



MATERIA PRIMA

RIVISTA DI PSICOSOMATICA ECOBIOPSIKOLOGICA

Numero VI - Giugno 2012 - Anno II

Piacere e Dolore





MATERIA PRIMA

L'Ecobiopsicologia si propone come una scienza sistemico-complexa, capace di legare in un *continuum* unitario tanto le informazioni dell'ambiente naturale, quanto i loro riflessi biologici e psicologici presenti nell'uomo, per riscoprire quell'ideale *sapientia naturalis*, che è il codice espressivo della saggezza della vita. Il suo linguaggio è costituito dall'uso dell'«analogia vitale» e dei simboli, in grado di cogliere le relazioni fra «l'infrarosso» degli istinti e della materia con l'«ultravioletto» delle immagini archetipiche. Il suo fine è di trasformare la logica della coscienza dell'Io nella direzione della scoperta del Sé. L'ecobiopsicologia, recuperando gli antichi insegnamenti della filosofia ermetica e degli alchimisti, integrandoli con le recenti scoperte della scienza e della psicologia, si sforza di «seguire la Natura» non in modo ideale ed arcaico ma effettivo e manifesto. Un antico alchimista, il Cosmopolita, affermava «Scrutatores Natural esse debent qualis est ipsa Natura, veraces, simplices, patientes, constantes, ecc; quod maximum, pii, Deum timentes, proximo non nocentes [...]» («Gli Indagatori della Natura debbono essere tali qual è la stessa Natura, veritieri, semplici, pazienti, costanti, etc; e specialmente pii, timorosi di Dio, che non nuociano al prossimo [...]»). Per questo abbiamo designato con il termine di *Materia Prima* gli scritti di questa rivista, che rappresentano tutti, in misura maggiore o minore, il tentativo serio di ogni operatore di distillare quella *sapientia naturalis*, definita come la «Diana ignuda» e splendente dell'*Anima Mundi*. Se la *Prima Materia* rappresentava la massa oscura degli elementi della vita e caos istintuale, la *Materia Prima* stava a significare la sua trasformazione nella luce «sottile» e spirituale della coscienza amplificata. L'augurio per il lettore diventa allora che l'*Artista*, nascosto nella sua anima, meravigliato della palese bellezza dell'*Anima Mundi* possa andare oltre le parole scritte per seguire la propria via infallibile, rappresentata, per tutti i cavalieri erranti, immersi nella tensione della ricerca della «consapevolezza», dal mantenersi in tutta umiltà sempre *fedeli d'amore*.

Sommario

EDITORIALE

di Giorgio Cavallari 2

CULTURA

Baccanti. Un viaggio a cavallo tra orrore e sublime.
di Cecilia Tarsia 6

CLINICA

Strati di decoupage. Un percorso di Arteterapia in un caso di psoriasi
di Barbara Tocchetti 18

ATTUALITÀ

La provocazione del piacere. Tracce di pedagogia immaginale.
di Gerardo Ceriale 24

ETÀ EVOLUTIVA

Sessualità e piacere
di Laura Testa 35

Sessualità, ludus e tensione creativa: una lettura ecobiopsicologica
di Giorgio Cavallari e Simona Gazzotti 38

DIALOGO INTERDISCIPLINARE

Il dialogo somatologico e i codici del corpo:
intervista al Dott. Riccardo Marco Scognamiglio
a cura di Valentina Rossato 42

ECOBIOGRAFIA

Donatien-Alphonse-François de Sade e Leopold Von Sacher-Masoch.
Sadismo e masochismo: dal corpo alla psiche, riflessioni sul legame
tra Piacere e Dolore
di Aurelio Sugliani 53

RECENSIONI

Eyes Wide Shut. La visione segreta della trasformazione.
di Alessandra Bracci 62

Il rito e l'orgia: regressione ed elaborazione delle energie libidiche primordiali
di Eleonora Bombaci 73

Bibliografia ragionata... dall'*infrarosso* all'*ultravioletto*...
di Marco Maio 79



di **Giorgio Cavallari**

*Psichiatra, Psicoterapeuta, Direttore Generale dell'ANEB,
Direttore Scientifico dell'Istituto di Psicoterapia ANEB
e Responsabile Scientifico dell'area editoriale.*

Per l'Ecobiopsicologia, piacere e dolore sono esperienze universali che affondano le loro radici nella esistenza stessa di qualcosa di vivente: ciò che vive, nasce, muore e si trasforma, e in tale percorso soffre e sperimenta il piacere. Questo numero di MATERIA PRIMA contiene una serie di letture possibili, di indagini e di confronti sull'intreccio inevitabile in cui piacere e dolore si incontrano, si scontrano, si dividono e si ritrovano. Piacere e dolore sono protagonisti di ogni fermento vitale, di ogni trasformazione, e in un'ultima analisi di ogni storia umana. L'uomo cerca il piacere, ma su tale strada non può fare a meno di incontrare il dolore: nessuna psicologia, nessuna antropologia, nessuna vera cultura può negare tale dato dell'esistenza umana.

