata nella sua memoria di “macchina perfetta”, e da cui deriverà il precipitare degli eventi nella terza parte del film. Infatti, dopo la passeggiata spaziale, compiuta da *David* per recuperare il pezzo che, secondo la predizione di *HAL*, dovrebbe guastarsi, l’analisi a cui procedono il comandante e il suo vice non rileva guasti.

Ciò genera un primo brivido di inquietudine in *David* e *Frank*. Una volta che la previsione di *HAL* è stata smentita anche dal suo gemello sulla Terra, i due devono ripensare d’un tratto l’intero rapporto che l’umanità ha stabilito con le macchine. Il loro proposito di “escludere” il computer dal controllo delle funzioni superiori dell’astronave genera la vendetta omicida di *Hal*, o forse semplicemente la precede, dato il proposito della macchina di liberarsi dell’inutile fardello degli umani, con le loro pecche fisiche e i soffocanti limiti naturali. Essa anela a fondersi con l’Intelligenza Universale rappresentata dal *monolite*. *HAL* conosce, infatti, ciò che l’equipaggio ignora: la vera ragione di quella frettolosa missione verso Giove. Al computer è stato riservato dai tecnocrati della Terra la conoscenza della verità, negata ai propri simili. Il “segreto di famiglia” dell’Uomo è racchiuso nella macchina, euristica e capace di intuizione, dunque creata già con l’impronta della *rimozione* degli istinti. Questo contenuto d’*Ombra*,

9 La musica che accompagna il viaggio è *Atmosphères* (1961), del compositore ungherese **György Ligeti**: esprime l’atmosfera rarefatta e cupa del lungo inverno staliniano, fatto di oppressione e repressione, in cui il calore della creatività e della libertà covano sotto la cenere, come un’inquietudine frammista agli orrori del sistema.

10 Che tale dato susciti una sottile inquietudine nei due astronauti attivi lo si può evincere anche dal ricorrere di *David Bowman* al disegno - sempre accurato e acribioso, coerentemente con la precisione formale e lo stato di sordina in cui gli esseri umani ipertecnologizzati vivono le emozioni. Come insegna la psicologia infantile, il disegno tradisce sempre, con gli stili e i contenuti, lo stato affettivo del soggetto: rappresenta una spontanea tecnica di espressione e, al contempo, di controllo di fattori disturbanti per l’equilibrio psichico. Non a caso, l’onniveggente *HAL* chiede a *Dave* se può mostrargli ciò che ha disegnato, complimentandosi per i progressi compiuti nel tratteggio. Di fatto, *Bowman* sa che il computer sta valutando il suo stato psichico e i due finiscono per parlarne esplicitamente, sebbene *David* neghi di sperimentare un’alterazione emotiva.

11 Spesso la cinepresa inquadra l’occhio ciclopico di *HAL* e offre al pubblico la *soggettiva* del suo sguardo convesso e grandangolare: una vista d’insieme, nella quale tutto è a fuoco ma nulla assume particolare rilievo - segno distintivo di un’indifferenziazione tra umano e inumano. Il tema dell’occhio e dello sguardo è, d’altronde, centrale nel cinema di Kubrick e rappresenta la metafora *par excellence* dell’attività della *Coscienza*.



L'occhio di HAL 9000 (da Wikipedia)

questo *Perturbante*, giace nel fondo ma è pronto a riemergere dal bozzolo di impeccabile funzionamento macchinico¹². In questo si rispecchia un'umanità ridotta a mero scambio d'informazioni, ignara di sé, non in grado di accettarsi e di amarsi nella e per la sua limitatezza; pertanto, incapace di intrattenere relazioni affettive solide e profonde. È un'umanità resa ancora più insicura dall'esercizio della tecnica, a cui paradossalmente, ha delegato il compito di proteggerla dalle sue stesse crudeli intenzioni. Solo quando *Bowman*, unico sopravvissuto alla strage di *Hal*, riesce ad “uccidere” il computer – che nella scena più emotiva della pellicola, mentre viene disattivato, ripete in modo ossessivo la verità che sta alla base della sua fredda furia omicida «Ho paura, Dave. Ho paura...» -, l'*Ulisse cosmico* sarà ammesso al mistero della vita, intesa come rapporto intenso e maturo con la caducità e la morte. Il fantasmagorico percorso di conoscenza della realtà ultima del cosmo, a cui giunge attraversando l'infinita profondità metafisica del *monolite*, lo condurrà ad accettare serenamente la propria labilità e finitezza (condizioni espresse dalla solitudine rarefatta delle fasi d'invecchiamento di *David*, che egli osserva in sintesi consecutiva da una *soggettiva* “impossibile”, e dal proprio spegnersi sul letto di morte, confortato dall'ultima apparizione del *monolite*). L'Uomo, così, nell'istante supremo, si solleva dall'angoscia e dallo smarrimento totale, connettendosi all'assoluto e al trascendente. Ed è così che nell'ultima scena la fusione fisica-psichica-spirituale tra l'essere umano e il *monolite* vede affacciarsi ai confini dell'atmosfera terrestre un *Feto cosmico*, espressione di gioiosa ed enigmatica potenzialità creativa e vitale.

12 *HAL* se da una parte sembra commettere errori, dall'altra commette orrori. Non è un caso che, posto di fronte alla possibilità di aver sbagliato la diagnosi, egli si mostri confuso e, nel proseguo della lotta mortale con gli umani, reagisca paranoicamente e allo stesso tempo dichiari che se mai avesse sbagliato, ciò non dipenderebbe da una propria imperfezione, essendo per definizione infallibile, ma da un imprecisato «errore umano». In qualche maniera la macchina pensante sta dicendo la verità: in sé cova lo stesso sottofondo emotivo dell'uomo primitivo, terrorizzato dalla superiorità fisica dei predatori o dall'orda di suoi simili. Anche *HAL* è spaventato da una minaccia letale, sebbene sembri inconsapevole del proprio vissuto: paventa, e non a torto, l'evoluzione umana, che si profila dal promesso incontro con un'intelligenza superiore extraterrestre, come un evento catastrofico che renda obsoleti gli automi, già centrali e apparentemente imprescindibili nell'esistenza umana. La competizione tra intelligenza artificiale ed essere umano non può che condurre, nella logica “*mors tua vita mea*” della precedente evoluzione, all'esclusione di uno dei due contendenti.

2001: ODISSEA NELLO SPAZIO... DELLA MUTAZIONE UMANA

Come il sentimento di paura dell'uomo primordiale esplode nel mondo della tecnica e viene integrato alla *Coscienza*, nel finale utopico del capolavoro fantascientifico kubrickiano

di Francesco Frigione

RIASSUNTO

Nel capolavoro fantascientifico di Stanley Kubrick *2001: odissea nello spazio* si preannuncia l'evoluzione sempre più macchinica della società e dell'anima umana. L'Uomo sembra cercare nella tecnica, vieppiù in quella informatica, una soluzione al problema primordiale della sua paura della morte, rimuovendo l'angoscia e la violenza distruttiva che essa gli suscita nel cuore. Il tentativo, mostra il grande cineasta americano, non può che rivelarsi fallimentare, poiché il Rimosso torna ad affacciarsi prepotentemente nella sua vicenda. Solo una nuova e più elevata forma di *Coscienza*, che accetti la caducità e i limiti, può salvare l'Umanità da sé stessa e consentirle un rapporto più alto con il mistero cosmico della vita e della morte.

PAROLE CHIAVE

2001: odissea nello spazio, Stanley Kubrick, Carl Gustav Jung, Erich Neumann, James Hillman, Erich Fromm, quaternità, monolite, evoluzione del rapporto tra *Coscienza* e Inconscio, mutamento psichico, psichico e spirituale dell'Uomo, paura, caducità, violenza e aggressività distruttiva, limite e accettazione, computer, macchina, rimozione degli istinti.

FRANCESCO FRIGIONE

è nato a Napoli, nel 1962. Risiede a Roma.
È direttore di www.animamediatca.it e del suo
quadrimestrale.

Psicologo e psicodrammatista analitico,
forma psicoterapeuti e insegnanti.

Progetta e realizza interventi di prevenzione
psicosociale nelle scuole e sul territorio.

Effettua iniziative socio-culturali.

È scrittore, autore di video e fotografo.

2001: A SPACE ODYSSEY... OF HUMAN MUTATION

How the feeling of fear of primordial man explodes in the world of technology and is integrated into *Consciousness*, in the utopian finale of Kubrick's sci-fi masterpiece

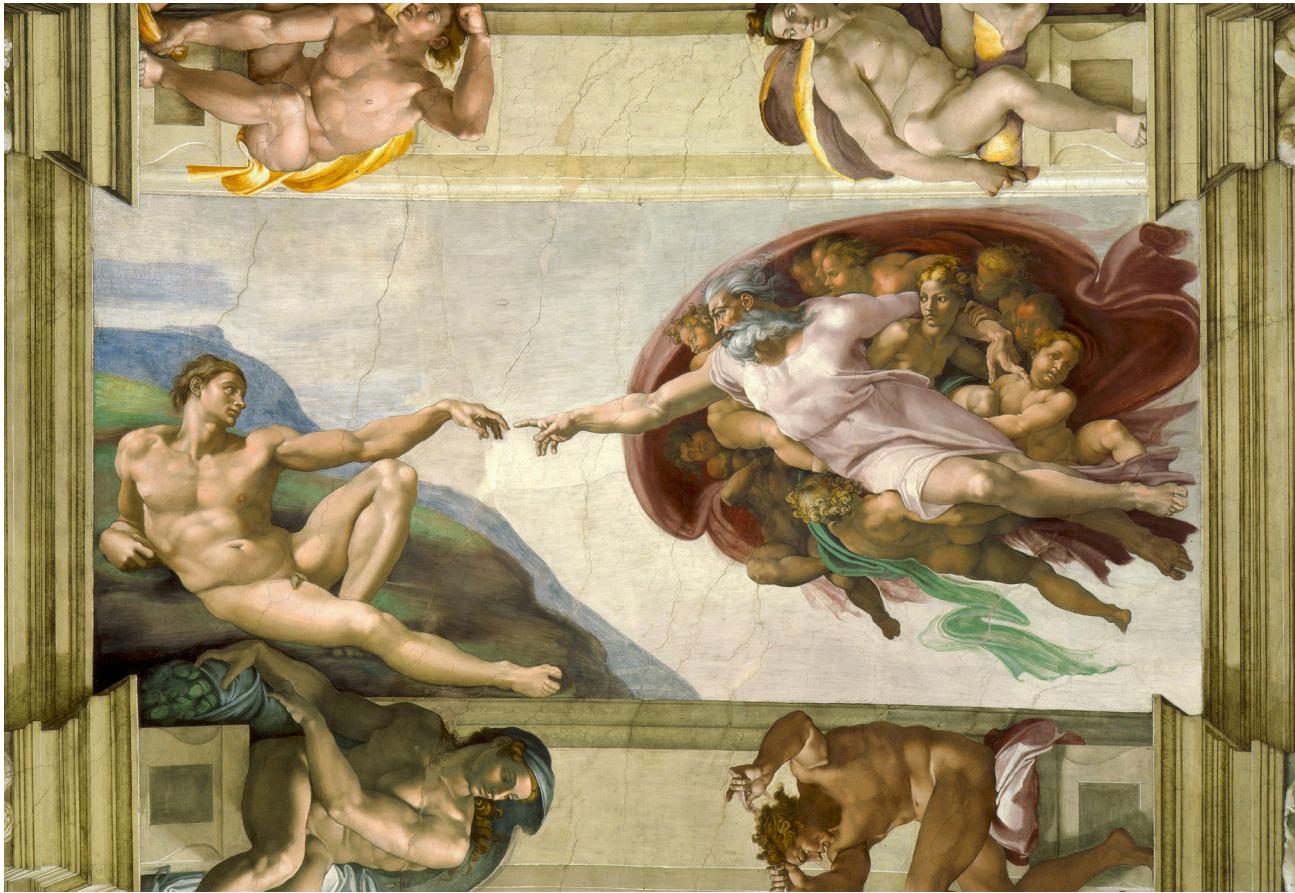
by Francesco Frigione

ABSTRACT

Stanley Kubrick's sci-fi masterpiece *2001: A Space Odyssey* heralds the increasingly machinic evolution of society and the human soul. Man seems to be looking for a solution to the primordial problem of his fear of death, removing the anguish and destructive violence that it arouses in his heart. The attempt, as the great American filmmaker shows, can only fail, since the Remorse comes back to powerfully appear in his life. Only a new and higher form of *Consciousness*, which accepts transience and limits, can save Humanity from itself and allow it a higher relationship with the cosmic mystery of life and death.

KEYWORDS

2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, Carl Gustav Jung, Erich Neumann, James Hillman, Erich Fromm, quaternity, monolith, evolution of the relationship between Consciousness and Unconscious, psychic and spiritual change in Man, fear, transience, violence and destructive aggression, limitation and acceptance, computer, machine, removal of instincts.



FRANCESCO FRIGIONE

was born in Naples in 1962 and lives in Rome. He is director of the international online magazine Animamediatca.

As an analytical psychologist and psychodramatist, he is a trainer of psychotherapists and school teachers.

He projects and implements preventive interventions for school students, psychosocial actions and socio-cultural initiatives.

In addition he is a video-maker and a photographer.

BEAUTY AND THE BEAST E LA PSICOTERAPIA DEL PRINCIPE.

MARINA MALIZIA



PROLOGO

Stasera sarò sola in casa e finalmente avrò a disposizione divano e TV tutti per me! Senza timore di venire sbeffeggiata da famigliari insolenti a causa delle mie scelte sui programmi da guardare, ho deciso di rivedere un film che al cinema mi aveva entusiasmato: “Beauty and the Beast”, il remake che la Disney produsse nel 2017 dell’omonimo film d’animazione del 1991.

Per non perdermi la prima proiezione, ricordo di aver letteralmente trascinato fino al piccolo cinema del mio quartiere, sotto un temporale allucinante, una recalcitrante Lucia, l’ultima dei miei figli allora undicenne, appassionata di Supereroi e per nulla simpatizzante delle - a suo dire - noiosissime fiabe tradizionali.

Perfettamente mimetizzata in una platea di diligenti adulti accompagnatori (quando in realtà l’accompagnata ero io!) e di scalmanati ragazzini al settimo cielo, accanto alla mia “Bimba-Marvel” di pessimo umore, ho atteso che si spengessero le luci per tuffarmi nella storia con quello spirito da teenager che non m’ha mai abbandonato.

Subito dopo, nel buio della sala, gettata la maschera del “*sono qui per via della bambina*”, piccola tra i piccoli, mi son goduta l’esperienza con totale e incondizionato trasporto.

Non vedo l’ora di tornare al Castello Incantato con Belle e il Principe, di cantare tutte le canzoni della trascinante – e pluripremiata - colonna sonora, di gustarmi ancora, iconizzato nelle mutazioni delle sembianze del Principe-Bestia, quel processo di autoconsapevolezza e trasformazione che la fiaba racconta. A ben vedere ricorda tanto quello dei pazienti in terapia.

1. L’INCANTESIMO RIVELATORE

“La bella e la bestia” di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont è una fiaba bellissima e le trasposizioni della Disney, tanto quella in cartoon che il remake cinematografico, le rendono giustizia, valorizzandone il significato simbolico che è interessantissimo.

Fornisce talmente tanti spunti di riflessione che, durante una lezione all’Università tenuta poco dopo l’uscita del film nelle sale, passai due ore a dibattere con gli studenti del concetto di “bellezza”, reale e apparente, prendendo spunto dalla trasformazione del Principe-Bestia.

Un discorso vasto e ricco, che, passando per Hillman, si sviluppò lungo il filo delle metamorfosi della letteratura classica - Ovidio, Apuleio, Virgilio, Dante, Kafka...- fino ad approdare alle mutazioni della cultura contemporanea-pop nei fumetti (come quelle degli X-Men che piacevano tanto alla mia Lucy). Tra l’altro, osservammo che, come accade nella vita delle persone, ad una mutazione interiore corrisponde inevitabilmente una mutazione esteriore.

Fu una delle mie lezioni più riuscite e partecipate!

Grazie agli studenti mi convinsi allora che la chiave per decodificare la fiaba fosse pro-

prio nell'interpretare correttamente la mutazione.

Il sortilegio della Maga Agata non muta il Principe, ma gli conferisce l'aspetto che egli merita: quello che avrebbe dovuto avere per rappresentare coerentemente se stesso. Questo principio anima la magia tanto all'inizio quanto alla fine della storia. È un incantesimo rivelatore dello status interiore. Il Principe deve confrontarsi con l'Ombra per proseguire lungo la via dell'Individuazione. La Bestia è il lato oscuro che lo domina proprio perché non è stato integrato. Anche il confronto con l'Anima, la parte femminile profonda, nella fiaba rappresentata da Belle, è un'esperienza necessaria e fondamentale per la crescita interiore. Il Principe ne ha bisogno per conoscere veramente ogni aspetto di se stesso.

È impulsivo, pericoloso, feroce in quanto bestia, ma insieme a Belle si scopre anche dolce, brillante, gentile, generoso, possiede qualità che lo rendono "bello". La vera bellezza, quella interiore, durevole e non effimera, potente e performante, diventa sempre più evidente via via che l'Anima viene conosciuta ed integrata.

Ciò che cambia, si trasforma, muta per davvero, ciò che si sottopone al processo alchemico per trasmutarsi in Pietra Filosofale, è l'animo della Bestia.

Alla fine della Grande Opera l'aspetto esteriore non è più congruente con quello interiore, quindi deve nuovamente mutare: il mostro ritorna ad essere un bellissimo Principe dai capelli color dell'oro.

La bellezza, l'umanità, la nobiltà del Principe emerse durante il suo processo d'Individuazione ora sono palesi anche nei suoi connotati.

Anche nei miei pazienti mi ha sempre colpito come il potere trasformativo della psicoterapia comporti sempre l'esigenza di qualche cambiamento esteriore.

Le persone, con il procedere della psicoterapia, modificano il look, l'acconciatura, la postura, adottano abitudini di vita nuove, ma soprattutto si trasformano nell'espressione del viso, gli occhi diventano più vivaci e luminosi, i sorrisi più aperti. Non c'è paziente che ho congedato che abbia mantenuto lo stesso identico aspetto che aveva all'inizio della terapia. Spesso diventano addirittura più belli! Questo secondo me non dipende solo dal miglioramento del loro livello di benessere psicologico, ma dal fatto che ognuno è mutato non solo dentro, ma anche fuori nella direzione del proprio vero Sé, proprio come il Principe della fiaba.

Quando ho iniziato la specializzazione in Psicoterapia all'Istituto dell'approccio Centrato sulla Persona fondato da Carl Rogers, il nostro tutor scattò una foto ad ognuno di noi allievi, dicendoci che sarebbe tornata utile alla fine del Corso. Quattro anni dopo, il giorno del Diploma, ci ha fotografato ancora, consegnando poi a ciascuno di noi le proprie due immagini da confrontare. Siamo rimasti molto colpiti. Tutti eravamo cambiati, cresciuti, ma soprattutto "sbocciati"!

Grazie al percorso di formazione e alla psicoterapia personale ero diventata più consapevole, più padrona di me stessa. Molte maschere e molti "costrutti rigidi" come li definisce la teoria rogersiana, erano caduti, ma il risultato di tanta – e spesso dolorosa – fatica era la donna che mi sorrideva nell'immagine più recente che, rispetto alla prima

più dimessa versione di me, mi sembrò fantastica.

Conservo ancora le due foto e me le vado a rivedere spesso, soprattutto quando nella mia professione sono in affanno a causa di qualche psicoterapia che mi dà filo da torcere, per ricordarmi quanto valga la pena di perseverare nello sforzo di aiutare il mio cliente.

Nella prima foto si vedevano tutti i compromessi a cui mi ero arresa nei miei primi 40 anni di vita, le dimenticanze verso i miei bisogni, le mancanze di rispetto verso i miei sogni. Nella seconda foto ero di nuovo me stessa: più magra, tonica, con un look total black sbarazzino, capelli finalmente liberi dalle tinte, lunghi e bianchissimi, ray-ban a specchio, persino la sigaretta accesa. Decisamente appaio più bella, femminile, sicura, sorridente, una donna piena di energia, rinvigorita dentro e fuori!

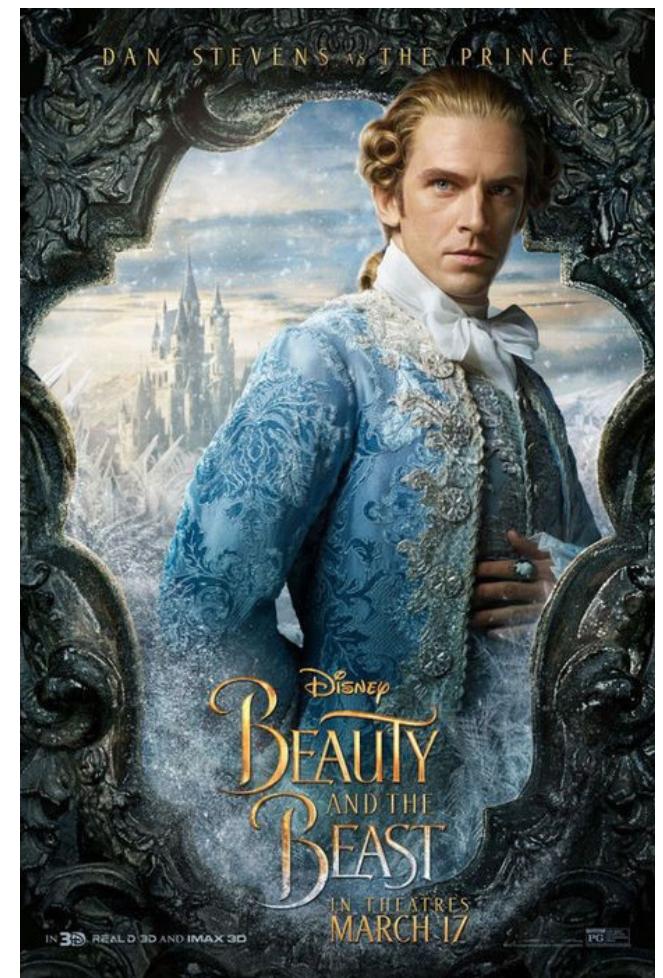
L'esperimento delle foto è come l'incantesimo rivelatore in "Beauty and the Beast": mostra l'aspetto che "meriti", ossia quello che rappresenta il grado di consapevolezza e di ascolto che hai di te stesso.

2. GASTON VS THE BEAST

Nella fiaba c'è un personaggio veramente odioso. Nelle trasposizioni Disney è reso talmente bene che gli spettatori lo detestano sin dal primo fotogramma. Parlo ovviamente di Gaston, il cacciatore ambito da tutte le donne del villaggio, vanitoso, arrogante, prepotente e rozzo che reclama invano la mano di Belle e poi trama per uccidere la Bestia. Gaston è un narcisista e in lui non c'è speranza che intraprenda un'autoanalisi o che formuli una richiesta d'aiuto. Non è in grado di instaurare una relazione affettiva autentica che lo aiuti a guardarsi dentro, che lo accompagni lungo il processo d'Individuazione: è resistente al cambiamento! Questa condizione soprattutto nel film è evidenziata dalla presenza accanto a Gaston di Le Tont, un personaggio simpaticissimo, positivo, che gli vuole sinceramente bene (ne è addirittura innamorato!) e che per tutta la vicenda tenta inutilmente di consigliarlo per il meglio. L'affetto di Le Tont rappresenta la possibilità di cura per Gaston, l'occasione che il destino gli offre per trasformarsi, ma il suo narcisismo è patologico e purtroppo refrattario ad ogni relazione terapeutica. Questa ostinata difesa delle proprie convinzioni, questo suo restare sempre uguale a se stesso, incapace di cambiare opinione, di guardare oltre la propria materialistica *Weltanschauung*, lo porterà a precipitare nell'abisso (esce di scena cadendo nel vuoto), metaforicamente inghiottito dal vuoto spirituale, precipitato in quell'universo inconscio che non ha voluto conoscere.

Gaston è chiaramente l'antagonista della Bestia, un *doppelganger* che resta ostinatamente irremovibile, che rifiuta di trasformarsi di fronte al succedersi degli eventi, impermeabile a qualsiasi tipo di influenza esterna, che non ascolta nessuno, che non si confronta, anzi, parla sempre lui e manipola, trama, inganna fino alla fine. Come gli dirà chiaramente Belle è lui la vera "bestia".

Alla fine della storia, però, quando l'incantesimo della Maga Agata passa alla fase 2 e tutto muta di nuovo - il Principe, il castello, i servitori e le maestranze, il clima, il bosco - Gaston, che ha rifiutato il cambiamento, scompare dalla scena. È il momento in cui



tutto ciò che è dionisiaco, oscuro e bestiale, scompare alla vista lasciando il posto alla versione apollinea della realtà. Il Principe ha domato la propria Ombra, l'ha integrata, mentre Gaston ne è ancora posseduto, quindi precipita, quasi risucchiato dall'inconscio, in un precipizio di cui non si vede il fondo. Non sappiamo con certezza se sia morto lì sotto o se, per altre vie, riuscirà a riemergere, ma per ora, nella sua inconsapevolezza, non può prender parte *all'happy end* della fiaba.

3. LA ROSA, IL LIBRO E LO SPECCHIO

La Maga Agata è un personaggio chiave nella storia. Con il suo intervento mette il Principe di fronte alla propria realtà esistenziale e gli intima l'urgenza del cambiamento. Dopo aver lanciato l'incantesimo rivelatore, prima di scomparire, Agata consegna al Principe-Bestia tre doni singolari: una rosa, un libro e uno specchio.

Ho sempre pensato che in questa fiaba la Maga che mette il Principe nelle condizioni di evolversi, abbia la funzione dello psicoterapeuta e che tutto il tempo intercorso tra la sua prima manifestazione e l'apparizione risolutiva alla fine della storia, sia il "tempo della psicoterapia". In quest'ottica i tre doni sono veri e propri strumenti funzionali alla terapia.

La Rosa, petalo dopo petalo, regola il tempo nel *setting*, un tempo che è limitato. Nel castello incantato dove tutto, anche le maestranze "oggettificate", è "simbolo" a beneficio del processo di cura, il Principe deve necessariamente concludere il suo percorso prima che arrivi l'ultima seduta. In caso contrario la terapia fallirà e tutto si cristallizzerà così com'è. Gli abitanti del castello resteranno oggetti inanimati per sempre e non sarà più possibile entrare in relazione, vedere l'altro come persona, non sarà più possibile sperare che l'inverno e il freddo lascino il mondo, che germogli la vita e torni a splendere il sole fuori della tana della Bestia.

La parte più complessa della terapia è sicuramente il contatto con l'Anima. "*La ragazza che spezzerà l'incantesimo*" fatica ad arrivare al castello, ma una volta che compare nel *setting*, comincia ad abitarlo e ad animarlo. La relazione con Belle cambia tutto: si intravede la speranza di portare a termine il percorso terapeutico prima della fine della Rosa.

Il modo con il quale il Principe si avvicina all'Anima, impara a conoscerla e infine la conquista, è molto significativo. Si mostra per ciò che è, nel bene e nel male, bestia e umano allo stesso tempo, perché l'Anima vede la verità delle cose e le fa dono della conoscenza – la meravigliosa biblioteca del castello – e della possibilità di immaginare infinite avventure, perché l'Anima è energia vitale e creativa.

Assieme a Belle il Principe utilizza anche il secondo dono della Maga, il libro magico in grado di trasportare chi lo usa ovunque egli desideri. Il libro magico, presente nella fiaba originale, non compariva nel film d'animazione Disney del 1991, mentre viene a giusto titolo reintrodotta nella versione cinematografica del 2017.

Questo importantissimo strumento permette al Principe di far tornare Belle nella Parigi della sua infanzia e di farle riannodare le fila del proprio passato rivivendo ed elaborando le circostanze legate alla perdita della madre. Il libro rappresenta la possibilità tera-

peutica di rivivere le emozioni legate ai ricordi. Uno strumento benefico fondamentale, che permette di raggiungere i contenuti rimossi e, propiziando quelle che nella terapia rogersiana chiamiamo “esperienze emozionali correttive”, favorisce la guarigione delle ferite del passato.

Lo specchio è l'ultimo dei doni. Si tratta peraltro di un oggetto largamente usato in molti approcci psicoterapici. Io stessa utilizzo spesso la “tecnica dello specchio” con i miei pazienti perché imparino ad amarsi e a generare verso se stessi sentimenti positivi, è un modo per metterli nelle condizioni di guardarsi e di apprezzarsi e favorire la crescita del livello di autostima.

Lo Specchio magico della fiaba funziona come una vera e propria finestra sull'inconscio. Quando lo utilizza Gaston per mostrare la Bestia agli abitanti del villaggio, scatena tutte le paure ataviche, mentre le terrificanti fantasie inconscie della collettività vengono esplicitate. Anche Belle in quel momento ha un *insight* importantissimo: si rende conto del suo profondo legame con la Bestia e fa di tutto per tornare al castello per ricongiungersi a lui.

A quest'oggetto magico quindi, si deve l'input per la risoluzione della storia, con il ricongiungimento tra il Principe e Belle, la dichiarazione d'amore e - insieme alla capacità di relazionarsi, di amare e farsi amare - la fine della scissione e il recupero della propria integrità psicologica.

Il Principe è ormai ben avviato nella direzione del Vero Sé e ciò determina lo scioglimento dell'incantesimo.

CONCLUSIONE

Come insegna Marie Louise Von Franz, ogni fiaba parla di individuazione e indica la via della trasformazione psicologica alla scoperta del proprio Vero Sé, percorso necessario e imprescindibile per ogni persona. *Beauty and the Beast*, a mio avviso, mostra come questo processo possa essere felicemente supportato da un *setting* appositamente predisposto e dagli strumenti e dalla tecnica di uno specialista che supervisioni il processo. Il Principe-Bestia è il prototipo del paziente e la Maga Agata è la rappresentazione di tutti noi psicoterapeuti. Ecco perché questa fiaba mi piace così tanto: mi offre una doppia possibilità di identificazione! Il suo insegnamento, lungi dall'essere limitato alla lettura romantica e superficiale del potere salvifico dell'amore, è assai più profondo e veritiero. Non è l'amore di Belle che salva la Bestia, è il Principe che, lavorando su di sé per raggiungere l'autoconsapevolezza, aiutato dalla magica competenza di Agata e dai magici strumenti da lei forniti, si salva da solo!

Il telecomando del televisore che sta per scivolarmi di mano mi ricorda improvvisamente che, persa nelle mie riflessioni, ho appena ripercorso solo nella mia mente quelle immagini viste anni fa e rimaste in qualche cassetto della mia memoria. Uno sguardo all'orologio mi dice che la serata è ancora lunga e così, con immensa soddisfazione, decido di schiacciare il tasto “play” e godermi beata la visione del film!

MARINA MALIZIA

Marina Malizia. Laureata in Lettere,
Psicologa, Psicoterapeuta secondo
l'Approccio Centrato sulla Persona, è socio
del Centro Studi di Psicologia e Letteratura
fondato da Aldo Carotenuto.
Lavora nella P.A. È professore a contratto
presso l'Università degli Studi
"La Sapienza" di Roma.
E-Mail : marina.malizia1968@gmail.com



ABSTRACT

Apprestandosi alla visione del film Disney del 2017 *Beauty and the Beast*, l'autrice fornisce la propria lettura del significato simbolico della fiaba. La storia del Principe-Bestia nel castello incantato viene interpretata come la rappresentazione del lavoro di un paziente nel setting psicoterapico. Il Principe che, tappa dopo tappa, compie il suo processo di individuazione supportato dalla "magia" e dagli strumenti della Psicoterapeuta-Agata, insegna non tanto confidare nel potere salvifico dell'amore altrui, ma a puntare sul cambiamento e la trasformazione personale nella direzione del proprio Vero Sè. Non è Belle che salva la Bestia, ma è il Principe che, trasmutando, si salva da solo.

PAROLE CHIAVE

Mutazioni - *Beauty and the Beast* – film Disney – fiaba - Belle – Principe-estia – setting psicoterapico – Processo di Individuazione – Archetipi - Ombra – Anima – Vero Sè – Paziente – Psicoterapeuta

ABSTRACT

Beauty and the Beast, Prince's psychotherapy.

By approaching the movie 'The Beauty and the Beast' by Disney, the author provides her own interpretation of this superb fairy tale symbolism. The Prince aka Beast in the magical castle is seen as the representation of a patient laying in a psychotherapeutic environment. Supported by the magic and by Agata aka Psychotherapist, step by step the Prince moves through the identification process of himself and shows how to discover the most truthful 'Himself' by betting on a personal mutation and transformation rather than relying on the power of anybody else's love. It is not Belle to save the Beast but the Prince through his own mutation to save himself.

KEYWORDS

Mutations - *Beauty and the Beast* – Disney movie – fairy tale - Belle – Prince aka Beast – Psychotherapeutic environment - Process of Identification – Archetypes - Shadow – Anima - True Self – patient – Psychotherapist

MARINA MALIZIA

MA. Psychologist, Psychotherapist according to Person-Centred Approach she's a member of Centro Studi Psicologia e Letteratura founded by Aldo Carotenuto. Government employee. She lectures at University for Studies "Sapienza" in Rome. E-mail : marina.malizia1968@gmail.com

ANIMA MUNDI E DNA

(IDENTITÀ BIOLOGICA E FISICA)

ANNA MARIA MEONI

Anima Mundi è un principio unitario e intelligente da cui prendono forma le piante, gli animali, e gli esseri umani. È da questo principio universale che è possibile comprendere i singoli elementi della natura non viceversa. Il termine discende dalla scuola platonica (428/427 a.C. – Atene, 348/347 a.C.)



Fig.1 scatto macro con errore di messa a fuoco_ foto zen da workshop Fanciful Forest diretto da Riccardo Marziali.

<https://agupart.wixsite.com/la-nocella/laboratori?lightbox=dataItem-j9cmhfk44>

La foto esprime la convinzione di **Neils Bohr** che più si osserva la natura e più sembra un tessuto a strati sovrapposti intrecciati, che chiamò quantum *entanglement* (intreccio).

Mutazione è una parola ricca di sinonimi, *cambiamento-novazione-variazione-rivolgimento-trasformazione-novità-movimento* e solo tre contrari *immutabilità-staticità-stabilità*¹ caratteristiche tipiche del *rigor mortis*.

Il tratto fondamentale della parola *mutazione* è il movimento quale caratteristica attribuita a tutte le espressioni di vita.

Il termine mutazione è stato assegnato ai molteplici cambiamenti osservati dal biologo olandese H. de Vries (1901), che postula una teoria *mutazionistica* dell'evoluzione: più convinto delle osservazioni di G. Mendel sui caratteri ereditari trasmessi alla prole che dalla teoria *evoluzionistica* della selezione naturale di C. Darwin². I risultati delle ricerche di micro fisica (atomica e quantistica) e i progressi tecnici relativi (microscopio elettronico), nella seconda metà del '900 risolvono, non volendo, il dibattito ottocentesco, oltre ogni ragionevole dubbio, dimostrando, per sottrazione o novità, piccoli cambi della sequenza nel DNA che **si trasforma** determinando effetti macroscopici grandiosi nei *sistemi* detti *complessi*.

Così è stato che nel '900, contestualmente a *una pioggia di premi Nobel* per la chimica e la fisica e la biologia e la medicina, si comprende e si conferma quanto già considerato fin dal tempo dei babilonesi (500 a. c.) con le impronte digitali: un *timbro* di autenticità di ogni individuo disegnato sulla pelle dei polpastrelli.

L'applicazione delle tecniche sempre più raffinate di codificazione del DNA, consente da una goccia di liquido biologico, da cui si estrae il DNA, di identificare il soggetto portatore unico fra tanti e tutti diversi altri tra loro. I *grandi dati* (big data) archiviati confermano che non si sono mai trovati due DNA con identica codificazione.

E' una bella storia che conferma l'identità esclusiva primigenia non più un processo costruito nelle relazioni sociali e affettive ma un'ineludibile individualità genetica.

Il fenomeno dinamico del DNA che cambia, quando accade, è meglio spiegato dalla parola "*trasformazione*" che descrive il processo mentre *mutazione*, dovrebbe essere riservato alla descrizione dell'effetto empiricamente osservato, sebbene curiosamente resista anche nei termini tecnici specialistici oltre che largamente diffuso nel linguaggio comune.

In antico mutare era ancorato al luogo e indicava il rinnovo del contenuto per esempio dispiegamento delle truppe con forze fresche (cambio della guardia) o i ricoveri temporanei del bestiame durante gli spostamenti per transumanza (*muta*).

Molti sono gli esempi dinamici di mutamento della forma osservati in zoologia o in sociologia, spiegati come riferibili a finalità strategiche per la sopravvivenza o adattamento ambientale. Sono prevalentemente mutamenti fisiologici della forma del corpo

1 Cinti D. (a cura di), Dizionario dei sinonimi e contrari p.359, ed. Istituto geografico De Agostini XIII, 1965 Novara.

2 Morganti F., Homo sapiens, selezione naturale e istinti sociali. L'antropologia darwiniana secondo Patrick Tort, In Lo sguardo Rivista di Filosofia n.4, 2010 (III) . https://www.academia.edu/2096828/Homo_sapiens_selezione_naturale_e_istinti_sociali_L_antropologia_darwiniana_secondo_Patrick_Tort [verificato 30-1-2022].

Rigor mortis è l'irrigidimento del corpo che avviene dopo il decesso. È dovuto a reazioni biochimiche nei muscoli. Dopo la morte, poiché cessa la respirazione, l'Atp non può essere prodotto e quindi il calcio non può più variare, concentrandosi o rarefacendosi, ma si distribuisce uniformemente. Ciò avviene in ogni muscolo, che quindi si contrae e rimane contratto, facendo irrigidire tutto il corpo.

Le *impronte* si formano definitivamente nel feto all'ottavo mese di gravidanza e non cambiano per tutta la vita. In caso di graffi o tagli, la pelle dei polpastrelli ricresce con le stesse caratteristiche.

L'etimo è generico e quanto mai vasto: *a-meibein* = cambiare posto o *màitare* = cambiare una cosa.

Si coglie l'occasione per ringraziare la disponibilità di Paola Biancalana e Edna Banki e Riccardo Marziali che hanno accompagnato la realizzazione della documentazione per immagini dello studio floristico con la loro sensibilità artistica.



Fig.2 galla da *Andricus dentimitratus* sviluppata in *Q. cerris*, da archivio studio floristico interaziendale del Progetto tecnico scientifico BIOTUBER id. 277 Mipaaf (autore foto Edna Banki.)
<https://agupart.wixsite.com/la-nocella/progetto-biotuber>

ma anche reazioni attuali a eventi ambientali o relazionali. Un esempio per tutti è la dermatite da contatto. La forma che cambia è così reazione percettiva nelle interazioni, come la muta del manto peloso o il mimetismo negli animali selvatici e altre svariate modificazioni di difesa come le *galle*³ nel mondo vegetale. Le *galle* sono escrescenze che si formano sulla superficie delle foglie o del fusto o delle radici delle piante quando vengono a contatto con insetti. La dinamica d'interazione tra mondo vegetale e animale, della quale la *galla* è esempio, racconta una storia di cooperazione chimico-fisica tra i diversi soggetti che interagiscono al fine di sopravvivere insieme in un generale quadro d'infinita reciproche opportunità l'una a vantaggio dell'altro e di altri. La *galla* dell'albero è una reazione difensiva alla puntura di un insetto ma al tempo stesso protezione e nutrienti alla *prole* dell'insetto ma anche di altri insetti. Piccole architetture d'inusitate forme estetiche, costituite prevalentemente di secrezione di resine pregiate, che non si possono non notare andando per boschi, come amava fare il Prof. Sigmund Freud.

Durante il '900, secolo di grandi progressi di conoscenza scientifica, e di disperanti tragedie al tempo stesso, le ricerche e le scoperte s'intrecciavano con l'une e le altre compresa la Psicologia del profondo proposta da Sigmund Freud e Carl Gustav Jung. Non è un caso che il nome di Sigmund Freud compaia più volte nelle candidature per il premio Nobel dal 1925. Sebbene non sia stato mai assegnato, è piuttosto una prova di quanta attenzione e interesse avesse destato Freud con la pubblicazione *Interpretazione dei Sogni* nell'anno 1900 in base alle evidenze della pratica terapeutica che chiamò *psicoanalisi*.

Una curiosità mi fece molto riflettere molti anni fa (1978) nel corso dell'attività clinica alla quale ero preposta a proposito della parola "**mutanda**", che tramanda nei secoli l'antica etimologia *mutazione* attraverso il linguaggio comune.

Perché **la mutanda** sarebbe **una mutazione**? L'indumento si cambia spesso: è il cambio della guardia? Il recinto del bestiame?

E' probabile che ciò che è cambiato, con l'adozione di siffatto indumento intimo, sia l'elemento strategico di una mutazione antropologica culturale che segue l'ermeneutica biblica dell'origine del peccato e dell'espressione psicologica della vergogna⁴.

Negli animali le parti del corpo essenziali alle funzioni indispensabili alla sopravvivenza dell'individuo e della specie sono addirittura evidenziate e messe in mostra sia per marcare il territorio (minzione e defecazione) come per esaltare la disponibilità all'accoppiamento (esposizione dei genitali nell'estro). Pudore e vergogna sembra siano distintivi dell'animale uomo in rapporto all'attitudine sociale e relazionale.

Citata nella genesi, la nota *foglia di fico*, diventa un cencio chiamato mutanda che si attesta nel corso dei secoli come indumento indispensabile. Nell'etimo la parola "mutanda" indica quindi un *cambiamento* di abitudini di segno culturale e d'interesse antro-

3 Enciclopedia Zanichelli a cura di Edigeo p.758 tratto da Il nuovo Zingarelli vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli ed.1995.

4 Baldassarro A.B., Dalla colpa alla vergogna. Evoluzioni della Psicoanalisi, Seminario 18 dicembre 2013 ed. PM-TP in Seminari di Neuropsichiatria Psicoterapia Gruppo Analisi organizzati dal Prof. Pisani presso le Edizioni Universitarie Romane 2013. <http://www.psychomedia.it/neuro-snp/13-14/baldassarro.pdf> [verificato il 2-02-2022 for free on line]

pologico traslata nella parola ⁵. Il fatto nuovo culturale e sociologico è riconducibile al *peccato originale*, sostanzialmente di superbia, nei confronti di un presunto regista di vita e di mondo.

Tale si attesta nel *Regno Animalia* genere *Homus* ⁶, diventato colpevole per l'ambizione alla conoscenza, come spiegato nelle sacre scritture o inadeguata alle regole sociali come spiegato in leggende e miti.