Nell'articolo di **Gerardo Ceriale** il tema piacere-dolore viene declinato in una prospettiva di provocatoria originalità, e cioè in rapporto al tema dell'educazione. Facendo riferimento, come lui stesso dice, a "[...] quegli artisti o filosofi che non hanno disancorato la parola e il pensiero dalle loro origini corporee, e dalle emozioni corporee di piacere e dolore che ne sono alla base [...]" l'autore propone una nuova concezione di conoscenza, e di educazione alla conoscenza. Il modello suggestivo che disegna lascia in disparte concezioni più tradizionali in cui il progresso conoscitivo è figlio della disciplina e del rigore intellettuale e comportamentale, per aprire a modi in cui il piacere motiva l'uomo ad impadronirsi della realtà e dei suoi segreti. Nella sua prospettiva l'uomo arricchisce la sua conoscenza del mondo non tanto attraverso la costruzione di modelli ermeneutici coerentemente logici, quanto per mezzo di una "esperienza di vita" in cui il piacere, e inevitabilmente il dolore, sono maestri di conoscenza. Il lavoro di Ceriale acquista profondità e originalità anche dal riferimento ad una serie di autori affascinanti per la loro radicale ricerca della verità (come Nietzsche e Sade) quanto inquietanti per alcune derive a cui hanno dato luogo, in particolare attinenti aspetti di anti-soggettività e di de-umanizzazione contenuti nel loro pensiero: aspetti potentemente liberatori e creativi se declinati in una prospettiva simbolica, rischiosi se sperimentati in una concretezza povera di capacità metaforica. Ceriale suggerisce una via per potere incontrare non distruttivamente l'esperienza del piacere e del dolore: questa si sostanzia nella necessità inevitabile per l'uomo di accedere alla dimensione dell'immaginario.

La tensione intensa verso un approccio non letterale, ma simbolico e immaginale al tema del piacere e del dolore si evidenzia anche nell'articolo di **Cecilia Tarsia** sulle *Baccanti*, e sul rapporto di queste con il sublime e con l'orribile. Riflettendo sul tema certo non nuovo ma sempre attuale delle origini della tragedia greca, e facendoci di nuovo incontrare la provocazione di Nietzsche, l'autrice coglie l'essenza della rappresentazione tragica definendola "materializzazione apollinea della rivelazione dionisiaca". La rappresentazione tragica descrive bene l'uomo come sempre posto fra la dimensione del sublime e quella dell'orrendo, fra ciò che è culturale e ciò che è istintivo, e infine fra ciò che è ancorato alle leggi della necessità e ciò che può accedere al mistero della libertà e della responsabilità umana. Si ritrova in ciò la concezione complessa dell'uomo propria dell'ecobiopsicologia, dove la psiche può essere concepita come in cammino verso la libertà, la individuazione e la identificazione originale, senza però mai potersi sottrarre in toto alle forze "necessitanti" dell'ambiente e della natura biologica.

Barbara Tocchetti riporta la riflessione al nodo centrale della clinica, parlandoci da un lato di un approccio psicosomatico ecobiopsicologico ad una malattia della pelle (la psoriasi) e dall'altro dell'utilizzo dell'arteterapia in questo tipo di pazienti. L'ecobiopsicologia non è solo una concezione complessa della

mente, del corpo e dell'ambiente, ma è anche principio ispiratore di un metodo di cura: nell'articolo in questione il tema del dolore cessa di essere un concetto astratto, e diviene esperienza di sofferenza di esseri umani a cui bisogna dare senso e sollievo. Con una riflessione ad un tempo coraggiosa e rigorosa Barbara Tocchetti ci spiega come “[...] nell'arteterapia è l'esperienza corporea, percettiva, di piacere motorio che permette di aggiungere informazioni, avere conferme ed allargare il risultato figurativo. L'arte è uno strumento per creare un'alternativa alla comunicazione attuata attraverso la malattia”. E ancora “Sarà l'esperienza gravemente compromessa e di dolore del soggetto a trovare nello spazio della produzione artistica un canale di comunicazione dei propri contenuti via via meno inconsci e si creerà nella relazione artistica lo spazio di gestione degli stessi: li si sente, li si crea, li si vede, sono fuori da sé [...]”. Il “piacere” legato al momento creativo non cancella la esperienza della sofferenza, ma come nella vignetta clinica tratteggiata nell'articolo la contrasta creando una dialettica che rompe la fatalità del circolo vizioso.

Il presente numero dedicato al tema del piacere e del dolore ospita anche un interessante articolo dedicato al rapporto fra tali fondamentali polarità dell'esistenza umana e la sessualità. **Laura Testa** mette a fuoco con radicale incisività il valore della sessualità e dell'accesso al piacere sessuale come “bene della persona”, sottolineando come accanto alle funzioni relazionali e riproduttive dell'attività sessuale ve ne sia una che non può essere dimenticata che è quella *ludica*. In dialettico confronto con quanto proposto nell'articolo di Laura Testa, **Giorgio Cavallari** e **Simona Gazzotti**, riprendono in chiave ecobiopsicologica il tema del *ludus* erotico ritrovando nella complessa e non priva di ambiguità genealogia di Eros suggestioni non prive di importati risvolti: nato da Venere, dea dell'amore, ma avendo come padre Marte, dio della guerra, *Eros* è portatore ad un tempo di pace e di conflitto, di appagamento e di tensione, di piacere e dolore inestricabilmente uniti. Per questo nell'esperienza umana la sessualità si muove a sua volta fra il sublime e l'orribile, fra il sacrificio doloroso che diviene piacere ineffabile, arricchimento in chiave psicosomatica della mente e del corpo e le derive di comportamenti “sessuali” violente, brutali che divengono negazione della soggettività e dell'umanità dei protagonisti coinvolti.

L'intervista, assai completa e articolata, di **Valentina Rossato** al dott. Riccardo Marco Scognamiglio, fondatore e direttore dell'Istituto di Psicosomatica Integrata di Milano concretizza l'intento di MATERIA PRIMA di portare i suoi lettori a conoscenza di quanto si muove dal punto di vista della ricerca e della clinica nell'ambito della cultura psicosomatica, esprimendo la tensione della Ecobiopsicologia a dialogare in modo serrato e creativo con quanto si muove al di fuori dei suoi confini. Nel rispondere alle domande dell'intervista Scognamiglio disegna le linee fondamentali, teoriche e cliniche, del suo approccio concettuale e delle sue metodologie di intervento clinico. La lettura del testo appare stimolante perché molte delle risposte sono, per il lettore attento, la suggestione di nuove domande, di nuove prospettive di ricerca e di indagine. Si legge dell'attenzione ad un bisogno che appare sempre più importante in chi si rivolge ad un professionista della “cura”: la necessità di comprendere che la malattia non è solo un complesso di sintomi da guarire, ma la condizione di un Sé ferito che ha bisogno anche di dare un senso a ciò che accade. Si legge dell'attenzione ad un corpo che non è solo materia ed a una psiche che non è un'entità disincarnata. Si notano punti di incontro e differenze con il pensiero ecobiopsicologico, che fanno riflettere sul fatto che l'attenzione a certi temi su cui l'Ecobiopsicologia indaga da anni (il simbolo, la complessità, la evoluzione dei sistemi viventi) è una necessità epocale, a cui chi fa oggi ricerca e terapia non può sfuggire. Infine, è opportuno segnalare, in sintonia con il tema di questo numero, lo spunto di riflessione che l'intervista suggerisce attorno al rapporto fra piacere, dolore e godimento.

Le ecobiografie di **Aurelio Sugliani**, in sintonia con il tema del numero, trattano di due personaggi letterari la cui vita e le cui opere diedero spunto allo psichiatra Krafft-Ebbing, autore della nota *Pshicopathia sexualis*, di coniare i termini di sadismo e masochismo sessuale. Si tratta rispettivamente di Donatien-Alphonse-François de Sade e di Leopold Sacher-von Masoch. Sugliani propone uno sguardo originale