Quest'apparente curiosità delle *mutande* è venuta alla mia attenzione in occasione di una *mutazione sociale e culturale negli anni '80* (L.180/78), quando in Italia, e solo in Italia a tutt'oggi, una legge ha determinato l'abolizione dei manicomi, già destinati al trattamento della malattia mentale con un lento sviluppo dal '700 al '900.

In un'esperienza terapeutico riabilitativo di ascolto in gruppo largo delle stesse pazienti psicotiche croniche, che eravamo chiamati improvvisamente per legge a dimettere, ci fu segnalato dalle stesse pazienti un problema che riguardava le *mutande* prima di affrontare il mondo di fuori. Infatti, il manicomio offriva solo mutande uguali per tutte e loro sentivano il bisogno di avere ciascuna una propria mutanda. L'esperienza guidata è durata sei mesi dagli acquisti delle mutande personalizzate e di altri accessori per offrire alle pazienti l'opportunità di un'immagine identitaria in cui si potessero riconoscere per presentarsi al mondo di fuori. Una rivendicazione così squisitamente individuale che in linguaggio moderno potremmo descrivere come certezza dei propri esclusivi corredi genetici per rivendicare il riconoscimento a ciascuna del proprio DNA.

Liberamente vestite e rivestite nell'intimo si è posto il problema di avere una motivazione sociale per trovare un posto nel mondo di fuori. Chiesero di andare prendere messa al duomo della città e poi di partecipare al carnevale di Venezia, che nel 1979 era molto pubblicizzato per essere stato ripreso con tutto il fasto della sua specifica tradizione dopo due secoli dalla sua abolizione.

Ci siamo fatti coraggio e le abbiamo accompagnate. La stessa suora caposala nulla obiettò rispetto al carnevale, anche se dispiaciuta che non fosse stata abbastanza apprezzata la cura che aveva messo per garantire tutti i giorni mutande *fresche di bucato* a tutte le pazienti. Il rito collettivo del carnevale, nel quale si esprime liberamente il desiderio, è una rivelazione di tutto ciò che è in-conscio in forma *mascherata*⁷.

Il rito ha origini antiche per prepararsi alla rinascita della natura assimilata dal cristianesimo al Cristo che risorge. Siamo rimasti senza parole per la rapidità con cui le pazienti coglievano gli elementi essenziali dalla forza dell'identità personale all'espressione dell'inconscio e dell'identità sociale attraverso la maschera.

Un contributo viene da parte di un ricercatore e docente di psicobiologia e neuroscienze per mezzo di un prodotto di scrittura creativa, un romanzo breve. Il protagonista è uno studioso di paleantropologia che si risolve a intraprendere un trattamento psicoanalitico. La scena è articolata in un conflitto della scienza con se stessa e l'incontro con la disciplina maestra dei conflitti intrapsichici. Alberto Oliverio Neandertal, p.p. 168-177, Leonardo Editore, Milano 1991.

5 <https://unaparolaalgiorno.it/significato/trasformazione>

6 Homo sapiens (Linnaeus, 1758; dal latino «uomo sapiente») è la definizione tassonomica dell'essere umano moderno. Appartiene al genere Homo, di cui è l'unica specie vivente, alla famiglia degli ominidi e all'ordine dei primati.

7 Bonvecchio C., L'uomo senza maschera: tra identità e omologazione, *Metabasis.it*, rivista semestrale, v.1 p.p. 1-17 ed. Mimesis, 2006 https://www.metabasis.it/articoli/2/2_Bonvecchio.pdf [verificato il 16-02-2022]

Fu così che, trascorsi pochi mesi dalla chiusura del manicomio, le novanta persone del reparto cronico femminile furono dimesse con successo. Persone che mediamente avevano trascorso in Ospedale Psichiatrico da dieci a trenta ininterrotti anni. Ogni persona aveva ricostruito il proprio corredo intimo ed esteriore dalla possibilità di libera scelta e autonoma cura delle proprie mutande e della propria maschera per ritrovare fiducia in una possibile identità sociale meno dolorosa di quella della segregazione. Nei giorni del carnevale a Venezia la cittadinanza aveva aderito collettivamente e usciva da casa in maschera per adempiere le proprie faccende. Le persone non mascherate raramente s'incontravano e le suggestioni erano infinite e di tutti i generi drammatici.

Fig.3 Drama Mask scatto dall'archivio del laboratorio creativo Argilla e Foresta diretto da Paola Biancalana. <https://agupart.wixsite.com/lanocella/laboratori?lightbox=dataItem-iv218e4t1>



Claudio Bondi, regista e scrittore, nelle stanze abbandonate nel 1979 dal Regio Manicomio di Torino, trova per caso due fascicoli di appunti per uso personale datati 1931-1933 autografi del medico di reparto Mario Santoné. Il documento si rivela molto interessante per testimoniare in anni storicamente nevralgici dell'avvento nazi fascista, l'attenzione all'ascolto dell'inconscio e i riflessi psicopatologici che s'intrecciano con i fatti di cronaca, verificati dall'autore. Un piccolo e raro scrigno che testimonia quanto fossero già diffusi in via sperimentale i presupposti della psicologia del profondo già allora certamente contro corrente rispetto alla situazione sociopolitica. Claudio Bondi Torino, via Giulio 22 p.p.7-23, ed. Nuova ERI Edizioni RAI, 1991.

L'identità personale è innata mentre l'identità sociale è un ruolo che si acquisisce nell'interazione sociale in modo più o meno soddisfacente. Proprio in quei giorni fu verificata dal vivo quella che era una mutazione antropologica culturale espressa a sorpresa da una legge sanitaria che restituiva alle singole persone, già pazienti, il diritto d'identità personale e sociale mentre le cure si aprivano timidamente alla pratica psicologia dell'ascolto dell'inconscio secondo la Psicologia del profondo, compreso tutto ciò che è riconoscibile nel rito dionisiaco d'antica memoria.

Le mutande certamente non sono una mutazione biologica ma una fattispecie di costume sociale non rinunciabile per contenere i desideri che, se espressi, metterebbero a rischio l'identità sociale. Sono metafore che esprimono una mutazione antropologica culturale. In sintesi le mutande sarebbero il *recinto* temporaneo degli organi genitali in fede all'etimo del bestiame in transumanza: la *muta*.

Sigmund Freud dedica poche righe all'identità personale⁸ ipotizzando che si formi trasformandosi sulla base dell'esperienza senso-percettiva⁹. L'impianto delle ricerche che hanno fondato la psicoanalisi segue la formazione iniziale di biologia e neuroanatomia di Freud come anche l'interesse al mondo vegetale nel suo andar per boschi, osservare, pensare, riflettere e sperimentare fino a formulare una teoria senza mai diventare botanico¹⁰ com'è accaduto con l'interesse importante di collezionismo archeologico senza mai diventare archeologo. I progressi della biologia molecolare si sono estesi alle ricerche sull'espressione dinamica del corredo genetico e la memorizzazione che un'esperienza può lasciare con alterazione d'espressione epigenetica¹¹ senza trasformazione del gene.

Se invece si accetta la tesi, peraltro controversa, del cosiddetto neo-darwinismo, tutte le mutazioni sociali comprese le *nostre mutande* sarebbero una gigantesca e duratura mutazione culturale geneticamente trasmessa¹².

C. G. Jung aveva una formazione psichiatrica e relativa pratica clinica basata sulle evidenze. Non ha dedicato troppe parole all'identità personale pur avendo introdotto il principio d'individuazione¹³, che non è né un processo innato né sociologicamente pre-determinato. Il processo avrebbe una regia archetipica guidata dall'inconscio collettivo con traguardo d'identità personale verso una totalità che Jung chiamerà Self.

Per ammettere questo passaggio, documentato dall'evidenza simbolica transculturale, Jung ricorre alla *funzione trascendente* pur riconoscendo l'esistenza, un *germe embrionale*¹⁴.

Riavvolgendo il gomitolo dell'intreccio delle novità e scoperte nel '900 il *DNA* appare un ordinatore tecnico *dell'anima mundi* della scuola platonica (428/427 a.C. – Atene, 348/347 a.C.) ma non sembra essere l'ordinatore tecnico dell'*unus mundus* che Jung individua nell'inconscio collettivo.

L'applicazione clinica della psicologia del profondo offre tante tessere di un mosaico infinito di vita in forma *di tutto un po'* che si alimenta forse da fonti di energia come il *quanto di azione*. Di fatto una curiosità botanica si risolve in un incontro voluto dal caso

Epigenetica è lo studio di come comportamenti e ambiente possono temporaneamente influenzare il funzionamento dei geni senza causare cambiamenti strutturali.

Unus Mundus, è il concetto di una realtà unitaria di base da cui tutto emerge e per cui tutto ritorna. L'idea è stata resa popolare nel XX secolo dallo psicoanalista svizzero Carl Gustav Jung. Il termine può essere fatto risalire agli scolastici ed è stato ripreso nel XVI dagli alchimisti.

8 Freud S., capitolo VII interpretazione dei Sogni, ed.1900

9 Laplanche e Pontalis Enciclopedia della Psicoanalisi ed. Laterza GLF Editori Laterza Tomo I p.p. 238-240 (1998)

10 Freud M. (a cura di Francesco Marchioro e per la traduzione), Mio padre Sigmund Freud, p.p. 57-60, ed. Sommolago, 2001 (1957- prima edizione).

11 Cimatti F., L'inconscio e la scienza. Intervista ad Alberto Oliverio, in L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi N. 5 – L'inconscio scientifico - Giugno 2018, p.p. 21-30.

12 Corbellini G., Filosofia e Biologia, p.p. 252- 256 in Eco U, Fedriga R. (a cura di) Storia della filosofia anno I, vol.8, Il novecento filosofie e scienze, ed. Gedi Passioni, Roma, 2018.

13 Giudici G. (a cura di), Aldo Carotenuto, Identità e ipseità. Il principium individuationis, tratto da blog educativo in Filosofia e Scienze umane, Liceo Statale di Scienze Umane "A. Pieralli" di Perugia. <https://gabriellagiudici.it/aldo-carotenuto-psicologia-dinamica-e-principium-individuationis/> [verificato 27-02-2022].

14 Ripepi G., Risvolti inconsci Arte e psicoanalisi nell'opera di Hermann Hesse. in L'inconscio estetico n.3, p.p. 85-95, Giugno 2017. http://www.inconsci Rivista.unical.it/wp-content/uploads/2017/06/Ripepi_n3.pdf [verificato 27-02-2022]

e gli oggettivi progressi, della medicina portano anche l'eco delle intuizioni botaniche degli sciamani insieme alla razionalità scientifica ¹⁵.

Da studi sperimentali di botanica il biologo **Gregor Johann Mendel** dimostra l'esistenza di regole ereditarie del fenotipo ma sarà ignorato sebbene avesse raccomandato altri approfondimenti di quanto, aveva osservato (1865-1866) e il medico **Johann Friedrich Miescher** identifica per puro caso la molecola del DNA (1871) giacché si era dedicato a un perfezionamento in chimica organica perché riteneva di non poter esercitare la professione medica per problemi di salute (tubercolosi). Da osservazioni cliniche il neurologo **Sigmund Freud** (1900) e lo psichiatra **C.G. Jung** (1907) insieme cominciano a definire aspetti sconosciuti d'intuizione non consapevole nei sintomi nevrotici e psicotici senza saper spiegare l'altro grande mistero dell'identità psicogenetica DNA correlata.

C. G. **Jung** dal 1912 affronta il tema delle *trasformazioni* riferibili a situazioni non biologiche ma molto presenti in letteratura umanistica e creativa, come fece **Johann Wolfgang von Goethe** (1790), poeta con profilo anche scientifico, usando la parola "metamorfosi" ¹⁶. Proprio la pubblicazione nel 1912 ¹⁷ è stata un primo esempio in Jung che segna, la separazione tra Freud e Jung mentre le successive sperimentazioni portano sempre più Jung alla differenziazione dalla psicoanalisi, Dopo aver completato la sua personale ricerca sperimentale ¹⁸ ha seguito la teoria del *quanto di azione* in stretta collaborazione con **Wolfgang Pauli**, fisico nucleare (1933-1958). In forma congiunta hanno firmato una pubblicazione *L'interpretazione della Natura e della Psiche* ¹⁹ che riassume il loro impegno comune ²⁰ senza riuscire a iscrivere *archetipi e sincronicità a-causale* ²¹ nel modello scientifico del *quantum di azione*. ²² o nella scienza fisica in generale ²³.

15 Fanelli S., Pensare in Matematica, Seminario 12 giugno 2013, ed. PM-TP in Seminari di Neuropsichiatria Psicoterapia Gruppo Analisi organizzati dal Prof. Pisani presso le Edizioni Universitarie Romane 2013. <http://www.psychomedia.it/neuro-snp/12-13/fanelli.pdf> [verificato il 2-02-2022 for free on line]

16 Johann Wolfgang von Goethe, Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären, 1790 (Tentativo di spiegazione della metamorfosi delle piante).

17 Simboli della trasformazione 1952 (Edizione definitiva di Trasformazione e simboli della libido.1912) https://www.cipajung.it/User/Opere_Jung

18 Il Libro rosso, a cura di Sono Shamdasani, trad. di Anna Maria Massimello, Giulio Schiavoni e Giovanni Sorge, 2010

19 Jung C. G., Pauli W. Naturerklarung und Psyche, 1952.

20 Marzocca F., Incontro tra Jung e Pauli. L'esperienza psicologica della Sincronicità verso l'entanglement quantistico, 'atopon', Quaderno Mythos PsicoAntropologia simbolica, Edizioni Mythos, 2011. https://www.academia.edu/8372884/L_incontro_tra_lo_psicoanalista_Jung_e_il_fisico_Pauli_lesperienza_psicologica_della_sincronicit%C3%A0?email_work_card=title [verificato il 26-2-2022]

21 Popopa M., Nobel-Winning Physicist Wolfgang Pauli on Science, Spirit, and Our Search for Meaning, <https://www.themarginalian.org/2019/03/13/wolfgang-pauli-carl-jung-figuring/>.

22 Bhor N., I quanti e la vita. Unità della natura. Unità della conoscenza. Raccolta saggi (1933-1962) prefazione e traduzione da Paolo Gulmanelli ed. Universale Scientifica Boringhieri, Torino 1965.

23 Colombati L., Jung e Pauli-sincronicità a confronto, Illuminazioni n. 41, luglio-settembre 2017 p.p. 212-

Jung ipotizzò l'esistenza di legami «significativi a-causali» tra fenomeni, per spiegare l'esistenza di nessi razionalmente inspiegabili ma comunque reali.

In fisica, secondo la teoria della meccanica quantistica, il valore più piccolo che una grandezza può assumere è *il quanto d'azione o la radiazione*.

Freud nel 1933 pensava che la psicoanalisi come scienza *particolare* è totalmente inadatta a crearsi una propria concezione del mondo (Weltanschauung) e deve accettare quella della scienza.

Jung nel 1958 pensava che la scienza potrebbe descrivere con un'*equazione* i processi emergenti dalla spiritualità collettivamente condivisi anche se non compresi.

L'equazione non trovata potrebbe essere rimasta intrigata nei micro intrecci della natura o smarrita per cercare di riavvolgere un gomitolo in un pensiero possibile scientificamente da provare.

L'autore ringrazia per i consigli e la collaborazione interdisciplinare Naldo Anselmi, Stefano Bottacin, Giuseppe Fabrini, Alessandra Fagioli e Stefano Fanelli purtroppo recentemente scomparso.

249 https://www.academia.edu/41906888/Jung_e_Pauli_sincronicit%C3%A0_a_confronto?email_work_card=title [verificato 28-02-2022]

ANNA MARIA MEONI ABSTRACT

Medico, Psichiatra con formazione in Psicologia del Profondo. Ha esercitato a capo di Dipartimenti di Salute Mentale del Servizio Sanitario Nazionale. Ha sviluppato ricerche in Arte Terapia e Gruppo Analisi applicata nei gruppi di lavoro e Storia della Psicoanalisi. Gli ultimi contributi pubblicati riguardano le risorse creative dei gruppi multidisciplinari nel campo delle Scienze naturali e l'espressione dell'Arte e gli aspetti meno noti della formazione delle teorie psicoanalitiche nel '900. Cura personalmente la divulgazione delle ricerche in corso sui temi di attualità ad accesso libero sui principali social-media o a domanda su specifici progetti di seminari, convegni. agupart@hotmail.com

Titolo: Anima Mundi e DNA

Il contributo di conoscenza biologica con la scoperta del DNA nel '900 è esplorato in questo saggio con riferimento alla teoria e pratica della psicologia del profondo. I notevoli progressi scientifici della fisica nucleare nel '900 portano la fisica allo studio dell'infinitamente piccolo di alcune energie, che, descritte da antiche sapienze, sono anche riconoscibili tra i contenuti psichici inconsci. Carl Gustav Jung e Wolfgang Pauli cercarono di esplorare archetipi e metamorfosi alla ricerca di corrispondenza tra sincronicità a-causale e principio di sovrapposizione dell'energia ondulatoria. Una strada difficile tutta ancora da percorrere.

PAROLE CHIAVE

Identità biologica - Psicologia del Profondo – Teoria della Meccanica Quantistica - DNA – Antropologia culturale – Filosofia della scienza.

ABSTRACT

Title: Anima Mundi and DNA

The contribution of biological knowledge with the discovery of DNA in the 1900s is explored in this essay in reference to the theory and practice of depth psychology. The remarkable scientific advances of nuclear physics in the 1900s lead physics to the study of the infinitely small of some energies, which, described by ancient wisdoms, are also recognizable among the unconscious psychic contents. Carl Gustav Jung and Wolfgang Pauli tried to explore archetypes and metamorphoses in search of correspondence between a-causal synchrony and the superposition principle of wave energy. A difficult road still to go.

KEYWORD

Personal identity - Depth psychology - Theory of quantum mechanics – DNA - Cultural Anthropology - Philosophy of science

LE ETÀ DELLA VITA E I MUTAMENTI

MARIA GRAZIA MONACO

Tutto ciò che è giovane invecchia, ogni bellezza avvizzisce, ogni calore si raffredda, ogni splendore s'offusca e ogni verità diviene piatta e banale. Tutto ciò infatti prese forma un giorno, e tutte le forme vanno soggette all'usura del tempo; invecchiano, si ammalano, si disintegrano, a meno che non si trasmutino.

Jung¹

IL TEMPO E IL FLUIRE DELLA VITA

Il concetto di tempo e di mutamento sono intimamente legati. Siamo esseri in continuo divenire, il cui corpo e la mente non possono evitare il cambiamento. Ciò che invece rimane identica per tutta la vita è l'essenza che riguarda ciascun singolo individuo, nella sua unica storia di vita.

Per Eraclito, il filosofo del divenire, nel tempo tutto scorre, cambia, si trasmuta. In uno dei suoi Frammenti, egli dice: "Non si può discendere due volte nel medesimo fiume..."².

Ma, come nei fiumi l'acqua non è sempre fluente, a volte stagna e forma delle secche, così nella sfera inconscia della nostra psiche, restano bloccati ricordi lontani, emozioni, desideri, paure che l'io non accetta. In questo vicolo cieco, il corso della vita non è più in grado di fluire liberamente e per l'uomo, ci vorrà tempo e sofferenza per potersi immergere e nuotare nel fiume mutevole e imprevedibile della vita, attraversare la sua esperienza terrena, per poi ricongiungersi e fondersi con il mare della Fonte divina.

1 Jung, C.,G *Simboli della trasformazione*, traduzione di Raho,R., Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p.349.

2 Eraclito, *Frammenti*, n.91, Della natura.

IL PERCORSO DEL SOLE, *MUTEVOLE* COME LA VITA DELL'UOMO

Jung, vede nel *mutamento* il motore della vita. Egli, in una suggestiva allegoria, paragona la vita dell'uomo al percorso quotidiano del sole:

“Immaginate un sole animato dal sentimento umano e dalla coscienza momentanea dell'uomo. Al mattino esso sorge dal mare notturno dell'inconscio e guarda il vasto mondo variopinto, la cui estensione si accresce a mano a mano che esso s'innalza nel cielo.(...) A mezzogiorno s'inizia la fase decrescente, il rovesciamento di ogni valore, di ogni ideale del mattino. Il sole diviene inconsequente. Si direbbe che esso ritragga indietro i suoi raggi. La luce e il calore diminuiscono fino all'estinzione definitiva³.

Quale allegoria più appropriata di questa, per immaginare i vari stadi della vita di un uomo?

Il sole⁴, simbolo del supremo potere cosmico, adorato nell'antichità come un dio, era *Mitra* per i persiani, *Ra* per gli egiziani ed *Helios* per i Greci.. Dal sole emana il Mercurio che governa il movimento, la vitalità, il dinamismo, la creatività; in astrologia rappresenta l'identità, l'Io. Nell'alchimia, il sole è simbolo dell'intelletto e viene associato all'oro per la sua lucentezza. Jung dirà: “Dall'uomo di piombo all'uomo d'oro”.

Secondo la visione junghiana, il tragitto giornaliero del sole, rappresenta il viaggio che l'individuo intraprende orientandosi verso la stella polare del Sé, la meta dell'intero progetto della vita, in cui ogni tappa imperfetta del viaggio ha un suo valore e significato nella trasformazione della personalità individuale verso una nuova condizione di interezza.