sui due personaggi, dalla vita inquieta e conclusasi in modo analogo (il primo detenuto nel manicomio-prigione di Chareton, il secondo internato in manicomio a Lindheim in Germania); uno sguardo che si emancipa sia dall'uso che ne fece Krafft-Ebbing, utilizzandoli semplicemente come esempi di perversione sessuale, sia dalla idealizzazione di cui in particolare il primo godette da parte di intellettuali che furono affascinati dal suo emanciparsi dai vincoli della morale, come Apollinaire e Eluard, che videro in Sade, troppo unilateralmente, un profeta della libertà umana. Leggendo in chiave originalmente ecobiopsicologica l'esperienza universale del dolore, Sugliani ci invita a riflettere sul fatto che il dolore, "inteso come confronto con i propri limiti, è un attributo ineliminabile lungo il percorso che la coscienza deve fare per accedere a quei contenuti oscuri, obliati, rimossi, che sono di ostacolo al pieno compimento della propria personalità. Questo percorso, di cui l'istanza psichica definita dalla psicoanalisi come Io, sotto il peso dei lutti, degli abbandoni, delle malattie, delle affezioni, delle peripezie che la vita sottopone, si piega e si "piaga" dal dolore, ma il dolore della trasformazione apre al piacere della scoperta del proprio Sé". In altre parole, ciò che distingue l'esperienza patologica e perversa del dolore da quella "sana" si può sintetizzare in questo modo: la prima è sterile, arida, e la fondo solo distruttiva. La seconda può essere tragica e drammatica, ma possiede un "senso", in quanto allarga l'universo della comprensione simbolica. La prima porta al circolo vizioso della ripetizione coatta, alla disumanizzazione e infine alla follia, la seconda apre possibili (anche se costosi) scenari di evoluzione e di espansione della coscienza. Le recensioni ospitate in questo numero trattano in primo luogo del film di Kubrick *Eyes Wide Shut*, pellicola suggestiva, provocatoria, inquietante. Il commento di **Alessandra Bracci** è molto di più di una recensione, è un articolo che prendendo spunto dal film porta avanti un discorso estremamente innovativo e fecondo per la nostra epoca: l'Eros non è per gli esseri umani un fine, come un martellante frastuono mediatico spinge a credere, ma semmai un mezzo. L'uomo e la donna "muoiono" letteralmente se soccombono ad una concezione del sesso materialistica e prestazionale, e l'imperativo morale narcisistico della conquista e dell'uso dell'altro non è meno distruttivo di quello nevrotico del divieto e dell'astinenza. Si può morire di tranquillità borghese come di trasgressione orgiastica, se manca l'elemento essenziale che vivifica l'incontro erotico: l'elaborazione immaginale dell'atto sessuale, la trasformazione simbolica dell'energia libidica, l'incontro fra esseri umani giocato con il corpo senza dimenticare l'anima, e senza dimenticare che corpo e spirito sono inestricabilmente legati. Jung un giorno disse provocatoriamente: se un paziente mi parla molto di sessualità io penso che abbia dei problemi nella sfera dello spirituale, e se un altro mi parla troppo di spiritualità penso che abbia dei nodi irrisolti nell'ambito della sessualità. **Eleonora Bombaci** dedica il suo contributo al tema "Il rito e l'orgia: regressione ed elaborazione delle energie libidiche primordiali", prendendo spunto dalla recensione filmografica della pellicola *Eyes Wide Shut* di Kubrick. Riflettendo sul significato simbolico dell'orgia, Bombaci acutamente ci invita a riflettere sulle radici etimologiche del vocabolo, che deriva dal greco antico èorga, che vuol dire "offerta in sacrificio". Profondamente connessa con la tradizione dionisiaca, l'orgia rappresenta simbolicamente l'opposto delle "nozze mistiche", sottili e spirituali. Mentre queste ultime rimandano alla compostezza apollinea, di cui in altre pagine della rivista si è ampiamente trattato, la sessualità orgiastica contiene l'eredità dionisiaca che si esprime in una sfrenatezza che altro non è che ritorno ad una vitalità naturale arcaica e profondamente intrisa di istintività primordiale. Il dionisiaco contiene una potenzialità che da un lato è trasgressiva nel senso che è capace di distruggere convenzioni, norme e pratiche civili, dall'altro è trasgressiva nel senso creativo in quanto disorganizzando ciò che si è inaridito in convenzioni che non hanno più nulla di stimolante e di libidico (la tranquillità borghese della coppia di protagonisti del film) permette la rinascita dell'eros e, in fondo, della vita. Nel commento di Bombaci al film (e nelle ricche e originali digressioni su temi di psicologia, di mitologia, di alchimia e di storia delle religioni che il testo propone) si coglie peraltro anche la capacità di riflettere criticamente sui rischi sempre presenti, in particolare nella cultura occidentale odierna, di rimanere prede di una fascinazione ingenua da parte

dell'orgiastico inteso come semplice abbandono del rispetto di ogni regola, e come perdita della coscienza del valore dell'umanità dei protagonisti. Il film ben esemplifica tale deriva che non ha nulla di iniziatico, ma che è solo tragica espressione di perversione, nel sacrificio niente affatto individuativo di una donna descritta da uno dei protagonisti come "solo una prostituta". Il dionisiaco, al di là della sua sfrenatezza e della concretezza degli atti che ispira non è, in quanto espressione autentica del divino, meno rispettoso del significato e del valore della vita di quanto lo siano altre forme di rito, di religiosità e di espressione mistica, occidentali quanto orientali. L'orgia non può essere meno sacra di una pacata meditazione, si tratta solo di una sacralità e di una ritualità diversa. Per questo, per mantenersi sacra deve rimanere fedele alla sua valenza simbolica. Se il simbolico è dimenticato, qualsiasi espressione della sessualità può avere solo due destini: o lo smarrirsi della coscienza in "pratiche" sterili che usano i corpi ma non danno nulla all'anima di uomini e donne, o l'inaridirsi di ogni emozione nella noia della quotidianità borghese.

Sempre nell'area delle recensioni **Marco Maio**, con curiosa e intelligente attenzione per il tema del dolore come si articola in campi diversi, ci introduce a tre opere di significativo interesse. Il primo di Ronald Melzack "*Pain and the Neuromatrix in the Brain*", tratto da un rivista di odontoiatria, ci spiega come dal punto di vista neurofisiologico l'esperienza del dolore non si riduca alla percezione stimoli nocicettivi, ma comprenda anche una azione "produttiva" da parte del sistema nervoso del soggetto. Il secondo di Grazia Marchianò, "Il corpo come veicolo dell'estasi, in La cognizione estetica tra oriente e occidente" è una preziosa riflessione sugli aspetti filosofici dell'esperienza umana di sentire il piacere e il dolore. Il terzo volume recensito, opera di Caretta e Pettini, dal titolo *Ai confini del dolore. Salute e malattia nelle culture religiose*, introduce al complesso tema del senso dato dalla cultura religiosa all'esperienza del dolore.

BACCANTI. UN VIAGGIO A CAVALLO TRA ORRORE E SUBLIME

Nel momento originario in cui il teatro si affermò come una necessità intrinseca allo sviluppo della civiltà greca, la collettività radunata ad assistervi partecipava allo svolgersi di una realtà concreta, simbolicamente situata al suo centro: nell'orchestra, lo spazio circolare che in quell'occasione costituiva l'ombelico del mondo.¹

Dario Del Corno

La tragedia è un viaggio a cavallo tra orrore e sublime ed è utile domandarsi quale sia il senso oscuro che ha portato alla sua istituzionalizzazione.

Nell'Atene del V secolo a.C., in occasione delle Grandi Dionisie, tra marzo e aprile, quando la città si affolla di forestieri, si celebra un rito che richiama la comunità a sospendere il normale svolgersi della vita quotidiana per le rappresentazioni tragiche. L'intera comunità dei cittadini, committente e destinataria a un tempo dell'opera drammatica, è chiamata a partecipare e lo Stato garantisce questo diritto-dovere provvedendo a coprire il costo del biglietto per i cittadini indigenti. L'assemblea dei cittadini caratterizza infatti in modo imprescindibile la rappresentazione drammatica e non c'è soluzione di continuità tra spettacolo e spettatori. Le rappresentazioni si tengono nel teatro di Dioniso, situato all'interno del recinto sacro di Dioniso Eleuthereus, sulle pendici meridionali dell'Acropoli e durano dall'alba fino al tramonto. Il fatto che si tenga all'aria aperta, il gioco del sole, delle nubi e degli altri eventi atmosferici concorre a rendere irripetibile ogni rappresentazione. Durante queste festività il teatro sostituisce, ad Atene, la realtà della vita quotidiana, e coinvolge tutti i partecipanti cosicché, attori e spettatori vivono l'evento teatrale come una realtà diversa da quella dell'esistenza normale, anche se non fittizia. Tutto ciò che si svolge a teatro esiste come realtà dotata di leggi autonome, spaziali, temporali, logiche

e psicologiche, e dotata di una sua effettiva concretezza. Gorgia dice che «*la tragedia è un inganno in cui è più saggio chi più si lascia ingannare*»². Ci deve essere un significato fondante se una città ha deciso di sospendere annualmente per tre giorni ogni sua attività in onore dell'agone poetico accompagnando ogni suo cittadino a prendere parte all'evento tragico. E' Dioniso la divinità che viene onorata in queste occasioni: il dio delle passioni più sfrenate e dell'orrore più feroce. Possiamo ipotizzare che ci sia un piacere trasformativo nel prendere parte in qualità di spettatori alle tragedie, rappresentazioni del dolore e dell'assurdità dell'esperienza umana.

Del Corno fa coincidere la nascita della tragedia al momento in cui l'uomo scopre che può, nell'azione teatrale, vivere un'altra realtà e che in questa realtà può manifestare la terribile verità che gli si è rivelata: che la vita umana è un inespugnabile dolore. Nel momento in cui Atene gode del suo massimo splendore e in cui massimo è anche l'istinto alla propria autodeterminazione, si viene a scontrare con l'evidenza che l'uomo, per quanto mosso da giusti motivi, non ha la certezza di prevalere sul corso degli eventi. Si va configurando uno scontro tra volontà e necessità: ciò che all'inizio appare come libertà dell'uomo, è destinata a svelarsi una necessità imposta dagli dei. La libertà soggettiva è un'illusione poiché esiste una sola via per l'individuo, che è costretto a seguirla. Non c'è una valutazione morale perché non c'è relazione tra colpa e pena. L'unica autonomia possibile è allora l'accettazione eroica di un destino imperscrutabile, anche quando porta alla rovina. Questa consapevolezza è «il tragico» che si configura come mistero irrisolvibile. La tragedia rappresenta il simbolo scenico di questo mistero: ne svela l'esistenza senza pretendere di spiegarlo. E' un modo per oggettivare

¹ Del Corno, D., *Letteratura greca*, Principato, Milano, 1990, pag.154.