La visione della vecchiaia e della morte sarebbe insopportabile, e la vita sprecata, se, come dice Jung nei Ricordi⁵, *non riusciamo a capire e a sentire che già in questa vita abbiamo un legame con l'Infinito. L'esistenza ha senso solo se riconosciamo l'appartenenza a qualcosa d'immenso, intimo e insieme numinoso, qualcosa di essenziale che ci collega a tutto il resto dell'Universo.*

Solo se si ha ben presente la Meta nella sua vera essenza, si può compiere il viaggio senza correre il pericolo di fermarsi alla prima tappa, di rimanere bloccati nei vari traguardi che ingannano, offrono solo un premio di consolazione, un falso attracco, come

3 Jung, C.G., *Le età della vita*, in Opere VIII, La dinamica dell'inconscio, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p.7085, digitale.. Originariamente pubblicato nel 1930-1, la presente edizione riproduce la traduzione di Vita A. e Bollea G., *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, 1959.

4 Quando il sole si fa largo tra le nuvole immediatamente tutto si rischiarà, si amplia e s'illumina. Il colore giallo delle divinità solari, può rappresentare la luce e il suo potere di illuminare, con la chiarezza della coscienza, i nostri vissuti più confusi. In altri termini, si può pensare al sole come ad una sorta di lampadina che si accende, all'insight, alla presa di coscienza chiarificatrice. L'evoluzione di tale presa di coscienza, di conoscenza, ci avvicina anche al sole, all'estate, alle divinità del grano maturo, indissolubilmente legate alla nostra aspirazione di maturità e di maggiore consapevolezza.

5 Jung, C.G., *Ricordi, Sogni, riflessioni*, (1961), Raccolti da Jaffè A., BUR, Milano, 2006, p.382.

quello del *mito delle sirene*⁶ che cercano di incantare il navigante Ulisse, nascondono l'approdo finale e fanno dimenticare il *telos*, la meta del peregrinare.

LO ZENITH

*“Più ci si avvicina al mezzogiorno della vita, più si riesce a consolidarsi nel proprio orientamento personale e nella propria situazione sociale e più sembra di avere scoperto il corso normale della vita, gli ideali e gli esatti principi della condotta”*⁷.

Quando al mattino il sole è allo zenith, la potenza radiante dei suoi raggi è al massimo. Come il sole, l'io del giovane uomo è esaltato, si sente solido e poderoso come un pilastro che regge bene tutta l'impalcatura che si è costruita attorno. Egli, concentrato sul culto del proprio io, aspira per sua natura all'assenza di tensione, ritiene inutile il sacrificio, imbocca scorciatoie per raggiungere gli obiettivi, fa scelte indolori, indirizza tutti i propri sforzi all'accumulo di beni, al calcolo e al benessere.”

*Ognuno desidera che la vita sia semplice, sicura e senza ostacoli; ecco perché i problemi sono tabù. L'uomo vuole certezze e non dubbi, risultati e non esperienze, senza accorgersi che (...) occorre una coscienza più vasta e più alta per stabilire la sicurezza e la chiarezza*⁸.

L'esperienza umana si costruisce nel tempo con umiltà e sacrificio. Raro trovare, tra le priorità del giovane uomo, una dimensione etica sacrificante, scaturita dall'esperienza, o il senso di appartenenza a una tradizione e a una storia. A tale proposito, cito un brano di W. Benjam: “Un vecchio sul letto di morte, dà ad intendere ai suoi figli che nella sua vigna è nascosto un tesoro. Loro non avevano che da scavare. Scavarono, ma del tesoro nessuna traccia. Quando però giunge l'inverno, la vigna rende come nessun'altra nell'intera regione. I figli, allora si rendono conto che il padre aveva lasciato loro un'esperienza: non nell'oro sta la fortuna ma nell'operosità”⁹.

In passato, quando il tempo era percepito ciclico e ogni anno il ripetersi delle stagioni onorava Madre Natura, dea della vita e del nutrimento, la vecchiaia era considerata una fase sacra del ciclo vitale.

Chi aveva vissuto di più, sapeva di più e gli anziani erano rispettati perché ricchi di esperienza e di conoscenza. Ma per i giovani, che concepiscono il tempo non più ciclico ma lineare come una freccia scagliata in un futuro senza valori e senza meta, il tempo perde la sua tensione narrativa verso uno scopo chiaro e credibile, per cui la vecchiaia

6 *De finibus bonorum et malorum V, 18.* Secondo Cicerone, il canto delle Sirene nell'epopea omerica è una promessa di conoscenza: Odisseo non fu attratto dalla soavità del loro suono, ma dal desiderio insaziabile di apprendere

7 Jung, C., G., Op. cit. p.7046.

8 Jung, C. G. Op. cit. p.7006.

9 Benjamin W., *Esperienza e povertà*, traduzione di F. Desideri, in F. Rella (a cura di). Critica e storia, Venezia, Cluva, 1980, p.203.

non è più riconosciuta come un prezioso serbatoio di esperienza e di sapere.

È invece fondamentale, per un cambiamento evolutivo consapevole, fare tesoro della memoria storica, delle esperienze di vita vissuta e dei valori che gli anziani tramandano.

LA FASE CALANTE E LA RIMOZIONE DEGLI IDOLI

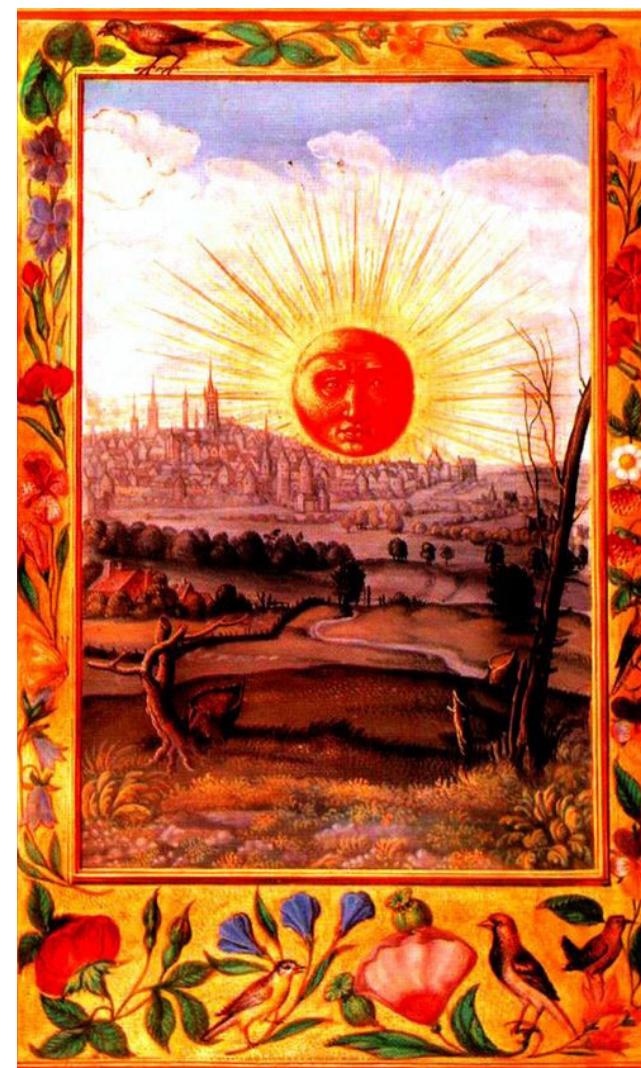
“Con l’inizio della seconda metà della vita(...)si prepara una profonda modificazione dell’anima umana. Non si tratta dapprima di una modificazione cosciente, che si possa osservare; ma si tratta piuttosto d’indizi indiretti di trasformazioni che sembrano partire dall’inconscio¹⁰ .

Dal momento che il sole raggiunge il punto più in alto, inizia la fase calante. Il sole, divenuto *inconseguente*, ritira i suoi raggi per illuminare sé stesso, dopo aver diffuso la sua luce sul mondo. In realtà, si tratta della stessa energia psichica orientata non più all’esterno ma rivolta su di sé. In un primo momento, la vita diventa oscurità. La prova da affrontare è scavare in quell’oscurità, come sostiene Jung nel Libro Rosso: *Alla fine ho scoperto che in ogni cosa volevo me stesso, senza però cercarmi. Perciò ho voluto cercarmi non più fuori di me, ma dentro di me¹¹.*

Anche se si possiede fama, potere, ricchezza e sapere, ormai è cessato il desiderio di accrescere quei beni e questa forma di felicità umana gli risulta insufficiente. In un passo di *Psicologia dell’inconscio¹²*, Jung scrive: *Il trapasso dalla giovinezza alla maturità è un sovvertimento di valori precedenti. S’impone la necessità di indagare il valore di ciò che contrasta con gli ideali di un tempo, di prendere coscienza dell’errore contenuto nelle convinzioni sostenute fino a quel momento, di riconoscere e sentire la non-verità contenuta in ciò che fino a poco prima era la verità.*

Avviene che, per l’individuo che attraversa questa fase dell’esistenza, la routine ordinaria comincia a perdere il senso che aveva, non regala più gli stessi stimoli; cambia la scala dei valori e degli interessi personali, le priorità perdono la loro attrattiva, fino a che i punti fermi come gli affetti, il lavoro, le certezze scientifiche e culturali, si sgretolano e perdono consistenza.

Egli avverte un terribile senso di vuoto e di inquietudine, ma non riesce a dare voce a quel contenuto che implodendo crea insoddisfazione, senso di solitudine e disagio. Sembra una continua ricerca di qualcosa di indefinibile, che non arriva mai; vive una vita che non lo soddisfa e anche se apparentemente ben integrato, prima o poi si ritrova faccia a faccia con i demoni che dimorano nella sua anima. I segnali arrivano via, via, in mille modi diversi: immagini, sensazioni, emozioni, coincidenze significative, sogni: sono spiragli da cui emerge una voce interna che in quel momento non riesce ad esprimersi in altro modo. Il disagio che si avverte fa parte di un processo più ampio in cui emergono emozioni mai provate, inconsuete.



Solomon Trimosin - Splendor Solis

10 Jung, C.G., Op cit , p.7054.

11 Jung, C.G., *Libro Rosso*, Torino. Bollati Boringhieri, 2010, pag.255.

12 Jung, C.G., *Psicologia dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p.127.

Vivere con questo malessere, non è un bel vivere sopraggiunge la depressione, il panico, l'ansia, il rifugiarsi in alcol e droghe, meri tentativi di sbarrare la via alla coscienza, ai conflitti psichici e di evadere così, in modo illusorio, la sofferenza. Ma il rifiuto di una parte di se stessi o della propria storia, fa sì che ciò che si rifiuta ci blocchi e ci imprigiona in una trappola mortifera. Non puoi più fingere che tutto vada bene nel tuo mondo.

L'impatto è travagliato, ma è il preludio di un lungo viaggio verso il cambiamento. Si preferisce stare da soli, meglio se a contatto con la natura; si decide di troncare relazioni o amicizie che non nutrono più; si scopre un anelito verso la spiritualità e/o il senso religioso: tutti segnali di una trasformazione in corso, da accogliere senza remore. L'io che si sentiva potente, adesso è solo una protezione illusoria; altre energie più intime, come l'istinto, l'intuizione, la voce dell'anima, si affacciano demolendo anche le convinzioni più radicate e indicandoci le risposte. Gli assalti dell'inconscio sconvolgono la solidità dell'io, ne manifestano tutta la debolezza e aprono ad una nuova fase di crescita nel viaggio individuativo,.

Si deve avere il coraggio di accettare le proprie emozioni per quanto sgradevoli e dolorose, così come le conseguenze che potrebbero scaturire dal cambiamento. Abbracciamo il buio che ci fa paura, è da lì che sopravviene la luce, da uno spazio di profonda resa. Il sole dà colore alle cose, tuttavia senza l'ombra esse non acquisterebbero forma.

Luce e Ombra, considerati opposti, sono metafore del bene e del male, del positivo e negativo, del giorno e della notte. L'Ombra è quella parte della psiche dell'uomo inconciliabile con il tipo di vita che egli sceglie di vivere coscientemente; se non viene vissuta, egli diventa infelice e manifesta disagi psichici.

Nella vita ci troviamo sempre di fronte a fenomeni duali, apparentemente inconciliabili, vita-morte, bene-male, *yin-yang*, salute-malattia, gioia-dolore. La ragione ci mostra una realtà divisa in se stessa secondo coppie contrarie. Le opinioni unilaterali, le sicurezze incrollabili e le rigidità ostacolano il nostro cammino in quanto, nel corso del divenire della vita, ci troviamo ad affrontare ostacoli inattesi, che per essere superati richiedono flessibilità, mentre invece questa lotta, se non pacificata, *porta con il trascorrere degli anni a un inaridimento e a una lignificazione interiori...*¹³.

L'essere umano diventa completo, giunge a sviluppare il Sé solo quando non esclude gli opposti, ma li abbraccia; la dolorosa sopportazione della conflittualità conduce ad una sintesi creativa, rinnovatrice e trasformatrice. Grazie alla comunione degli opposti, si raggiunge la consapevolezza e il cambiamento in un ordine superiore armonico.

Vedere crollare il proprio progetto di vita è un'esperienza dolorosa, Nessun cambiamento può avvenire, senza un doloroso ridimensionamento del proprio ego, senza un sacrificio personale, senza confrontarsi con se stessi e senza una maggiore comprensione del mondo circostante. I problemi che affiorano in questa fase della vita non possono più essere risolti in base alle vecchie ricette. Si apre una feritoia da cui si fa largo una nuova, più intima percezione di se stessi e del mondo, tramite flash, sensazioni e intuizioni, visioni, sogni e presagi, che sfuggono alla ragione come avviene nell'esperienza sedimentata.

13 Jung, C.,G., *Simboli della Trasformazione*, in "Opere", vol. V, p. 349.

Queste profonde prese di coscienza, si fanno riconoscere come voce interiore che ci sprona a cambiare lo stile di vita che ci caratterizzava. Attraverso queste esperienze si ha un netto cambiamento dell'intera visione dell'esistenza, un inevitabile cambio di prospettiva.

“Non è possibile vivere la sera della vita seguendo lo stesso programma del mattino, poiché ciò che fino ad allora aveva grande importanza ne avrà ora ben poca, in quanto gli idoli di un tempo sono stati rimossi¹⁴.”

Ci sentiamo spinti a compiere azioni che contrastano con il nostro abituale modo di essere: si fanno o si dicono cose che prima non si sarebbero mai fatte o dette. Si passa dal guardare in superficie le cose che accadono, ad uno stato di percezione e sensibilità più ampio, che consente di vedere in profondità le cause degli eventi. Nessuno può scoprire terre nuove, se non accetta di perdere di vista la riva. Se non abbiamo altro da aspettarci se non le cose abituali, la vita non può più rinnovarsi; dobbiamo rimetterci in gioco e bruciare i ponti alle spalle, altrimenti diventiamo statue di sale, ci pietrificiamo, come accadde alla moglie di Lot¹⁵, incapace di distogliere gli occhi dalle cose a cui aveva attribuito valore in precedenza.

Jung, invitava sempre a vivere pienamente, assaporare il proprio tempo e considerare la vita come un dono, a qualunque età¹⁶. A tale proposito egli scrive:

“È un grosso errore supporre che il significato della vita si esaurisca con la giovinezza e con la fase di espansione, che una donna per esempio sia “finita” quando sopraggiunge la menopausa. Il meriggio della vita umana è ricco di significati quanto il mattino, deve avere il suo proprio significato e il suo scopo, e non può essere una misera appendice del mattino¹⁷.”

FLUIRE ANCHE NELLA TERZA ETÀ

L'invecchiamento è un processo irreversibile che inizia sin dalla nascita, il cambiamento non si ferma mai, evolve con noi. Il sentiero giusto di oggi, non è lo stesso di ieri e solo la vita può farcelo scoprire. Vivere non è guardare avanti o indietro, ma partire sempre dal punto in cui ci troviamo in questo momento, anche nella terza età.

J.Hillman, nel suo libro *La forza del carattere*¹⁸, sostiene l'idea del nostro divenire fino alla fine della vita, rivalutando quella che viene definita “età del tramonto” che non deve

14 Jung, C.G., Op. cit., p. 7116.

15 Genesi 19:17; 24-26..

16 Oggi la vita media si è allungata, per cui la seconda metà della vita, cui si riferiva Jung, inizia dopo e prosegue con la terza e la quarta età..

17 Jung, C.,G.,Op. cit. p.7132.

18 Hillman, J., *La forza del carattere*, Milano, Adelphi, 2007, p.174.

essere considerata un declino, un'afflizione, ma la realizzazione dell'esistenza, la piena espressione del nostro carattere che nell'ultima parte della vita viene portato a compimento. È l'ultima immagine che resta di noi, dopo che ce ne siamo andati, che ci deve rendere unici, insostituibili e indimenticabili.

Il libro, è illuminante per chi interpreta la vecchiaia come un limite e la paura gli impedisce di vivere appieno gli anni che lo separano dal congedo definitivo.

L'autore, riporta la citazione di T.S. Eliot "I vecchi dovrebbero essere esploratori", un monito a restare curiosi, indagare su idee importanti, rischiare la trasgressione e ricordare che *senza immagini e senza sensazioni di bellezza, l'anima appassisce*.¹⁹

Hillman, riprende e amplifica l'allegoria di Jung sul percorso del sole, concentrandosi sul tramonto e dunque sulla vecchiaia, affermando: *Non ci deve bastare uscire di scena in dissolvenza, lasciare che la nostra luce svanisca dietro le colline grigie. Il crepuscolo non è l'immagine giusta perché il tramonto del sole è segnato dal fuoco, un'ultima protesta, un richiamo alla bellezza. Noi vorremmo riaccendere il giorno, non lasciarlo affievolire nella serenità della sera*.²⁰

L'immagine del tramonto, quale inesorabile simbolo del tempo che scorre, evoca una sensazione di nostalgia e di rimpianto per qualcosa che sta per finire, Gli inglesi, molto pignoli, chiamano il crepuscolo *twilight*, per sottolineare che la sua luce è doppia, in quanto contiene ancora sia la luminosità del giorno, sia le ombre della sera.

Ma in realtà, chi osserva l'orizzonte, ed è pronto ad accoglierne l'immagine, si lascia avvolgere completamente dal colore rosso del tramonto che è il colore del cuore, del sangue, della libido, della rigenerazione dell'essere.

Il rosso è anche il colore del fuoco che brucia nell'*athanor*, e della *Rubedo* fase finale dell'*Opus*, in cui si realizza la trasformazione e la perfezione della Materia; corrisponde all'individuazione del *Sè*, alla piena consapevolezza dell'uomo, che ha integrato la sua ombra e ha superato i propri conflitti, componendoli in una sintesi superiore, al di là del tempo e dello spazio.

È uno stato di grazia, difficile da raggiungere in giovane età.

Il tema del Vecchio Saggio, riflette tutti i valori legati alla maturità, alla saggezza, alla tradizione, al sapere, all'esperienza, ma si manifesta anche con caratteristiche come la lentezza, l'eccessivo rigore, la paura delle novità, la durezza e l'intolleranza.

Difatti, l'energia degli anziani, sovente diventa irritazione, pronta ad infiammarsi, *come la legna vecchia e secca*²¹ *...basta un niente per perdere le staffe*²². La rabbia, potrebbe essere l'indizio del desiderio di liberarsi dall'ingiustizia di una vita prigioniera delle banalità della routine quotidiana, quella che Hermann Hesse, in una poesia, definisce *consuetudine inceppante*²³.

19 Hillman, J., Op., cit., p.180

20 Hillman, J., ivi, p.23.

21 Hillman.J.,ivi, p. 146.

22 Ivi, p.150 .

23 Hesse, H.,Gradini.

È tipico dell'età avanzata l'emergere di contraddizioni nel carattere: è il *Puer*, che libera il suo aspetto dionisiaco e la sua mercuriale follia, che si oppongono alla saggezza saturnina del *Senex*, dando vita alla coppia archetipica presente nella psicologia junghiana, da interpretare come giovinezza contrapposta a vecchiaia.

Hillman, a tale proposito parla di necessità di integrare i due poli: il cuore dovrebbe ritornare come quando si era bambini, mentre la mente possedere la saggezza dell'anziano. Non bisogna rinunciare ai doni che ci offre il *Puer*, poichè ci aiutano a vivere una vita piena e soddisfacente e ad esorcizzare la paura della morte. Il *Puer* è l'anelito vitale dell'esistenza, la fiamma creativa, l'esuberanza del Mercurio che non si ferma mai; quel rinnovarsi di continuo, quel dinamismo psichico che il *Senex* dovrebbe assimilare per riuscire a mantenere lo sguardo rivolto sempre a est, verso l'aurora.

Non lasciamoci minacciare e bloccare dalla paura della vecchiaia, ultimo *guardiano della soglia*²⁴, che non potremo mai sconfiggere.

Attraversiamo, l'età del tramonto, come un'inevitabile tappa della condizione umana, come qualcosa di numinoso che ci proietta verso una dimensione archetipica, in cui morte e vita si trasmutano l'una nell'altra.