² *Ivi*, p. 153.

il mistero della rovina, della condanna, non motivati da errore né colpa, riconoscendo in questo assurdo una condizione inevitabile della vita.

Ma perché, allora, la tragedia? Da dove la motivazione ad assistere alle rappresentazioni tragiche? Quale consolazione potrebbe venire dal «rompersi il capo» attorno a miti terrifici, che la ragione non può accettare né comprendere? Come fugare l'inflazione, la follia?

Nietzsche offre una chiave interpretativa a questo paradosso: nel suo *«La nascita della tragedia greca»* fa discendere lo sviluppo dell'arte e della tragedia dal connubio tra apollineo e dionisiaco. Dioniso e Apollo non sono trattati come antiche divinità tramontate o come morte metafore di stati psichici ormai estranei, ma come realtà vive e pulsanti, archetipi troppo numinosi per essere guardati direttamente. Sono due mondi distinti e contrapposti, ma per questo reciprocamente implicantesi. Al primo, principio maschile e paterno, pertengono il sogno (e la profezia che nel sogno si esprime), l'arte plastica, la bellezza, l'armonia, la luce, la

maestà e l'autorità. *«La profonda coscienza che la natura risana ed aiuta durante il sonno e il sogno, formano il riscontro simbolico della facoltà profetica e in generale delle arti, in virtù delle quali la vita diviene possibile e meritevole di essere vissuta»*³. Apollo è il dio dell'individuazione e dei limiti posti dalla giustizia. Quando invece il principio di causalità diventa fallace, l'uomo è assalito da un mostruoso orrore e, accanto a questo, dal rapimento gioioso che scaturisce dallo stesso venir meno del *principium individuationis*. Allora è Dioniso a dominare incontrastato: il dio che porta all'oblio del senso soggettivo, il principio femminile cui pertiene non l'arte figurativa ma la musica, non il sogno ma l'ebbrezza, il mistero della notte e la potenza della primavera, della natura con la quale l'uomo, dimentico della propria individualità,

si fonde. Il confine tra gioia e disperazione è labile, impossibile da definire, come accade per follia e saggezza. C'è qualcosa di oscuro, mostruoso e terrifico che domina questo mondo di musica e danza. Laddove l'immenità del dolore non può essere tollerata dalla vista, sorge, come maestoso rifiuto, Apollo e tutto il mondo olimpico che dal medesimo principio discende. *«Sforzati dalla stretta necessità, i greci per poter vivere dovettero creare questi dei; e il loro avvento possiamo rappresentarcelo come il passaggio che, sotto l'istinto della bellezza apollinea, si compie lentamente dall'originaria gerarchia titanica*



maschera tragica

*del terrore alla gerarchia olimpica della gioia»*⁴. Queste due divinità sorgono l'una dalla necessità che l'altra impone. Sono entità archetipiche coesistenti nel fondo dell'animo umano, mai descrivibili in modo compiuto e mai compiutamente svelabili. La tragedia è la materializzazione apollinea della rivelazione dionisiaca: è poesia, armonia, misura e all'occhio sopraggiunge semplice, trasparente, bella. *«L'aspetto apollineo è il prodotto necessario dell'aver guardato nel grembo terribile della natura [...] macchie lucenti a soccorso dell'occhio offeso dall'orribile tenebra»*⁵. Il teatro è un'imitazione artistica del rito dionisiaco: l'anfiteatro riecheggia la forma della valle,

³ Nietzsche, F. (2003), *La nascita della tragedia greca*. (p. 24). Bari: Laterza.

⁴ *Ivi*, p. 34.

⁵ *Ivi*, p. 69.



sui monti la moltitudine dionisiaca (il coro nel quale il pubblico si rispecchia) folleggia, e al centro della scena, come visione del coro stesso, il dio si rivela.

Il pensiero di Nietzsche svela come sia ingenuo contrapporre all'impulso irrazionale dionisiaco la forza ordinatrice della ragione umana. C'è sproporzione, tra queste due entità e, come è chiaramente descritto nelle *Baccanti*, l'lo è destinato a soccombere alla potenza numinosa dell'archetipo. Il modo per uscire dall'abbraccio panico della natura primigenia, sembra suggerire Nietzsche, non è quello di volgersi alla propria capacità razziocinante per venire a capo del mistero della notte, della selva e dell'estasi, ma il lasciarsi distogliere dalla bellezza, l'affidarsi al potere benefico dell'armonia, alla calibrata saggezza della poesia, per poter accedere alla gioia olimpica. C'è un equilibrio tra le due potenze, proprio perché l'una discende di necessità dall'altra e, in un circolo virtuoso, l'altra ne è nuovamente implicata.

«Tuttavia di quel fondamento di ogni esistenza, del sostrato dionisiaco del mondo, non può giungere alla coscienza dell'individuo se non esattamente quel tanto che la forza trasfiguratrice apollinea è in grado di dominare, di modo che questi due istinti artistici siano costretti a sviluppare le rispettive energie nella più rigorosa misura di reciprocità, secondo la legge dell'eterna giustizia.»⁶

Da *Le Baccanti*:

*Il suo mondo sono le danze nei tiasi,
le risate al suono dei flauti.
Egli dissolve il dolore,
quando nel banchetto divino
rifulge lo splendore della vite
e tra l'edera fiorita, nei simposi,
il sonno sorge dai crateri e avvolge
gli uomini nel suo manto.⁷*

Le *Baccanti*, ultima tragedia di Euripide permette, un'immersione sul tema del senso dell'esperienza del piacere e del dolore e una riflessione sul motivo insondabile che muove le donne verso i tiasi e che spinge la comu-

nità ateniese a presenziare alle rappresentazioni tragiche. In questa tragedia viene messa in scena la contrapposizione tra Dioniso, dio venuto dalla Frigia accompagnato dal suo seguito di menadi per riscattare la madre Semele, e il potere civile, incarnato da Penteo, re di Tebe, impegnato nell'arginare e combattere il dilagare della follia bacchica nella sua terra.

Nel *prologo*⁸ Dioniso entra in scena travestito da comune mortale, riassume gli antefatti e presenta i personaggi del dramma. Racconta di esser arrivato a Tebe dopo aver percorso le terre dell'Oriente, accompagnato dal suo fragoroso tiaso di *Baccanti*. Tebe è la sua terra natale: qui la madre Semele, figlia di Cadmo, fondatore della città, lo ha concepito unendosi a Zeus in sacre nozze. Le sorelle di Semele, Agave Ino e Autonoe, hanno però osato negare la sua relazione divina accusandola di essere stata sedotta da un mortale qualunque. Per questo Dioniso ha già insinuato nell'animo delle tre donne e di tutte le tebane il morbo della follia. Narra quindi come le abbia indotte ad abbandonare il proprio focolare, come folli, spingendole sui monti. Formano ora una massa indistinta in cui non è più distinguibile la regina dalla serva, le vecchie dalle giovani. «*Questa città deve capire, anche se non lo vuole, cosa significa non essere iniziata ai miei misteri.*» (pp. 40-41), minaccia Dioniso, prefigurando una battaglia in cui un «*esercito di donne folli*» da lui capeggiato terrà testa all'esercito tebano, se oserà muovergli battaglia. Non c'è forza umana in grado di ergersi a baluardo contro quella dirompente del dio, così come di fronte alla numinosità dell'archetipo, anche la più affidabile istituzione civile, protetta dai più valorosi tra gli uomini, rischia di essere travolta.

Fa quindi il suo ingresso il coro danzante, composto dalla *Baccanti asiatiche*, che celebra le beatitudini dei seguaci di Dioniso e canta la bellezza dei suoi misteri. A differenza delle donne tebane che diventano bacanti loro malgrado, queste *baccanti* non sono

⁶ *Ivi*, p. 174.

⁷ Ierandò, G., (2004). *Euripide. Baccanti*. Milano: Oscar Mondadori.

⁸ Il *prologo* è la parte iniziale della tragedia e ha la funzione di introdurre il dramma.



l'espressione di una regressione dell'lo alla indifferenziazione del tiaso, ma rappresentano personalità mai prima differenziate, creature ancora immerse nell'archetipo della Magna Mater in perfetta comunione con la Natura. Siamo condotti dal coro nelle beatitudini del paradiso perduto.

*Beato chi vive nella grazia di un dio
e conosce i misteri divini,
beato chi santifica la sua vita e
consacra l'anima al tiaso,
posseduto da Bacco sui monti
nel sacro rito purificatore.
Beato chi celebra il culto
della Gran Madre Cibele
e scuotendo il tirso,
incoronato d'edera,
si fa servo di Dioniso.*

[...]

E sulla terra scorrono fiumi di latte, e scorre il vino

e il nettare delle api⁹.