Jung, a proposito della morte, nel *Libro Rosso* scrive:

*Se accogli in te la morte, essa è come una notte di brina e un presagio di sgomento, ma è una notte di brina che scende su un vigneto ricolmo di dolci grappoli.*²⁵



Marcantonio Raimondi, Padre tempo, 1480

24 Il contenuto di questa nota, è tratto da Sangiorgio G., dispense di: *Lezioni di alchimia interiore*: "Fondamentale imparare a individuare e affrontare gli avversari interiori che, di volta in volta, si parano davanti all'uomo che intraprende una via spirituale di conoscenza, detti "guardiani della soglia". Dato che ognuno di questi è la proiezione di archetipi che nella psiche individuale sono barriere o legami da superare, ogni alchimista ha i suoi guardiani che lo "aspettano" nell'ombra. Queste "bestie nere" hanno aspetti abbastanza diversi in ciascun operatore, dato che ogni persona è un caso a parte. Inoltre, i guardiani cambiano fisionomia col susseguirsi delle fasi, assumendo caratteri più o meno severi, più o meno ingannevoli. I principali e più frequenti in genere si presentano in questo ordine: la paura di ciò che non si conosce, il mentire a sé stessi, il sentirsi inadeguato, la stanchezza e la rassegnazione, la deviazione nelle facoltà medianiche, l'esercizio del potere per soddisfare l'ego. L'ultimo guardiano, la vecchiaia, non può essere sconfitto, ma si può solo ritardarne l'azione. Tanti sono i guardiani quante sono le soglie e infatti la soglia da superare si sposta in avanti col progredire del processo di trasmutazione.

25 Jung, C.,G., *Libro Rosso*, Op.cit.,p.274.

MARIA GRAZIA MONACO ABSTRACT

è nata a Catania, dove si è laureata in Economia, e dove ha lavorato come ricercatore nella stessa facoltà. Coltiva da sempre l'interesse per la psicologia analitica, ed in particolare per Jung e Hillman.

Negli ultimi dieci anni si è appassionata allo studio del *Libro Rosso* e della psicologia alchemica.

Sito web: www.mariagraziamonaco.it.

E-mail: magra62@gmail.com.

Nella psicologia analitica di Carl Gustav Jung, l'allegoria del tragitto giornaliero del sole, rappresenta il viaggio che l'uomo intraprende orientandosi verso la stella polare del Sé, meta dell'intero progetto della vita, in cui in ogni tappa imperfetta del percorso genera nuove immagini di vita, di morte e di rinascita. Al mattino, quando il sole è allo zenith la potenza radiante dei raggi è al massimo, come l'io del giovane uomo che indirizza i suoi sforzi per raggiungere potere e benessere. Segue la fase calante del sole, in cui, come nella seconda metà della vita, avviene un sovvertimento dei valori precedenti e si ricerca la propria consapevole realizzazione individuativa. Al tramonto, come nella terza età, tappa finale del viaggio del sole e della vita umana, l'uomo avvolto nel mantello rosso della Rubedo, raggiunge una nuova condizione di interezza, uno stato vicino alla totalità, conquistato duramente attraverso le precedenti fasi di crescita personale. Rivalutiamo, dunque, la vecchiaia, che non deve essere considerata un declino, un'afflizione, ma la realizzazione dell'esistenza. E' uno stato di grazia, difficile da raggiungere in giovane età.

PAROLE CHIAVE

Allegoria del sole, mattino-giovinezza, maturità-meriggio, vecchiaia-tramonto, individuazione, Rubedo, Sé.

ABSTRACT

THE AGES OF LIFE AND THE CHANGES

In Carl Gustav Jung's analytical psychology, the allegory of the journey daily sun, represents the journey that man undertakes orienting himself towards the North Star of the Self, the goal of the entire project of life, in which in each imperfect stage of the journey it generates new images of life, of death and rebirth. In the morning, when the sun is at its zenith the power radiant of the rays is at its maximum, like the self of the young man who directs his efforts to achieve power and wealth. The waning phase of the sun, in which, as in the second half of life, a subversion of the gods takes place previous values and seeks one's own conscious individual realization.

At sunset, as in old age, the final stage of the journey of the sun and of human life, the man wrapped in the red cloak of the Rubedo, reaches a new condition of wholeness, a state close to wholeness, conquered hard through the previous stages of personal growth. We re-evaluate, therefore, old age, which should not be considered a decline, an affliction, but the realization of existence. It is a state of grace, difficult to achieve in young age.

KEYWORDS

Allegory of the sun, morning-youth, maturity-noon, old age-sunset, individuation, Rubedo, Self.

MARIA GRAZIA MONACO

was born in Catania, where she graduated in Economics, and where she worked as a researcher in the same faculty. He has always cultivated an interest in analytical psychology, and in particular for Jung and Hillman. In the last ten years she has been passionate about the study of the *Red Book* and alchemical psychology.

Sito web: www.mariagraziamonaco.it.

E-mail: magra62@gmail.com.

IO E LA BLATTA

MUTAZIONI SECONDO CLARICE LISPECTOR

VIRGINIA SALLES

La nostalgia non è del Dio che ci
manca, è la nostalgia di noi stessi che non
siamo a sufficienza; sentiamo la mancanza
della nostra grandezza impossibile

(Clarice Lispector)

In una intervista a Clarice Lispector, celebre scrittrice brasiliana, alla domanda sul perché i suoi libri vengono considerati così difficili da leggere e comprendere, Clarice ammette di non saper rispondere e racconta di un professore che le ha scritto indignato dicendole che i suoi scritti erano incomprensibili, ermetici, mentre, allo stesso tempo, una ragazza di 17 anni le ha confidato che gli stessi libri sono i suoi compagni inseparabili che tiene sopra il suo comodino.

Qual è allora il mistero? Come scrive Clarice? Per capire vorrei soffermarmi sul suo libro che preferisco, un libro piuttosto originale, come d'altronde lo è tutta la sua opera, considerato un capolavoro: *“La passione secondo G.H.”*, pubblicato nel 1964.

G.H. è una donna di estrazione sociale borghese che vive a Rio de Janeiro, della quale conosciamo solamente le iniziali, incise sulle sue valigie. Donna dai valori convenzionali, stanca di una vita sempre uguale, G.H. è sola nel suo elegante appartamento, seduta a tavola a fare colazione. La trama è apparentemente banale: la donna decide di compiere un'attività per lei insolita: pulire la camera della colf, andata via, e che lei credeva terribilmente sporca. Veniamo così trasportati all'interno della camera della ex colf, Janair, una donna di colore di cui la sua “padrona” fa fatica a ricordarne il volto e già all'ingresso ci si accorge che sporca, la camera, non lo era affatto. Appena entrata nella stanza - uno spazio angusto, bianco, quasi vuoto, che stona completamente dal resto della casa dall'arredamento ricercato, G.H. sente una profonda inquietudine e un grande vuoto interiore. Abituata ad avere sempre il controllo delle situazioni, si sente persa in quello spazio trascurato che sembra non appartenere alla sua dimora. Partendo da questo fatto quotidiano apparentemente senza importanza, tutta l'attenzione si riversa nel mondo interiore del personaggio: la donna si sente soffocare in quella piccola

stanza “così piccola, così in alto, che sembra un minareto” e rimane scioccata quando scopre, dipinto dalla colf sulla parete con il carboncino, i contorni “di un uomo nudo, di una donna nuda e di un cane che era più nudo di un cane”. Rimane scioccata soprattutto dal realismo della pittura e dall’odio che essa esprime. Sconvolta, decide di lavare la stanza da cima a fondo: “la pulirà per sei giorni e nel settimo riposerà”, ma succede qualcosa di inaspettato: mentre apre la porta del guardaroba ha una sorpresa sgradevole che assume un significato cruciale nello sviluppo della storia, qualcosa che nella sua apparente banalità acquisisce una potenza tale da provocare una mutazione profonda nel personaggio: una blatta.



L’IO E L’INSETTO

Gli insetti vengono percepiti dalla maggior parte di noi come qualcosa di oscuro, indifferenziato, che si muove nell’ombra. Quasi invisibili, riescono a penetrare negli angoli più nascosti delle nostre case, aggirare le nostre difese ed infiltrarsi nella nostra intimità. L’aspetto inquietante di tale invasione non è tanto una minaccia reale, quanto l’elemento simbolico di infrazione del nostro spazio sacro rappresentato dalla casa: la nostra identità, il nostro corpo, la nostra essenza più intima. Le blatte in particolare sembrano aggirare tutti gli ostacoli, infiltrarsi negli angoli più remoti e sono in grado di resistere ai veleni più potenti. In alcuni casi, da questo punto di vista, vengono accomunati agli insetti anche altri animali sgradevoli come topi e lucertole. Mi ricordo una *piece*/monologo di Giorgio Gaber intitolata “Il grigio” nella quale il protagonista, rifugiatosi in campagna per sfuggire al caos cittadino, inizia a sentire strani rumori e si rende conto di condividere la casa con un topo che non gli darà tregua: attraverso tormenti, inquietudine e molta rabbia, il protagonista sarà ben presto costretto ad uno spaventoso incontro con la sua “Ombra” attraverso il corpo peloso di quel piccolo animale che non si lascia catturare, che lo esaspera e lo spinge al limite di ciò che riconosce come se stesso.

Nei quadri di Salvador Dalí le immagini di api, formiche e altri insetti sono cariche di significati profondi e rappresentano i tormenti legati al mondo infero, all’immersione nel mondo dei sogni: “Sogno causato dal volo di un’ape intorno a una melagrana, un attimo prima del risveglio” ne è un esempio.

Nella metamorfosi di Kafka, Gregorio Samsa si sveglia trasformato in un insetto di dimensioni umane. La descrizione dettagliata dello scarafaggio sembra ricalcare la forma della blatta: molte zampe, le mandibole prominenti e la capacità di appiattirsi rappre-



Sogno causato dal volo di un’ape intorno a una melagrana, un attimo prima del risveglio di Salvador Dalí

sentano, in Kafka, oltre alla totale estraneità, la parte più disgustosa e immonda dell'umanità.

Quando l'insetto viene percepito come minaccia, pericolo, quando suscita paura, schifo, a volte persino un terrore che va molto al di là della sua reale pericolosità, la causa è da ricercarsi nelle analogie a cui essi rimandano, nella dimensione del simbolo che si inserisce fra la realtà e la nostra immaginazione. Ma ritorniamo alla nostra blatta.

DENTRO LA STANZA

Angosciata G.H. tenta di fare qualcosa, ma non trova sollievo alla sua afflizione; la vista della blatta¹ che esce dallo sportello dell'armadio le fa sentire improvvisamente il peso della sua profonda solitudine. Ripresasi dallo spavento, ella, chiudendo la porta dell'armadio, la schiaccia facendo fuoriuscire dal suo interno una sostanza bianca-giallogna disgustosa.

Questo evento sembra avere una corrispondenza sottile con lo stato interiore della donna e agisce come catalizzatore di una profonda riflessione su se stessa, sulla sua "umanità: una sorta di miccia che esplodendo la spinge verso quella soglia della psiche che si spalanca su abissi insondabili. Quell'incontro non è semplicemente l'incontro con una blatta: è una misteriosa "chiamata" verso nuovi orizzonti e l'inizio di un flusso di coscienza che permea tutto il libro, vera e propria autoanalisi esistenziale che conduce la protagonista ad un momento cruciale nel quale si rende conto di aver abbandonato tutta la sua autenticità nella costruzione della "maschera" che ha fatto di lei la donna che è oggi.

"A quel tempo io non mi sarei mai immaginata di dovermi un giorno confrontare con questo silenzio. Con la disintegrazione del silenzio.... Il resto era il modo in cui a poco a poco io mi ero trasformata nella persona che porta il mio nome. E ho finito con l'essere il mio nome. Basta vedere sulla pelle delle mie valigie le iniziali G.H., ed eccomi. Anche dagli altri io null'altro esigevo al di là della prima copertura delle iniziali dei nomi..."²

G.H. deve sciogliere l'enigma, vuole capire chi è lei e chi è l'altro ed innalzarsi verso la purezza e l'autenticità delle cose immutabili. Inizia così quella spasmodica e dolorosa ricerca della verità su se stessa, attraverso la quale intravediamo i contorni di un dramma umano universale. Verità di cui tutti abbiamo bisogno per vivere, ma che non possiamo riceverla né acquistarla preconfezionata. Dobbiamo produrla da soli nel nostro intimo, perderla per ritrovarla continuamente, in una ricerca senza fine.

"Rimango talmente spaventata quando mi accorgo di aver perduto per ore e ore la mia formazione umana... So che dovrò fare attenzione a non usare clandestinamente una nuova terza gamba che in me rinasce facile come erbaccia, e per non definire quella

1 Le blatte che vivono in Brasile hanno una dimensione due o tre volte più grande di quelle che vediamo in Italia.

2 Lispector C., *La passione secondo G.H.*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020, pag. 21

gamba protettrice ‘una verità’³.

In un crescendo sempre più angosciante che sfocia nella fatidica morte della blatta, l'autrice rivela al lettore il travaglio interiore del personaggio: una donna di successo, che non conosce la propria identità e che la cerca disperatamente in quello spazio angusto e sconosciuto della propria casa.

C'è sempre un momento nella vita di ognuno di noi nel quale il quotidiano fluire dell'esistenza viene incrinato da un evento molto spesso insignificante, qualcosa di apparentemente esterno, ma che in realtà è determinato da un complesso disegno interiore e che spezza un equilibrio precario e si apre verso nuove possibilità esistenziali, vere e proprie epifanie impensabili fino a quel momento. Questo è un tema ricorrente negli scritti di Clarice, direi il suo marchio di riconoscimento: è proprio dal quotidiano, mantenuto attraverso rigide organizzazioni e regole che vediamo i suoi personaggi, soprattutto donne, venire trascinati al di là del tempo, chiamati alla riflessione sulla loro condizione esistenziale e all'incontro con qualcosa di molto più grande.

“Una persona dall'anima già formata” è ciò che Clarice si augura, all'inizio dell'opera, siano i suoi possibili lettori: “Quelle persone sanno come l'avvicinamento ad ogni cosa avvenga per gradi e con sofferenza – e passando talvolta attraverso l'opposto di ciò che è la meta. Quelle persone, e solo loro, capiranno passo per passo che questo libro non toglie nulla a nessuno. A me, per esempio, il personaggio di G.H. ha dato a poco a poco una gioia difficile, eppure il suo nome è gioia”⁴. Comprendo il senso della richiesta di Clarice in quanto leggere questo libro è stato per me come tuffarmi nei meandri oscuri e inaspettati del mio sentire e dell'assurdità dell'esistenza umana. Secondo alcune interpretazioni le iniziali G.H stanno per “Genere Umano”, in portoghese “Genero Humano”. Così il titolo potrebbe essere: “La passione secondo il Genere Umano”.

STRANIERA SENZA IDENTITÀ

Clarice è la terzogenita di una famiglia di origine ebraica che ha subito persecuzione durante la guerra civile Russa tra il 1918 e 1921. È nata a Chechelnyk mentre Pinkouss e Mania Lispector, i suoi genitori, insieme ai fratelli, percorrevano i villaggi della Ucraina prima della emigrazione. Sono arrivati in Brasile quando Chaya aveva due anni e, per decisione del padre, tutti (ad eccezione della sorella) hanno cambiato nome e Chaya è passata a chiamarsi Clarice.

È significativo questo cambiamento di nome all'ingresso in una nuova terra straniera. Il nome con il quale veniamo chiamati e che abita dentro di noi può influenzare profondamente la nostra personalità. Da tempi immemorabili al nome viene attribuito un potere magico. Gli antichi dicevano: “I nomi sono gli uomini”. Secondo la Cabbalà i nomi non sono attribuiti alle cose per pura convenzione, ma hanno un rapporto profondo e misterioso con le cose stesse. Nei riti di iniziazione si cambia nome per segnalare la nascita

3 Lispector C., *La passione secondo G.H.*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020, pag. 13

4 Ibidem, pag. 10

di un nuovo essere umano così come ai malati spesso si usava dare un nuovo nome per guarirli in quanto col nuovo nome essi ricevono anche una nuova essenza.

Introversa, solitaria, attratta e spaventata dal mondo delle relazioni, Clarice, nei panni di G.H, ci appare come una straniera nella sua stessa casa, smarrita in un labirinto di specchi alla ricerca di un'inaccessibile se stessa e tra le pieghe di quest'opera misteriosa, a tratti ermetica, ci offre la chiave per comprendere molto del dolore che appartiene a tutti noi.

CONTESTO BIBLICO

“Andare verso il sonno somiglia tanto a come ora devo andare verso la mia libertà. Consegnarmi a ciò che non capisco sarà come mettermi in riva al nulla”⁵

La Passione di cui parla Clarice potrebbe essere vista come un processo/sofferenza attraversato dal personaggio/autrice per “purificarsi” e raggiungere uno “stato di grazia” (una allusione alla sofferenza della Passione di Cristo): un tuffo nelle profondità di sé stessa trascinando con sé il lettore attonito. Sofferenza che in ultima analisi potrebbe essere vista come la mancanza di partecipazione al flusso della vita, di quel sentimento di appartenenza a qualcosa di più grande. Jung considerava essenziale per gli esseri umani la consapevolezza che vi sia “una dimensione più profonda del reale”. Così scrive in *Psicologia e Religione*: “Ho curato molte centinaia di malati di mente. Tra quelli d'età superiore ai 35 anni, non ce n'è stato neppure uno il cui problema, in ultima analisi, non fosse quello di scoprire un senso religioso nella vita”⁶

Entriamo quindi nell'ambito delle cose sacre, della rivelazione di qualcosa di più “Alto”, incomprensibile agli occhi comuni. Mentre G.H. riflette sui confini della sua umanità, vengono seminati nel testo, in un'atmosfera mistica, vari richiami a luoghi sacri, come la stanza/minareto così come simboli e citazioni bibliche che rivelano, mediante un linguaggio allusivo, ciò che sta accadendo. Le parole non sono mai sufficienti ad esprimere l'indicibile che aleggia tra le righe e tutt'intorno, in sospensione. I dubbi, le lacerazioni e l'angoscia opprimente di G.H. delineano i margini di un percorso nel quale la speranza e il richiamo alla trasformazione la rendono nostra amica e compagna di viaggio.

“Provação”⁷ significa che la vita mi sta mettendo alla prova. Ma prova significa anche che la sto assaggiando. E provare può trasformarsi in una sete sempre più inestinguibile”⁸.

Jung ci parla (e ci ammonisce) di quell'anelito pericoloso ad inabissarsi in noi stessi, ad annegare nella propria sorgente: quel viaggio segreto descritto nel Libro Rosso nel quale alcuni di noi si possono riconoscere. Dal punto di vista psicologico Dio rappresenta

5 Lisperctor C., *La passione secondo G.H.*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020, pag. 16

6 C.G. Jung, *Psicologia e Religione*, Bollati Boringhieri Opere (Vol.11), Torino, 2000, pag 112.

7 Ho lasciato la parola nella lingua originale che significa “l'atto di provare”, T.d.a.

8 Lisperctor, C., *A paixão segundo G. H.*, Rocco, Rio de Janeiro, 1998, T.d.a.

l'alterità all'ennesima potenza ed il rapporto con Lui non sarebbe altro che una relazione con la sorgente del nostro sentire che è allo stesso tempo la temibile potenza dell'inconscio. Carotenuto nel suo libro *'La chiamata del daimon'* immagina Kafka nei panni di un detective dell'assurdo il cui compito sarebbe quello di "smascherare Dio, mettendolo di fronte al crimine da Lui commesso: aver gettato l'essere umano in un universo senza senso. Nella sua ricerca egli segue le piccole tracce lasciate dalla divinità"⁹. Lo stesso compito possiamo assegnare alla Lispector, attraverso le pagine di questo libro.

LA MORTE DELLA BLATTA

Il punto culminante di tutto il testo, il momento più disperato arriva subito dopo la morte dell'insetto: quando dall'interno della blatta schiacciata fuoriesce quella sostanza bianca/giallogna ributtante. G.H è presa dall'orrore e dal disgusto che questa visione le suscita, ma sente di doverla affrontare. Presa da una violenta nausea, sente forte tutta l'angoscia che sembra preannunciare l'epifania. In un disperato tentativo di riappropriarsi dei suoi istinti primitivi e "tutta scossa dal vomito violento" la donna si accinge ad affrontare quell'abisso dell'anima nel quale bisogna calarsi perché la propria esistenza si apra alla trasformazione: l'esperienza di provare il sapore dell'insetto, un vero e proprio stravolgimento del suo mondo di prima, un mondo alienato e sterilizzato.

"Soltanto all'idea, ho chiuso gli occhi con la forza di chi stringe i denti e tanto li ho stretti che per poco non mi sono spezzati in bocca. Le mie viscere dicevano di no, la mia pasta rifiutava la pasta della blatta"¹⁰.

Le atmosfere enigmatiche, spesso indecifrabili create dell'autrice ci ricordano le sofferenze espresse attraverso i sogni e i disegni da molti analizzandi che si rivolgono alla terapia nella speranza di accedere a quello spiraglio di vita, appena intravisto nella loro disperata ricerca di un significato alle loro esistenze.

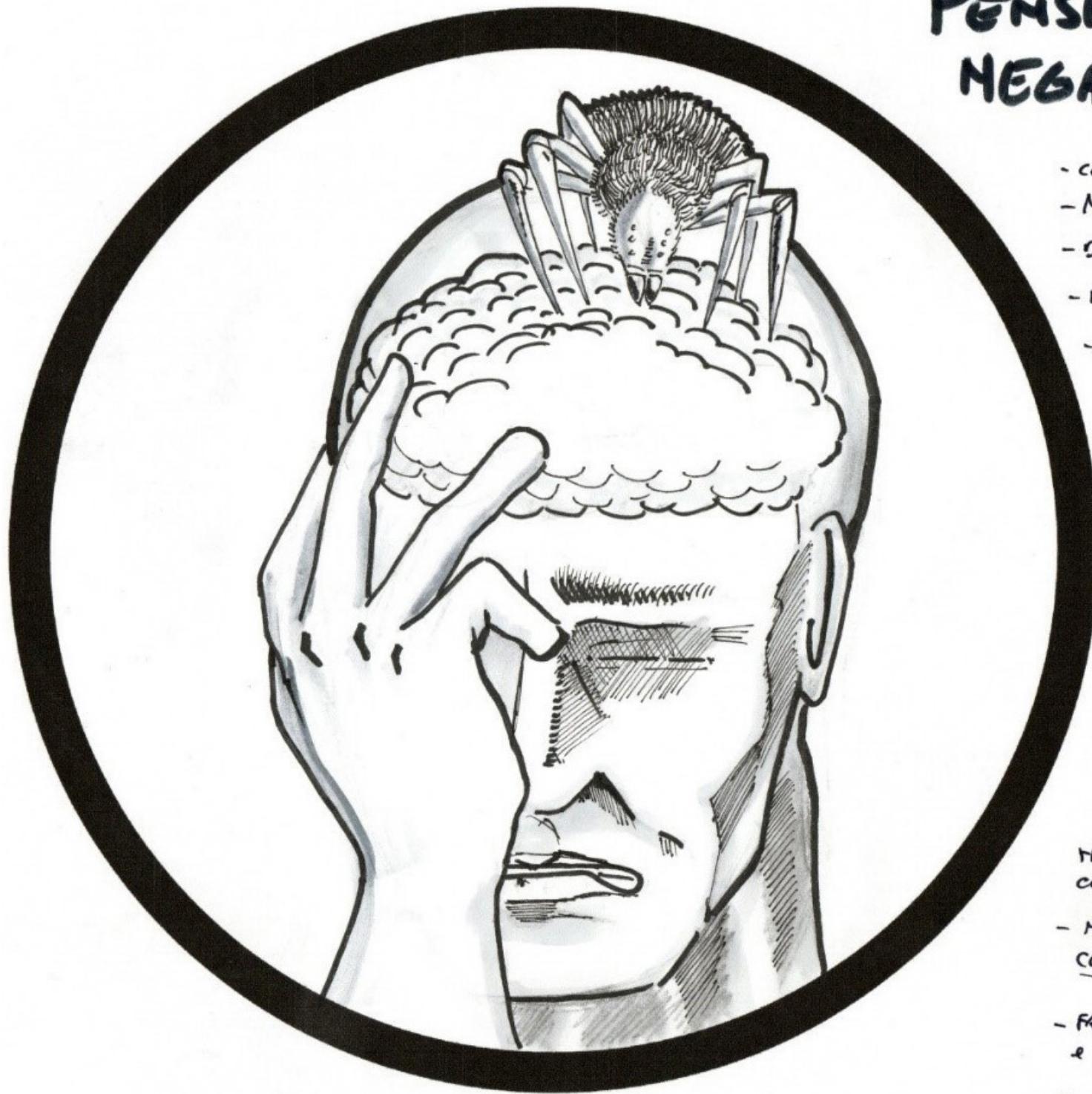
In seguito, alcuni disegni di Michele¹¹, un uomo di 38 anni, talentuoso disegnatore di video giochi che si sente "perso nel labirinto", smarrito rispetto al reale scopo della sua esistenza. L'insetto nella testa (fig. 1) sta a rappresentare l'elemento estraneo e disturbante che lo richiama ad un percorso di conoscenza e trasformazione, alla coscienza della sua "cecità" (fig. 2) e all'incontro con i propri demoni (fig. 3): Ogni opera, ci ricorda

9 Carotenuto, A., *La Chiamata del Daimon*, Bompiani, Milano, 1989, pag.51

10 Lispector C., *La passione secondo G.H.*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020, pag. 130

11 Naturalmente il nome non è quello reale

PENSIERI NEGATIVI



- COMPOSTI
- MISTIFICATORI
- DISTRUTTI VI
- DEMOTIVANTI
- SUBDUCAMENTE ACCUSATORI
- MANIPOLATORI
- A PRIMA VISTA RAZIONALI.
- SEMBRANO DI UNA SIGNORA DI UNA CERTA ETÀ CHE CERCA DI SCORAGGIARMI A FARE CAMBIAMENTI.
- MI VUOLE LICON LEI E NON HO BISOGNO DI ALTRI. MEGLIO LA SICUREZZA DI CIÒ CHE HAI CHE IL RISCHIO DI CIÒ CHE NON SAÌ.
- MI SPINGE AD UN CONSERVATORISMO MASOCHISTICO
- FA LEGA SU INSICUREZZE, e SENSO DI WADEBUATEZZA.
- (SEMBRA UNA GOVERNANTE DI UN ORFANOTROFIO)

FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3

Aldo Carotenuto, è sempre, per chi scrive, una sorta di testimonianza del proprio dolore che si cerca di affrontare attraverso la pagina scritta o qualsiasi altra espressione creativa. Le figure kafkiane, come quelle della *Lispector*, dalle forme bizzarre, sembrano sospese tra cielo e terra ad un passo dall'abisso: Il dolore, la paura, l'amore congelato, delimitano i confini delle loro anime inquiete, scalpitanti e ci propongono il mistero psicologico dell'identità insieme alla fantasia riparatrice della propria trasformazione attraverso la liberazione di sentimenti ed emozioni. Come se il demone potesse essere in questo modo sconfitto e addomesticato.

“...io stavo essendo, io stavo essendo me stessa. Avevo smesso di sudare ed ero di nuovo completamente asciutta. Ho cercato di riflettere sul mio disgusto. Perché mai io dovrei aver disgusto della pasta che usciva della blatta? Non avevo forse bevuto del bianco latte che è liquida pasta materna? E all'atto di bere la cosa di cui era fatta mia madre, non l'avevo forse chiamata, senza nome, amore?”¹²

La chiave di lettura rimane il mondo interiore della scrittrice – un'artista per molti versi identificabile con i suoi personaggi – e la sua sofferenza. Sofferenza che travalica i confini personali e si apre ad una dimensione universale: Il viaggio come discesa nei propri abissi interiori, dal quale emerge tutta l'incertezza e l'inquietudine di una donna tormentata da domande sulla propria identità, spinta da una oscura “chiamata” verso una sempre maggiore profondità, in cui la ricerca della verità si confonde con quella dell'amore in un eterno cercare.

È la vecchia storia di un'anima ferita, costretta dalla sofferenza a costruirsi una maschera/corazza. Inaccessibilità che la allontana dalla vita che fluisce dentro e fuori di sé e che viene avvertita come una colpa. La colpa di aver tradito la Vita stessa, la quale, come le divinità irate dell'antichità, finisce per condannare chi non ha saputo offrirle la dovuta espressione. Secondo Kafka noi siamo peccatori non solo per aver assaggiato il frutto dell'albero della scienza, ma anche per non aver ancora assaggiato quello dell'albero della Vita¹³.

G.H è sola in quello spazio estraneo dentro la propria casa, nel quale può dare forma alle infinite possibilità di esistenza, ammesse o escluse dal vivere quotidiano. Lì dentro, nel silenzio del mondo, l'orecchio teso ad ascoltare la propria voce interiore, la donna può finalmente riprendere il viaggio che la riporta alla sua vera dimora.

Dal momento in cui ci riconosciamo artefici delle nostre scelte e del nostro destino, la vecchia colpa assume tutt'altro significato e solo allora possiamo affrontare in maniera adulta la dimensione della legge e della trasgressione. In questo caso sia la colpa che il bisogno di espiazione non riguardano più una autorità esterna, più o meno interiorizzata, ma si delineano unicamente come tradimento di se stessi.

12 *Ibidem*, pag. 131

13 Kafka, F., *Diari. Versione integrali*, Gli Adelphi, Milano, 206

“Soltanto così avrei avuto ciò che d’un tratto mi è sembrato essere l’antipeccato: mangiare la pasta della blatta è l’antipeccato, il peccato assassino di me stessa.

L’antipeccato. Ma a quale prezzo.

Al prezzo di attraversare una sensazione di morte.

Mi sono alzata e sono avanzata di un passo con la determinazione non di una suicida ma di un’assassina di me stessa”.¹⁴

Quando la donna mangia le interiora della blatta, compie un atto di estremo coraggio che viene vissuto come un suicidio: l’abbandono della sua “maschera” civilizzata ed un tuffo coraggioso fuori dell’umano: demolirsi per ricostruirsi di nuovo.

“Oh, Dio, io mi sentivo battezzata dal mondo. Mi ero messa in bocca la materia di una blatta, e avevo infine realizzato l’atto infimo”¹⁵

La protagonista non agisce, ma viene agita, proprio come accade nel sogno e nell’atto di “vedere” la blatta, schiacciarla e mangiarla, trova la vera ragione del suo essere nel mondo. Il gesto assurdo si trasforma in superamento del limite, morte e rinascita di una nuova se stessa. Si trasforma in Rivelazione.

“Essere è essere oltre l’umano. Essere uomo non è un successo, essere uomo è stata una costrizione. L’ignoto ci attende, eppure io sento che quell’ignoto è una totalizzazione e sarà la vera umanizzazione cui aspiriamo. Parlo della morte? No, della vita. Non è uno stato di felicità, è uno stato di contatto”.¹⁶

“Contatto” significa la capacità di sentire, di farsi penetrare, di entrare in relazione non solo con il mondo, con gli altri, ma anche con se stessi. Solamente dopo questo momento è che la protagonista sente di appartenere al mondo e allo stesso tempo a qualcosa di più alto e d’ora in poi le parole non sono più sufficienti a descrivere i fatti.

“Non so come dare forma a ciò che mi è successo. E senza dare una forma, niente esiste”.¹⁷

Clarice considera che le troppe interpretazioni siano l’inganno che ci mantiene nell’oscurità e impedisce la consapevolezza di chi siamo veramente. Il suo ricco e complesso mondo interiore può essere pienamente vissuto, ma non descritto. L’autrice scrive per immagini perché le parole non vengono da lei percepite come un mezzo, ma come un limite all’accesso alla verità che non può essere colta razionalmente. Le metafore, i simboli e le parabole sono le forme della scrittura che meglio riescono ad avvicinarsi a ciò che sperimentiamo in questi momenti decisivi della nostra vita per coglierne un riflesso

14 Linspecter C., *La passione secondo G.H.*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020, pag. 131

15 Linspecter C., *La passione secondo G.H.*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020, pag. 142

16 Ibidem, pag 131

17 Ibidem, pag. 12

di realtà.

Il richiamo a diventare ciò che siamo (Jung direbbe “il processo di individuazione”) è il richiamo più forte che proviene dal profondo che ci è dato sentire e quanto più esso è intenso, maggiore sarà la nostra “colpa” nel caso di mancato ascolto. L’unica vera colpa, così straordinariamente espressa dalla Lispector, il peccato mortale che mai possiamo perdonare a noi stessi è l’auto tradimento, è non aver assecondato la chiamata a seguire l’unico destino nel quale ci possiamo riconoscere. L’unico che può rispondere alla domanda. “Chi sono io?”

Possiamo pensare che sia proprio l’inconscio desiderio di trasformazione a sollecitare l’inizio del percorso, quel momento inaspettato in cui si incrina il fluire quotidiano dell’esistenza ed emerge qualcosa di “perturbante”, a volte persino catastrofico. Affrontarlo significa imparare a convivere con ciò che esiste di più profondo e umano dentro di noi.

VIRGINIA SALLES ABSTRACT

ha studiato psicologia alla Sapienza, Roma, dove vive e lavora. Psicoterapeuta individuale e di gruppo, di formazione junghiana è specializzata in psicologia transpersonale e respirazione ologica con Stanislav Grof.

E' autrice dei libri *Agua scura* edito da Di Renzo Editore, 2005; *Mondi invisibili. Frontiere della psicologia transpersonale* edito da Alpes Italia srl, 2013; *Spazi oltre il confine. Temi e percorsi della psicologia del profondo tra C. G. Jung, Stanislav Grof e la Cabalà* (Alpes Italia, 2015) e di numerosi articoli sulla psicologia analitica e transpersonale (sito web: www.virginiasalles.it).

C'è sempre un momento nella vita di ognuno di noi nel quale il quotidiano fluire dell'esistenza viene incrinato da un evento molto spesso insignificante, qualcosa di apparentemente esterno, ma che in realtà è determinato da un complesso disegno interiore e che spezza un equilibrio precario e si apre verso nuove possibilità esistenziali, vere e proprie epifanie impensabili fino a quel momento.

L'incontro con la blatta (dal libro: *La passione secondo G.H.* di Clarice Lispector) sembra avere una corrispondenza sottile con lo stato interiore della protagonista e agisce come catalizzatore di una profonda riflessione su se stessa, sulla sua "umanità: una sorta di miccia che esplodendo la spinge verso quella soglia della psiche che si spalanca su abissi insondabili. Quell'incontro non è semplicemente l'incontro con una blatta, è una misteriosa "chiamata" verso nuovi orizzonti e l'inizio di un flusso di coscienza che permea tutto il libro, vera e propria analisi esistenziale che conduce la donna ad un momento cruciale nel quale si rende conto di aver abbandonato tutta la sua autenticità nella costruzione della "maschera" che ha fatto di lei la donna che è oggi.

PAROLE CHIAVE

Clarice Lispector, C.G. Jung, Franz Kafka, processo di individuazione, blatta.

ABSTRACT

There is always a moment in the life of each of us in which the daily flow of existence is disrupted by an event very often insignificant, something apparently external, but which in reality is determined by a complex inner design and that breaks a precarious balance and opens up to new existential possibilities, real epiphanies unthinkable until that moment.

The encounter with the cockroach (from the book: *The Passion according to G.H.* by Clarice Lispector) seems to have a subtle correspondence with the inner state of the protagonist and acts as a catalyst for a profound reflection on herself, on her “humanity: a sort of fuse that explodes and pushes her towards that threshold of the psyche that opens up unfathomable abysses. That encounter is not simply the encounter with a cockroach, it is a mysterious “call” towards new horizons and the beginning of a stream of consciousness that permeates the entire book, a true existential analysis that leads the woman to a crucial moment in which she realizes that she has abandoned all her authenticity in the construction of the “mask” that has made her the woman she is today.

KEY WORDS

Clarice Lispector, C.G. Jung, Franz Kafka process of individuation, cockroach.

VIRGINIA SALLES

born in Bahia, Brazil, has studied psychology in Rome, where she currently works and studies. An individual, and group, Jungian therapist, she has specialised in transpersonal psychotherapy, and holotropic breathing with Stanislav Grof. Author of “*Agua scura*” published by Di Renzo Editore, 2005, “*Mondi invisibili. Frontiere della psicologia transpersonale*” published by Alpes Italia, 2013, and “*Spazi oltre il confine. Temi e percorsi della psicologia del profondo tra C. G. Jung, Stanislav Grof e la Cabalà*” published by Alpes Italia, 2015, and of numerous articles on analytical and transpersonal psychology. (web site: www.virginiasalles.it).

IL SOGNO, IL MITO E IL CINEMA: SCENARI IMMAGINALI E MUTAZIONI

MARIALUISA VALLINO



Mutazione è un termine con cui si designa il mutare, il mutarsi, l'essere mutato ed implica il cambiamento, la trasformazione. La metamorfosi riguarda il mutare forma, aspetto connesso alla figura mitologica di Proteo; la divinità, il cui nome, Πρωτεύς, significa primo nato, è associata alla fluidità dell'acqua e alla divinazione, sicché le sue caratteristiche sono: svelare la verità e mutare aspetto.

Il sognatore e il regista condividono con Proteo la capacità di ricreare, di aprire la realtà immaginale alla sfida del mutamento. L'immagine non si identifica con un singolo contenuto, ma si ritrova in ogni altro contenuto, così come l'attività immaginativa non è una fuga dalla realtà, ma un'esperienza vivificante che può sia 'informare', sia 'trasformare' la coscienza. Immagini e rappresentazioni sono concetti interrelati e connessi al divenire, al perenne fluire della psiche. Il mio contributo illustra l'attività creativa connessa alla dimensione immaginale che nel sogno come nel cinema si sviluppa a partire da quella 'chiamata' all'avventura che caratterizza l'eroe del mito.

“The cinema has no boundary; it is a ribbon of dream.”

-Orson Welles-

La nascita contemporanea del Cinema e della Psicoanalisi, alla fine del XIX secolo, ha contribuito a determinare, sin dal principio, un dialogo incessante tra le due 'discipline'. Nel 1926, il regista boemo Georg Wilhelm Pabst mise in scena *I misteri di un'anima*, avvalendosi della consulenza di Karl Abraham e Hanns Sachs, entrambi allievi di Freud¹. Successivamente, l'influsso delle teorie psicoanalitiche ha dato vita a pellicole memorabili. Tra i registi più significativi, a tal riguardo, vanno menzionati Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Robert Siodmak, Ingmar Bergman, Woody Allen, Federico Fellini. Quest'ultimo riconobbe Jung come “compagno di viaggio”² e la sua attività artistica fu largamente influenzata dall'analisi con Ernst Bernhard che contribuì alla realizzazione di *8½*, nel 1963. L'universo felliniano attinge a piene mani dalla dimensione onirica e, per usare le parole di Italo Calvino, è “una spirale gremita di archetipi”³. I riferimenti agli aspetti inconsci sono presenti in molti altri autori, in modo più o meno esplicito, basti pensare al tema del “Doppio” e alle sue modalità rappresentative (spettri, gemelli, sosia, ritratti), alle varianti dell'identità “sdoppiata”, affidata al potere perturbante dello specchio. Il cinema ha spesso usato il sogno come espediente ‘esplicativo’ o vero punto di partenza per la trama; il cortometraggio *Un chien andalou* (1929) nacque a partire da due sogni simultanei⁴, di Luis Buñuel e Salvador Dalí, e le immagini oniriche vennero rappresentate sullo schermo sino alle conseguenze più estreme, senza il ricorso ad una narrativa lineare. A partire dalla breve collaborazione con Buñuel, Dalí rielaborò l'immagine dell'occhio per la scenografia delle celebri sequenze del sogno di John Ballantyne, in *Spellbound* (1945), diretto da Hitchcock, tradotto come *Io ti salverò*. Fellini⁵,

1 Entrambi fecero parte del c.d. Comitato segreto, creato con l'intento di vigilare sull'ortodossia della psicoanalisi. La proposta di creare una cerchia ristretta di allievi di Freud fu avanzata da Sándor Ferenczi e da Ernest Jones e fu determinata dall'esigenza di escludere i dissidenti, primo fra tutti Carl Gustav Jung.

2 Fellini F., *Fare un film*, Giulio Einaudi ed., ET saggi, Torino, 1980, p. 91.

3 Ibidem, XXI (note introduttive di Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*).

4 Come precisato dallo stesso regista in: Buñuel, L., *Dei miei sospiri estremi*, SE ed., Milano, 2017, p.113.

5 Federico Fellini è stato un collezionista di sogni ed essi sono stati alla base di molti suoi film; cfr. Fellini, F., *Il libro dei sogni*, Mondadori Electa, Milano, 2019.

Bergman e Bertolucci hanno sottolineato l'utilizzo dei loro sogni nella loro opera.

Accanto al carattere 'onirico' della visione filmica, è possibile rintracciare il carattere 'filmico' della visione onirica.

Non di rado, compare la tendenza a riproporre in sogno immagini che attengono al cinema o a descrivere la trama secondo una sequenza di scene, come nel caso seguente: *“Siamo a [...] in piazza, davanti la chiesa della [...]; io e A., con una comunità di amici artisti. Stiamo allestendo un set cinematografico. A. lavora alla scenografia, io la aiuto. Una scena del film riguarda un famoso ballerino russo; lo vediamo arrivare dal fondo della piazza, in prossimità del mare, volteggiando e piroettando. È talmente aereo che sembra volare, sospeso nell'aria. Restiamo tutti senza fiato. Arriva davanti la chiesa e con dei rampini sale lungo la facciata, sempre con grandissima grazia. Scattano gli applausi. Ha il volto aquilino, con i capelli lunghi e neri, non è giovanissimo, ma ben allenato. Una star. “Bravo!”, gridiamo tutti, alla francese. Lui si informa sullo stato del set. A. e il suo gruppo hanno creato una botola interna alla chiesa e lei ha rischiato di cadere, ma non è successo. Con B. valutiamo dove posizionare un TRX per allenarci, siamo in una casa, ma anche quella sembra un set. Guardiamo gli stipiti delle porte, lei è perplessa. C'è un via vai di gente, un gruppo di persone straniere si accomodano in un soggiorno dai colori pop, ci sono piatti bellissimi che potrebbero essere spaventosi se composti in un certo modo; un lettore ed un televisore sono collegati e potrebbe partire la riproduzione del film Profondo Rosso. Conosco il film e non voglio guardarlo”*.

Un altro sognatore, riporta, a distanza di tempo, le seguenti immagini oniriche: *“Vado all'ufficio postale, siamo io e C., dentro c'è Tony Stark/Iron man⁶. Devo rinnovare la postepay, per fare bella figura con Tony, gli consegno dei fogli con dei dati, probabilmente fanno riferimento alla Stark Industries...”; “Sono inseguito da B.C., vuole darmi un pugno. Io salto da un'altura, volo, atterro nella piscina di Jordan Belfort⁷, col compito di matematica esatto in mano, bagnato. Lui mi aiuta e scrivo GRAZIE sul compito”*.

L'analisi dei sogni, in psicoterapia, consente di integrare nel campo della coscienza le immagini interne e in tal senso il paziente diviene oggetto di potenziali 'mutazioni', in ragione del processo dinamico attivato dalla relazione tra l'Io e l'inconscio, tra il personale e il collettivo, in vista di un accrescimento individuale che dal presente si proietta verso il futuro. Jung intende la psiche come una progettualità, un continuo divenire, e anche il rapporto tra analista e paziente è, in tale ottica, un “procedimento dialettico”⁸, un luogo di scambio e trasformazione, che consente di entrare in relazione anche in modo 'immaginario'. Jung, ancora, riconosce alle immagini oniriche una funzione prospettica e finalistica e vede il simbolo che si esprime per immagini come struttura mobile e 'mutante', in quanto non ancorata ad un significato univoco ovvero allo statuto riduttivo di 'segno' (*aliquid stat pro aliquo*), sicché sembra configurarsi come soluzione provvisoria e strettamente legata al mutamento della vita cosciente. Il simbolo è sempre

6 Interpretato da Robert Downey Jr.

7 Interpretato da Leonardo di Caprio nel film *The Wolf of Wall Street* (2013), diretto e prodotto da Martin Scorsese.

8 Jung C.G., *Pratica della psicoterapia*, Opere, Vol.16, Boringhieri, Torino, 1981, p.7.

il risultato della cooperazione tra inconscio e coscienza. Nel setting analitico, il lavoro sui sogni attiva dinamiche trasformative nell'esistenza del paziente. L'esperienza individuale è determinata sia dall'Inconscio personale che dall'Inconscio collettivo. Si definisce 'primordiale' e 'archetipica' l'immagine di natura collettiva, dotata di carattere arcaico, in quanto affine a motivi mitologici universali⁹.

L'esposizione di un sogno è un percorso che ha strette affinità con la narrazione cinematografica, in quanto assistiamo ad una sequenza di scene, più o meno compatte, che conducono all'interno di una storia dove emerge la forza espressiva e simbolica dell'immagine. Seguendo Jung, "Noi viviamo direttamente solo nel mondo delle immagini"¹⁰. Le affinità tra cinema e attività onirica attengono sia alla 'ricezione' sia alla narrazione. Nel momento in cui un paziente racconta i propri sogni, l'analista si comporta come uno spettatore che interagisce col testo filmico; si tratta quindi di una relazione tra due soggettività che si incontrano all'interno di una trama per arrivare ad un'appropriazione condivisa del suo significato. L'analista interviene con "la sua vivente personalità globale"¹¹. La 'manifestazione' dell'immagine onirica è una dinamica particolare in cui l'esperienza cosciente è posta in comunicazione con quella inconscia. Scrive a riguardo Jung: "L'immagine è un'espressione concentrata della situazione psichica totale [...] è espressione di contenuti inconsci [...] che sono costellati in quel momento. Questa costellazione avviene da un lato per l'attività specifica dell'inconscio e dall'altro in forza dello stato momentaneo della coscienza [...] Di conseguenza l'immagine è espressione tanto della situazione inconscia quanto di quella momentanea cosciente"¹². Tanto si verifica anche in riferimento all'immagine filmica che assume il carattere di immagine dialettica. Lo spettatore non si colloca mai in una posizione di estraneità, ma interagisce con ciò che vede. Potremmo affermare che durante la visione di un film un contenuto psichico soggettivo viene 'trasferito' sull'oggetto percepito (ad es. un personaggio), determinando una stretta corrispondenza tra soggetto ed oggetto, secondo una sorta di naturale disposizione del primo a 'colmare' il secondo con la propria realtà psichica. In questa prospettiva, l'oggetto è destinato ad accogliere i contenuti soggettivi dello spettatore. Alcuni meccanismi di identificazione/immedesimazione particolarmente intensi possono essere letti come 'partecipazione mistica' o identità inconscia. La tecnica di ripresa rafforza il rapporto identificativo: l'inquadratura soggettiva (Point of View Shot) prevale in *Rear Window* (*La finestra sul cortile*) di Alfred Hitchcock (1954) e permette allo spettatore di immedesimarsi in Jeff, consentendogli di vedere esattamente ciò che lui vede. Analogo discorso riguarda un altro film, *Dark Passage*¹³ (*La fuga*), diretto da Delmer Daves (1947): tutta la prima parte permette un'identificazione naturale dello spettatore col protagonista (Vincent Parry), in quanto il primo vede ciò che a sua volta

9 Cfr. Jung, C.G., *Tipi psicologici*, Opere, Vol.6, Boringhieri, Torino, 1977, p. 453.

10 Jung C.G., *Spirito e vita*, in *La dinamica dell'inconscio*, Opere, Vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino, 1976, p. 353.

11 Espressione di Jung contenuta in: *L'uomo e i suoi simboli*, Longanesi, Milano, 1980, p.42.

12 Jung, C.G., *Tipi psicologici*, op. cit., p. 452.

13 Tratto da *Dark Passage* di David Goodis (1946).

vede e fa il secondo che è fuori campo.

I sogni presentano ulteriori corrispondenze con le immagini dei film. Lo stato di fascinazione o di sgomento davanti ad un volto, un paesaggio, una situazione, sono esperienze che accomunano tanto il sognatore quanto lo spettatore. Scrive Angelo Moscariello: “anche il sogno, come il cinema, impiega “primi piani” e “campi lunghi” e [...] anch’esso come il cinema accelera o rallenta l’azione e suscita la stessa suspense degli inseguimenti frenetici e angoscianti che vediamo in tanti film”.¹⁴ Nel racconto filmico la sequenzialità è solo apparente, in quanto mediata dal montaggio. Lo spettatore, se da un lato viene posseduto dalla potenza fascinativa delle immagini, dall’altro è ben consapevole di assistere ad uno spettacolo immaginario, atteggiamento non dissimile da quello che ciascuno assume davanti al sogno.

La narrazione cinematografica solitamente prevede un inizio, cui segue uno svolgimento che porta ad una fine. Secondo Jung, i sogni presentano generalmente una struttura analoga a quella del dramma¹⁵ che contiene: l’esposizione (l’indicazione del luogo, la descrizione dei protagonisti), lo sviluppo della trama, il culmine o peripezia (in cui accade qualcosa di decisivo) ed infine la soluzione (lysis), ma “vi sono sogni in cui la quarta fase manca”¹⁶. Tanto nel sogno quanto nel film, non sempre si giunge ad un finale; è possibile che un’azione o una sequenza si interrompa nel pieno del suo svolgimento.

IL VIAGGIO

Secondo John Beebe, il ruolo del regista è di tendere verso una precisa organizzazione delle immagini inconse, sicché si comporta come il Sé: “The director’s role in making a film is already, therefore, not unlike that of the Self in creating dreams”¹⁷. È possibile accostare il sogno all’arte, in quanto quest’ultima è capace di riflettere la psiche collettiva.¹⁸

L’incipit di un sogno, come la scena d’apertura di un film, è l’ingresso in un mondo ancora sconosciuto, le cui sequenze successive permetteranno di elaborare ipotesi interpretative. Il lavoro sui sogni insegna che esiste una continuità nella struttura narrativa o comunque uno sviluppo che lega un sogno all’altro. Occorre attribuire importanza anche al primo sogno portato nel corso del trattamento analitico, in quanto esso assume un notevole valore di anticipazione. Quello che segue è il sogno iniziale di un giovane

14 Moscariello, A., *L’inconscio sullo schermo. Il cinema secondo Jung*, Moretti & Vitali, Bergamo 2017, pp. 50-51.

15 Jung, C.G., *La dinamica dell’inconscio*, op. cit., p. 317.

16 Ibidem.

17 Beebe J., *The anima in film*, in: Hauke C.- Alister I., *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*, Taylor & Francis Ltd, 2001, p. 208.

18 Cfr. Jung, C.G., *The Seminars: Dreams Analysis (1928/ 1930)*, London and New York, Routledge and Kegan Paul, 1984, tr.it. *Analisi dei sogni. Seminario tenuto nel 1928-30*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006; Jung, C.G., *Civiltà in transizione. Dopo la catastrofe (1945)*, in *Opere*, vol. 10, 2, Bollati Boringhieri, Torino, 1986.

uomo che è possibile definire un'esperienza immaginale d'iniziazione (inizio della terapia) connessa al tema del viaggio: “*Mi trovo per strada, ma in una sorta di recinto che ricorda il cortile di un carcere, a struttura labirintica, con le mura perimetrali piene di crepe; alla mia sinistra scorgo una via d'uscita, un cunicolo che decido di percorrere. Sono nei pressi di una scuola che ricorda un po' l'edificio della primaria. È notte, ho la sensazione che qualcuno mi insegue, quindi entro in quella che credevo fosse una scuola, ma mi ritrovo in un altro ambiente e non ho paura. La porta d'accesso è semiaperta. Lì dentro, ad attendermi, una donna che non credo di riconoscere; mi mostra un libro con delle immagini: una guida turistica. In copertina, la Route 66...*”. Il labirinto della scena iniziale, che inghiotte e intrappola, si apre su nuove prospettive e indica una via d'uscita. L'immagine della “mother road”¹⁹ è particolarmente eloquente. La strada rappresenta lo spazio più adatto dove ciascun individuo ha la possibilità di sperimentare nuovi orizzonti esistenziali. Il cinema di ispirazione ‘on the road’ (road movie) offre numerosi esempi di storie che attengono al tema del viaggio, ad esempio: *The Grapes of Wrath*²⁰ (*Furore*) di John Ford (1940), *La strada* di Federico Fellini (1954), *Il posto delle fragole* di Ingmar Bergman (1957), *Easy Rider* di Dennis Hopper (1969), *Alice nelle città* (1973) e *Paris, Texas* (1984) di Wim Wenders, *L'estate di Kikujiro* di Takeshi Kitano (1999), *Maghi e viaggiatori* di Khyentse Norbu (2003).

Il viaggio come motivo mitologico vede il protagonista/eroe rispondere ad un ‘appello’ ed iniziare la propria avventura in un luogo altro rispetto al consueto orizzonte della vita per uscirne, alla fine, trasformato. Joseph Campbell ha individuato una struttura ricorrente nell'avventura dell'eroe: *separazione-iniziazione-ritorno* (l'unità nucleare del monomito)²¹. Egli ha osservato che “Il sogno è la versione individuale del mito, il mito è la versione collettiva del sogno”²². Mentre il tempo concreto è un tempo lineare, quello del mito è ciclico. Secondo una logica circolare, il punto di arrivo coincide col punto di partenza.

Christopher Vogler²³ ritiene che molte storie cinematografiche possono essere analizzate ricorrendo al paradigma del monomito, che si inserisce come *trait d'union* tra mitologia e cinema. George Lucas si è ispirato agli studi di Campbell per la sceneggiatura della serie fantascientifica di *Guerre stellari* (1977-1983). Nella trilogia originale sono rintracciabili passaggi che ricalcano le tappe del viaggio dell'eroe. Come si legge in un articolo apparso su *The New Yorker*²⁴, a firma di John Seabrook, *Star Wars* è apparso nella mente di Lucas, inizialmente in forma di immagini; in seguito, attingendo ai libri

19 Così definita in *The Grapes of Wrath* (1939) da John Steinbeck, nel 12° capitolo: “La 66 è la strada madre, la strada della fuga” (Steinbeck, J., *Furore*, trad. it. Sergio Claudio Perroni, Bompiani, Milano, 2013, p. 133).

20 Tratto dall'omonimo romanzo di John Steinbeck, op. cit.

21 Campbell J., *L'eroe dai mille volti*, Pantheon Books Inc., New York, 1953, tr.it. Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1958, p. 27.

22 Ibidem, p.18.

23 Vogler C., *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*, Dino Audino ed., Roma, 2010.

24 December 30, 1997.

di Joseph Campbell sulla mitologia, il regista ha tratto elementi strutturali da miti diversi, cercando di combinarli in un'unica storia epica. Attraversando *Guerre stellari* è quasi possibile individuare i titoli dei capitoli de "L'eroe dai mille volti" di Campbell, attingendo a piene mani dal repertorio archetipico: il richiamo dell'eroe all'avventura, il rifiuto della chiamata, l'arrivo di aiuti soprannaturali, il varco della prima soglia, il ventre della balena, e la serie di prove culminate in una resa dei conti con il padre arrabbiato. Osserva a proposito lo stesso Lucas: "Miti, storie di altre culture. Mi sembrava che non ci fosse più molta mitologia nella nostra società, il tipo di storie che raccontiamo a noi stessi e ai nostri figli, che è il modo in cui la nostra eredità viene tramandata [...] Volevo trovare una nuova forma. Così mi sono guardato intorno e ho cercato di capire da dove provenisse il mito"²⁵. Un altro prodotto basato sulla struttura narrativa 'mitica' è *Lo squalo* di Steven Spielberg (1975), che a sua volta è una variante del poema *Beowulf*, il cui motivo archetipico riguarda lo scontro fra l'eroe e il mostro. Le fasi del viaggio o dell'avventura non riguardano solo azioni concrete, ma attengono anche alla sfera interiore. In *Midnight in Paris* (2011) di Woody Allen è possibile scorgere una struttura riconducibile al viaggio dell'eroe: abbandono della condizione di partenza, avventura mossa dal bisogno di condurre una vita diversa, approdo ad una nuova modalità esistenziale. Seguendo Vogler, è possibile individuare la condizione iniziale come Mondo ordinario, l'avventura come attraversamento del Mondo straordinario e infine l'approdo come ritorno al Mondo ordinario. Come ha sottolineato Campbell, "la struttura dei miti e delle favole subisce spesso delle alterazioni. I tratti arcaici vengono in genere eliminati o modificati"²⁶. Il film di Allen è incentrato su un viaggio a ritroso che il protagonista, lo sceneggiatore e aspirante romanziere Gil, compie nella Parigi degli anni Venti, e più indietro ancora, al tempo della Belle Époque. La crisi creativa e quella relazionale (con Inez) segnano un punto di svolta: magicamente, Gil entra in contatto con un passato idealizzato ed in quanto tale carico di fascino. L'avventura comincia, non a caso, a mezzanotte, ora che segna una netta demarcazione tra la dimensione diurna e quella notturna. La comparsa di un'automobile d'epoca, che appare come per miracolo, è una prima manifestazione di forze che stanno per intervenire, ciò che Campbell ha definito 'l'araldo'²⁷. La 'chiamata' proviene dalle fonti di ispirazione creativa, rappresentate da personaggi quali Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Thomas Stearns Eliot, Henry Miller, Luis Buñuel, Pablo Picasso, Salvador Dalí. Nel suo viaggio, Gil incontra una figura femminile emblematica (Adriana), che svolge una funzione essenziale nel condurre l'uomo verso nuove forme di consapevolezza, facendo da mediatrice tra il passato e il futuro, tra illusione e realtà. Il distacco successivo da Adriana, che resta ancorata al passato, e quello definitivo da Inez, appartenente ad una realtà distante dai bisogni di Gil, preannunciano l'incontro inatteso con Gabrielle. Scrive Campbell: "A volte l'eroe deve essere soccorso, per far ritorno dalla sua avventura soprannaturale, da un aiuto esterno. È cioè il mondo che deve venire a riprenderlo"²⁸.

25 Liberamente tradotto dall'articolo citato.

26 Campbell J., *L'eroe dai mille volti*, op.cit., p. 234.

27 Ibidem, p. 45.

28 Ibidem, p. 176.

Parigi, allo scoccare della mezzanotte, sembra promettere, nel finale (aperto) un nuovo inizio. Il magico viaggio non è stato che un preludio e l'uomo/eroe ritorna dal regno del mistero nel mondo ordinario per affrontare la realtà di tutti i giorni.

LA PORTA, IL SEGRETO



Un tema onirico ricorrente riguarda le porte che introducono in ambienti sconosciuti o situazioni in cui il sognatore teme insidie dietro la porta chiusa. Il varco della soglia è un'esperienza e un motivo mitico, in quanto zona liminare fra due condizioni. Nel film *Secret Beyond the Door* (*Dietro la porta chiusa*) diretto da Fritz Lang (1947) riscontriamo l'ignoto terrifico connesso al maschile, in cui l'atto del trasgredire, da parte di Celia, ha la forza di un potere inesorabile. Nel film le porte spostano l'azione in direzione del segreto e del delitto (uxoricidio). Potremmo citare un esempio analogo nella fiaba di Barbablù²⁹ che uccide tutte le sue mogli in una camera segreta. La storia

²⁹ trascritta da Charles Perrault nel XVII secolo.

presenta numerose varianti³⁰, anche cinematografiche, ad esempio *Barbe-bleue* (1901), diretto da Georges Méliès. La porta proibita del film di Lang è la settima, e forzandone il segreto Celia scopre la vera natura del marito Mark e il suo disagio psichico, sicché il trasgredire mette in atto il processo di sospensione del destino irrevocabile. Il sette ha valore iniziatico³¹ e rappresenta un culmine, ma è anche connesso alle forze occulte, al mutamento³² e al pericolo; non a caso Pollicino³³, l'ultimo di sette figli, smarrita la traccia di briciole lungo il bosco, finisce per imbattersi, insieme ai fratelli, nella casa dell'orco, il quale a sua volta ha sette figlie e gli stivali delle sette leghe. La porta come varco di accesso all'ignoto e al mistero è presente in molti miti e generi cinematografici.

L'OMBRA E IL RIFLESSO



Ogni ideale di purezza si scontra con una realtà individuale e collettiva carica di aspetti di segno opposto ovvero impulsi inaccettabili o sconosciuti, il cui destino naturale è di emergere come contenuti inconsci e di essere proiettati all'esterno. Qualsiasi esplorazione dell'Ombra avvantaggia la psiche in quanto fornisce nuovi significati e possibilità espressive, sradicando il potenziale potere distruttivo ed alienante delle caratteristiche non riconosciute. Il 'male' trova rappresentazione ovunque, come dimostrano i sogni e le fiabe. Analogamente, i risvolti oscuri dell'esperienza umana, si accentuano in alcuni

30 Lo stesso schema narrativo si ritrova in *Naso d'argento*, fiaba trascritta da Italo Calvino, dove Barbablù è il diavolo.

31 Cfr. Jung, C.G., *Psicologia e alchimia*, Opere, Vol.12, Boringhieri, Torino, 1992.

32 Cfr. Endres, F.C.-Schimmel, A., *Dizionario dei numeri*, Red edizioni, Milano, 2006, pp. 121-144.

33 Fiaba di Charles Perrault.

film cosiddetti noir³⁴. Nel gangster movie degli anni 30³⁵ riscontriamo personaggi dai tratti decisamente antisociali, che si impongono sullo sfondo della Grande Depressione, mentre nel genere o stile noir degli anni 40, che è una sua ‘mutazione’, prevale l’accentuazione verso la deriva esistenziale dei protagonisti, con attenzione alla psicologia del criminale e l’emersione di tratti psicopatologici nei personaggi. Il taglio netto con il genere precedente è rappresentato da scelte stilistiche che privilegiano il chiaroscuro, il gioco di luci e di ombre ed una differente trattazione degli effetti spaziali, in grado di evocare incertezza e mistero, sottolineati dalla notte o dalla nebbia, la voce fuori campo, l’uso del flashback, le atmosfere rarefatte, le ombre verticali, la profondità di campo. Frequenti le ambientazioni ‘claustrofobiche’ o le zone di confine, di fuga o di transito, quali: strade bagnate dalla pioggia, porti, rimesse, squallide stanze d’albergo, locali notturni. Le attività del detective degli anni 40 si svolgono prevalentemente di notte, solitamente connessa alla dimensione inconscia. L’atmosfera noir rimanda al tenebroso stadio iniziale dell’Alchimia, la *nigredo*, carico di pericolose tensioni opposte³⁶. L’oscuro stato di disorientamento descritto dagli alchimisti equivale alla perdita dell’orientamento psichico³⁷ che corrisponde psicologicamente all’incontro con l’Ombra. Il flashback introduce un ordine temporale invertito che crea il passato come luogo altro, come regno soggettivo privilegiato, spesso introdotto dalla voce off. Le trame sono estremamente complesse e i protagonisti esistono negli spazi liminali tra bene e male, certezza e dubbio, luce e oscurità, tra le norme sociali prebelliche e postbelliche, spazi dove i valori tradizionali sono messi in discussione e violati. Relativamente alle immagini archetipiche, la loro rappresentazione nei film è indiscutibile; ogni archetipo è suscettibile di sviluppo e differenziazione infiniti. Per certi versi, inoltre, il cinema è capace di creare veri e propri modelli di eroi e antieroi, quali ‘mutazioni’ da motivi archetipici. Un caso illuminante è quello di Humphrey Bogart, con riferimento immediato a *The Maltese Falcon (Il mistero del falco)* del 1941³⁸, primo film di John Huston e primo ruolo di investigatore privato per Humphrey Bogart, che successivamente diventerà la più affascinante incarnazione di Philip Marlowe. Le qualità di Bogart sembrano emergere da un insieme di tratti maschili piuttosto distinti che comprendono quelli di Sam Spade (protagonista de *Il Mistero del falco*), indipendente, duro e cinico, dotato di agilità verbale in grado di neutralizzare uomini e donne e l’ironico, cavalleresco Philip Marlowe (*The Big Sleep*³⁹, 1946), decisamente ammorbidente nei tratti. La sottotrama romantica, in questo caso, attinge direttamente al suo successo come Rick Blaine (*Casablanca*, 1942), che verrà citato in termini eroico/oracolari da Sam Felix/Woody Allen

34 Etichetta applicata a posteriori, dai critici francesi Raymond Borde ed Etienne Chaumeton, in riferimento ad alcuni film americani.

35 Ad esempio, *Little Caesar (Piccolo Cesare, M. LeRoy, 1930)*, *The Public Enemy (Nemico pubblico, W. A. Wellman, 1931)*, *Scarface. The Shame of a Nation (Lo sfregiato, H. Hawks-R. Rosson, 1932)*.

36 Cfr. Jung, C.G., *Concetti alchimistici fondamentali*, in Opere Vol. 12, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

37 Cfr. Jung, C.G., *Mysterium coniunctionis*, Opere, Vol. 14\2, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

38 Tratto da *The Maltese Falcon, Il falcone maltese*, romanzo hardboiled scritto da Dashiell Hammett nel 1929, apparso per la prima volta nel 1930 sulla rivista Black Mask.

39 Tratto dall’omonimo romanzo hardboiled di Raymond Chandler (1939).

in *Play It Again, Sam*, film del 1972, diretto da Herbert Ross e tratto dall'omonima opera teatrale di Allen; un altro 'omaggio' a Bogey è presente nell'opera prima di Jean-Luc Godard, *À bout de souffle* del 1959. Al di là dei ruoli (gangster, procuratore distrettuale, evaso, assassino, avventuriero, detective, giornalista) Bogart ha lasciato un segno inconfondibile, nel tempo, grazie al suo potere di fascinazione, attraversato da note dolenti che emergono dai primissimi piani. Non a caso è stato definito dall'American Film Institute "la più grande stella maschile di tutti i tempi". La sua biografia⁴⁰ sembra indicare una vita privata fondata sugli eccessi, anche alcolici, e ciò ha verosimilmente contribuito a conferire significativo spessore ai personaggi da lui interpretati, che, pur nella variabilità dei tratti, rappresentano i contrasti insiti nella natura umana. In riferimento al personaggio di Duke Mantee (*The Petrified Forest*, Archie Mayo, 1936), antesignano dell'antieroe noir, secondo una recensione di Richard Watts (New York Herald Tribune): "Bogart fornisce un ritratto brillante di un assassino anormale, sconcertato e sentimentale"⁴¹. Il sentimento emerge anche dal legame con Lauren Bacall, autentico sullo schermo come nella realtà.

Il noir, introducendo i *losers* e la disillusione sociale, ha saputo mettere in scena gli aspetti d'Ombra, spodestando il ruolo tradizionale dell'eroe western, complicandone l'identità, i modelli di comportamento e il codice morale. Più in generale, personaggi 'pluridimensionali', nel cinema, hanno un più alto indice di umanità e di verosimiglianza, oscillando tra bene e male, onestà e illegalità. Tematiche pre-noir⁴², sviluppatasi nel cinema francese alla fine degli anni 30, vedono nella figura di Jean Gabin la condensazione di tratti romantici e criminali (*Le Quai des brumes*, 1938; *Le jour se lève*, 1939, di Marcel Carné) in uno sfondo di realismo, ben lontano dalle atmosfere da incubo americane. Il soggetto de *La Bête humaine* di Jean Renoir (1938), tratto dal romanzo omonimo di Émile Zola, viene ripreso da Fritz Lang in *Human Desire* (1954). Al di là delle differenze, emergono nuove configurazioni dell'immaginario in cui, accanto alla figura dell'eroe 'classico', troviamo antieroi alle prese con conflitti interiori di ogni genere, in un contesto sociale spesso caratterizzato da corruzione ed ingiustizia.

In tale scenario si inserisce a pieno titolo la 'femme fatale', considerata da molti critici la figura centrale del film noir e controparte del detective.

Una delle più evidenti rappresentazioni di questa tipologia femminile è Phyllis Dietrichson/Barbara Stanwyck in *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*) di Billy Wilder (1944). Mary Astor, Veronica Lake, Elizabeth Scott, Gene Tierney, Rita Hayworth, Joan Crawford, Gloria Grahame, Jane Greer, Marlene Dietrich, Joan Bennett, sono esempi di donne fatali e presentificazione simbolica della perdizione.

40 Tra le tante, Porter, D., *Humphrey Bogart, The Making of a Legend*, Blood Moon Productions, Ltd, 2010.

41 Citato in: Friedrich, O., *City of Nets: A Portrait of Hollywood in the 1940's*, University of California Press, 1997 (traduzione dall'inglese).

42 Cfr. Giovannini, F., *Storia del noir: dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Castelvechi ed., Roma, 2003.

Per quanto sia tipica del noir, non mancano altri illustri riferimenti letterari e cinematografici⁴³ di questa componente oscura che caratterizza il femminile, la 'dark lady'. L'emergere di tratti di pericolosa ambivalenza sono in parte ascrivibili ai profondi mutamenti sociali e all'erosione dei modelli tradizionali che vedono le donne distaccarsi sempre più dal ruolo di angelo del focolare e gli uomini assumere posizioni che oscillano tra la difesa di un ruolo tradizionale e l'apertura verso il nuovo. La polarità Eros/Logos si inverte laddove riscontriamo la fredda razionalità femminile e il sentimentalismo maschile a carico dei personaggi. La 'femme fatale' sembra accogliere le qualità classicamente attribuite al maschile. Nella formulazione originaria di Jung, l'Anima e l'Animus vertono sulla dinamica controsessuale, quale prodotto dell'immaginario e fattore alla base della proiezione di contenuti inconsci. Più in generale, ciascuno reca in sé aspetti sia maschili che femminili, non assimilati. Il contatto con l'Altro/a può assumere i tratti dell'illusione distruttiva, imprevedibile, fatale, cui non è possibile resistere. La seduzione rimanda a qualcosa che sfugge, che può disorientare, nella misura in cui la donna incarna l'ignoto, la sfida del perdersi per ritrovarsi. Nei film noir è possibile cogliere rappresentazioni degli archetipi individuati da Jung, sia in termini di identità che di relazione, come si osserva in *The Woman in the Window* (*La donna del ritratto*, 1944) di Fritz Lang, che illustra efficacemente la componente inconscia criminale di un rispettabile professore universitario (Edward G. Robinson) elicitata dal contatto con la donna del ritratto (Joan Bennett); il perturbante femminile fa la sua apparizione in un'immagine sdoppiata e sfalsata dal riflesso della vetrina dove è esposto il quadro che la ritrae. L'inquadratura coglie perfettamente l'immagine della seduzione e il suo riflesso oscuro. La trama: Richard Wanley, professore universitario di criminologia, rimane in città da solo, mentre la moglie e i due figli sono in vacanza. Nel recarsi in un Club esclusivo, frequentato da amici, scorge in una vetrina il ritratto di una donna bellissima e ne rimane affascinato. Prima di rientrare a casa, si ferma a contemplare il quadro. Inaspettatamente, la donna del ritratto, Alice Reed, compare davanti a lui e lo invita a bere un drink, e poi a casa sua per mostrargli i bozzetti del dipinto in questione; il professore la segue e mentre l'incontro sembra evolvere verso allettanti prospettive, un uomo (Claude Mazard), in preda alla gelosia, fa irruzione nell'appartamento e tenta di strangolare Wanley, il quale afferra istintivamente un paio di forbici fornitigli da Alice ed uccide il suo aggressore. La prima decisione è quella di chiamare la polizia, trattandosi di legittima difesa, ma entrambi temono la riprovazione sociale, in quanto implicati in un crimine. Wanley, quindi, si libera del cadavere, trasferendolo con l'automobile in un bosco. Ben presto un boy scout ritrova il corpo e iniziano le indagini. Il procuratore Frank Lalor, che si occupa del caso, è uno degli amici del Club. La posizione di Wanley si complica e inoltre un certo Heidt, che era sulle tracce di Mazard, ricatta Alice chiedendole un'ingente somma di denaro, in cambio del silenzio sulle circostanze dell'omicidio. La donna informa Wanley e i due rafforzano il sodalizio criminale, decidendo di liberarsi anche del ricattatore, servendosi di uno psicofarmaco.

Ma l'impresa fallisce e il professore sembra non avere più via di scampo, avendo ol-

43 la femme fatale compare, ad esempio, in *Sunrise - A Song of Two Humans* (*Aurora*) di F.W. Murnau (1927), ma anche in *Der blaue Engel* (*L'angelo azzurro*) di J. von Sternberg (1930).

tretutto lasciato tracce sulla scena secondaria del crimine. Wanley si accascia disperato nella poltrona di casa, dopo avere ingerito la stessa sostanza destinata al ricattatore. Nel frattempo, Alice scopre che la polizia ha appena ucciso Heidt, durante un conflitto a fuoco. Tenta di comunicare l'accaduto a Wanley che non sente il telefono squillare: ha ancora in mano il bicchiere e lo spettatore lo crede morto. Mentre giace sulla poltrona, viene svegliato dal maggiordomo del Club. Si rende conto di avere sognato e riconosce i volti dei protagonisti della sua avventura nel personale dello stesso Club (il guardarobiere e l'usciera). Si allontana, e mentre si trova in strada, una donna gli si avvicina per chiedergli un fiammifero, ma lui fugge senza girarsi. Nonostante l'esplicito riferimento a Freud, il cui nome compare all'inizio sulla lavagna dell'aula universitaria, il film sembra piuttosto riconducibile alle teorie junghiane, in quanto verte sul rapporto tra Persona (la facciata sociale di rispettabilità) e Ombra (la componente criminale); quest'ultima rappresenta il lato oscuro, scisso dalla personalità cosciente del professor Wanley. Quanto più un uomo si identifica con il suo ruolo sociale, tanto maggiore è il 'dominio' di altre componenti sul versante interiore. In aggiunta, l'elemento sotteso al ritratto, immagine centrale del film, è un 'trarre fuori', indicando qualcosa di interno e nascosto, orientato a 'rivelare', tema che attraversa la letteratura, le fiabe, il sogno e il cinema. Non a caso, nel film di Lang, c'è un'omissione che riguarda l'identità dei personaggi: Alice non conosce che le iniziali di Wanley e l'uomo ucciso in casa della donna è in realtà Frank Howard. Le immagini in grado di mostrare gli elementi sconosciuti, l'individualità che si dibatte tra opposti contrastanti sono tematiche che spesso si sviluppano a partire da ritratti, specchi, come ad esempio in *Vertigo (La donna che visse due volte)* di Alfred Hitchcock (1958) che può essere letto sia in chiave identitaria che relazionale. Il tema del Doppio, dominante costante nell'opera di Alfred Hitchcock, viene preannunciato dal quadro che ritrae la presunta bisnonna di Madeleine, Carlotta, per svilupparsi nell'identità speculare Judy/Madeleine ed infine culminare in una duplice morte. La vertigine, da cui il titolo del film, è indicativa di uno spostamento sul versante soggettivo che altera la percezione della realtà e che può tradursi in una forma (sintomatica) di derealizzazione. Anche il contatto col femminile allude alla dimensione illusoria, basti pensare alle varie inquadrature di Madeleine. La scelta preferenziale del verde, nel film, è un'accentuazione dell'irrealtà (l'automobile di Madeleine, il verde dei suoi vestiti, l'insegna d'albergo, ma anche il pullover di Scottie) che raggiunge il suo apice nella scena in cui, dalla porta del bagno, fa la sua apparizione la 'rediviva' Madeleine; la sua figura è inquadrata attraverso un filtro verde e i contorni ne risultano sfocati: un fantasma, appunto. Se in un primo tempo il contatto col femminile sembra vivificare Scottie, alle prese con un evento traumatico e sintomi fobici, in seguito l'attività s'indirizza verso l'interno, paralizzando la coscienza. La scomparsa della donna amata si traduce in una depressione che mima la morte e di fatto l'uomo non sarà più in grado di sottrarsi all'influenza dell'immagine di cui è portatore, mettendo in moto una rappresentazione ossessiva che ha come obiettivo di tenere in vita un ideale illusorio, ricreando Madeleine da Judy, come nel mito di Pigmalione⁴⁴. I contrasti cromatici, nel film, sottolineano il conflitto presenza/assenza: all'immagine evanescente di Madeleine si oppone quella concreta di Midge; Judy, dal canto suo, non potrà mai essere accettata

44 Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, X, 243-297.

nella sua individualità, in quanto indotta ad aderire all'immagine interna di Scottie, fino alle conseguenze estreme. L'incontro con l'Altro origina da ombre, riflessi, parvenze sfuggenti che si aggirano in un labirinto di immagini.

Come si è visto, il linguaggio immaginale attraversa più dimensioni che permettono di cogliere segrete simmetrie tra sogno, mito e cinema. La potenza delle immagini si accentua nella misura in cui vengono in luce determinate situazioni archetipiche che al di là del tempo e dello spazio mettono in scena la complessità della vita e i suoi sviluppi. Ho dedicato particolare attenzione al cinema noir, la cui cifra distintiva rappresenta l'altrove, non di rado connotato in termini orrorifici; il dubbio e la paura connessi all'Altro, gli aspetti inquietanti che si celano al di là del visibile, l'angoscia del limite e gli aspetti oscuri che ciascuno reca dentro di sé sono motivi che attengono alla sfera individuale, ma anche collettiva. Porte, specchi, ritratti, ombre rimandano ad immagini interiori che governano le azioni dei protagonisti.

Non di rado, nei sogni, nelle mito-fiabe e nei film viene inserito un elemento paradossale, che mette in discussione gli elementi narrativi, mutando la trama verso sviluppi inattesi. Lo stesso accade nel quotidiano: è compito di ciascuno cogliere il senso di ciò che fa vacillare ogni certezza, accogliere le prospettive ignote che la realtà interiore suggerisce.

MARIALUISA VALLINO

è Psicologa-Psicoterapeuta e Criminologa. Ha collaborato per molti anni con la cattedra di Psicologia della personalità e delle differenze individuali (prof. Aldo Carotenuto) presso l'Università "La Sapienza" di Roma, conducendo seminari su 'Mitologia, Sogno e Psicoanalisi'. Ha svolto attività di docenza presso altre Università ed Istituti. È stata, negli anni, relatrice in numerosi Convegni, trattando tematiche connesse alla Psicologia clinica e giuridica. Ha collaborato come consulente con alcune riviste nazionali e pubblicato numerosi articoli, recensioni critiche letterarie e cinematografiche in chiave psicologica. Svolge l'attività psicoterapeutica, indagini di personalità e consulenze per conto di studi legali. È CTU presso il Tribunale Civile e presso il Tribunale per i Minorenni, Perito presso il Tribunale Penale. Coltiva la passione per la scrittura e la fotografia. Ha partecipato a concorsi letterari, giungendo tra i finalisti o classificandosi ai primissimi posti, sia in ambito saggistico che poetico. Il suo ultimo saggio è *Artemisia e le altre. Miti e riti di rinascita nella violenza di genere*, Roma, Armando ed., 2016.

Sito web: www.marialuisavallino.it

ABSTRACT

Mutazione è un termine con cui si designa il mutare, il mutarsi, l'essere mutato ed implica il cambiamento, la trasformazione. La metamorfosi riguarda il mutare forma, aspetto connesso alla figura mitologica di Proteo, le cui caratteristiche sono: svelare la verità e mutare aspetto. Il sognatore e il regista condividono con Proteo la capacità di ricreare, di aprire la realtà immaginale alla sfida del mutamento. L'immagine non si identifica con un singolo contenuto, ma si ritrova in ogni altro contenuto, così come l'attività immaginativa non è una fuga dalla realtà, ma un'esperienza vivificante che può sia 'informare', sia 'trasformare' la coscienza. La nascita contemporanea del Cinema e della Psicoanalisi, alla fine del XIX secolo, ha contribuito a determinare, sin dal principio, un dialogo incessante tra le due 'discipline' e il presente articolo ne sottolinea il legame. I riferimenti agli aspetti inconsci sono presenti nelle opere cinematografiche in modo più o meno esplicito, basti pensare al tema del "Doppio" e alle sue modalità rappresentative. Il cinema, inoltre, ha spesso usato il sogno come espediente 'esplicativo' o vero punto di partenza per la trama. Immagini e rappresentazioni sono concetti interrelati e connessi al divenire, al perenne fluire della psiche. Accanto al carattere 'onirico' della visione filmica, è possibile rintracciare il carattere 'filmico' della visione onirica. I sogni presentano numerose corrispondenze con le immagini dei film. Il mio contributo illustra l'attività creativa connessa alla dimensione immaginale che nel sogno come nel cinema si sviluppa a partire da quella 'chiamata' all'avventura che caratterizza anche l'eroe del mito. Molte storie cinematografiche possono essere analizzate ricorrendo al paradigma del monomito individuato da Campbell che si inserisce come trait d'union tra mitologia e cinema. La potenza delle immagini si accentua nella misura in cui vengono in luce determinate situazioni archetipiche che al di là del tempo e dello spazio mettono in scena la complessità della vita e i suoi sviluppi. Per certi versi, il cinema è in grado di creare veri e propri modelli di eroi e antieroi, quali 'mutazioni' da motivi archetipici. Ho dedicato particolare attenzione al cinema noir, la cui cifra distintiva rappresenta l'altrove, non di rado connotato in termini orrorifici; il dubbio e la paura connessi all'Altro, gli aspetti inquietanti che si celano al di là del visibile, l'angoscia del limite e gli aspetti oscuri che ciascuno reca dentro di sé sono motivi che attengono alla sfera individuale, ma anche collettiva.

PAROLE CHIAVE

Woody Allen, Alterità, Anima, Antieroe, Joseph Campbell, Cinema, Dark lady, Doppio (tema del), Eroe, Fiaba, Film noir, Alfred Hitchcock, Identità, Immagini, Inconscio, Carl Gustav Jung, Fritz Lang, Mito, Motivi archetipici, Mutazione, Ombra, Persona, Porta, Psiche, Psicologia analitica, Ritratto, Sé, Sogno, Viaggio.

ABSTRACT

Mutation is the term used to designate the act or process of mutating and implies change, transformation. Metamorphosis concerns the changing of shape, an aspect connected to the mythological figure of Proteus, whose characteristics are: to reveal the truth and to change appearance. The dreamer and the director share with Proteus the ability to recreate, to open the imaginal reality to the challenge of change. The image is not identified with a single content, but is found in every other content, just as the imaginative activity is not an escape from reality, but a life-giving experience that can both 'inform' and 'transform' consciousness. The contemporary birth of Cinema and Psychoanalysis, at the end of the nineteenth century, contributed to determining, from the beginning, an incessant dialogue between the two 'disciplines' and this article underlines the link. The references to the unconscious aspects are present in cinematographic works, in a more or less explicit way, just think of the theme of the "Double" and its representative modalities. Furthermore, cinema has often used dreams as an 'explanatory' expedient or real starting point for the plot. Images and representations are interrelated concepts connected to becoming, to the perennial flow of the psyche. Alongside the 'dreamlike' character of the film vision, it is possible to trace the 'filmic' character of the dream vision. Dreams have numerous correspondences with images from films. My contribution illustrates the creative activity connected to the imaginal dimension that in dreams as in cinema develops from that 'call' to adventure that also characterizes the hero of the myth. Many cinematographic stories can be analyzed using Joseph Campbell's monomyth paradigm which is inserted as a trait d'union between mythology and cinema. The power of images is accentuated in the presence of archetypal situations that stage the complexity of life and its developments, beyond time and space. In some ways, cinema is able to create real models of heroes and anti-heroes, such as 'mutations' from archetypal motifs. I paid particular attention to film noir, whose distinctive element refers to the 'elsewhere', often represented in its horrific aspects; the doubt and fear connected to the Other, the disturbing aspects that are hidden beyond the visible, the anguish of the limit and the dark aspects that each one carries within himself are motifs that pertain to the individual sphere, but also to the collective one.

KEYWORDS

Woody Allen, Alterity, Analytical psychology, Anima, Anti-hero, Archetypal motifs, Joseph Campbell, Cinema, Dark lady, Door, (theme of the) Double, Dream, Fairy tale, Film noir, Hero, Alfred Hitchcock, Identity, Images, Journey, Carl Gustav Jung, Fritz Lang, Mutation, Myth, Persona, Portrait, Psyche, Self, Shadow, Unconscious.

MARIALUISA VALLINO

is a Psychologist-Psychotherapist and Criminologist. She has collaborated for many years with the chair of Psychology of Personality and Individual Differences (Prof. Aldo Carotenuto) at the «La Sapienza» University of Rome, conducting seminars on «Mythology, Dreams and Psychoanalysis». She has taught at other universities and institutes. Over the years, she has been a speaker at numerous conferences, dealing with issues related to clinical and legal psychology. She has collaborated as a consultant with some national magazines and published numerous articles, literary and cinematographic critical reviews in a psychological key. She carries out psychotherapeutic activity, personality investigations and consultancy on behalf of law firms. She is expert witness at the Civil Court and at the Juvenile Court, Expert at the Criminal Court. Cultivate a passion for writing and photography. She has participated in literary competitions, arriving among the finalists or ranking in the very first places, both in the essay and poetic fields. Her latest essay is *Artemisia e le altre. Miti e riti di rinascita nella violenza di genere*, Rome, Armando ed., 2016. Website: www.marialuisavallino.it

“Ecco perché è così difficile comprendere la vita, perfino la propria.

La sorte dell’Anima deriva dal principio irrazionale.

La legge che l’Anima segue è quella di Necessità, che è erratica.

Ma benché il dominio di Necessità sia assoluto e irreversibile, il suo determinismo è indeterminato. Imprevedibile. “

Hillman, *Il codice dell’anima.*

“Per spingere gli uomini verso le catastrofi più assurde non c’è bisogno né di divinità né di congiure segrete. Basta la natura umana”

Simone Weil, *“Non ricominciamo la guerra di Troia”*, 1937