*E' dolce quando, sul monte, si stacca il tiaso correndo
e crolla a terra,
avvolto nella sacra pelle di cerbiatto, mentre è in caccia*

del sangue del capro sgozzato, della gioia d'una carne cruda

[...]

*Felice, allora, come puledra che segue la madre al pascolo,
la Baccante con rapidi balzi scuote tutto il suo corpo.¹⁰*

E' una dimensione uroborica (latte, vino e miele sono tre elementi che caratterizzano l'età dell'oro), di estasi e beatitudine: il timpano non scandisce il trascorrere del tempo, ma lo annulla. L'acme dell'orgia bacchica è lo "sparagmòs", momento in cui le donne, possedute dal dio, cacciano belve feroci, le smembrano con le proprie mani e se ne cibano, gioendo «del sangue del capro sgozzato, della gioia d'una carne cruda». In questo stato di natura in cui il *principium individuatio- nis* non si è ancora manifestato, protagoniste le menadi, non più cerbiatte ma non ancora donne, aleggia una potenza terribile e oscura.

Il primo episodio si apre sulla figura di Tiresia, venerando indovino di Tebe, che bussa alle porte del palazzo per chiamare il vecchio Cadmo, fondatore della città. I due anziani, abbigliati da baccanti, si sono dati appuntamento per salire al monte e danzare in onore di Dioniso. Mentre stanno per avviarsi sopraggiunge Penteo appena informato degli eventi che stanno sconvolgendo la città e delle azioni nefande compiute da un giovane biondo, un mago incantatore, venuto dalla Lidia, che ha traviato le donne tebane. Quando si trova di fronte a Cadmo e Tiresia vestiti da baccanti, il re li investe con dure parole invitandoli ad avere rispetto per la propria vecchiaia. A loro volta i due anziani cercano di persuadere Penteo a passare dalla loro parte e a diventare un fedele di Dioniso. Il re reagisce con rabbia e scatena la caccia allo Straniero misterioso venuto a portare disordine nella città. Emerge qui il tema dominante dell'intera tragedia: la contrapposizione tra saggezza e follia. Per tutta la tragedia non si verrà a capo dell'inquietante interrogativo di chi sia il folle e chi il savio, se l'autorevole Penteo o il femminile Dioniso. Tiresia e Cadmo scelgono di schierarsi entrambi col dio. Sono anziani e il loro passato è pieno di gloria: l'uno come indovino, l'altro come eroe che, sconfiggendo il drago, ha dato origine alla discendenza di Tebe. Non esitano a indossare le vesti di baccanti e ad unirsi ai tiasi sul monte rivendicando con questa azione la propria saggezza. Rispetto alle menadi frigie e a quelle tebane, rappresentano una realtà ancora diversa nella relazione col dionisiaco. Se le prime rappresentano uno stato di indifferenziazione molto arcaico, e le seconde un regressione e l'inflazione dell'lo da parte dell'archetipo, i due anziani sembrano intuire la necessità di tenere un atteggiamento di umile rispetto di fronte alla potenza del dio. Non si avventurano da soli su per il monte, ma si accompagnano stringendosi forte la mano.

Cadmo: Abbiamo aspettato fin troppo: prendi la mia mano. Tiresia: Ecco: stringila forte, uniamo le nostre mani.

⁹ *Ivi*, pp. 72-82.

¹⁰ *Ivi*, pp. 135-178.



Cadmo: Non disprezzo gli dei, io che sono nato per morire. (pp. 196-199).

Conoscono il proprio limite: non disprezzano gli dèi (non negano l'esistenza dell'archetipo), né gli si abbandonano ciecamente. Tiresia non comparirà più, per tutta la tragedia. Cadmo invece sarà colui che, dopo aver visto ciò che l'uomo non può vedere, la rovina, il terrore, la tenebra, ma senza aver perso il senno, sarà costretto a ricondurre a ragione la propria figlia, posseduta dal Dio.

Anche Penteo fa la sua comparsa nel primo episodio. E' il "saggio" re di Tebe, grazie a lui la città e la civiltà hanno prosperato: è un uomo misurato, affidabile, fermo, rigoroso nel suo procedere. Rappresenta l'io rigido dominato dalla razionalità, ma è un personaggio positivo: è grazie alla sua capacità raziocinante e ordinatrice che Tebe ha potuto prosperare. E' il personaggio che più ci rispecchia, in quanto uomini occidentali. Rifuita e misconosce il dio straniero arrivato a gettare scompiglio nella sua città e sembra completamente immune a quel richiamo che le sue donne non sanno eludere, impermeabile alla lusinga del piacere. Proprio la rigidità che oppone all'irrazionale, l'incapacità di riconoscere e tributare i dovuti onori all'archetipo-Dioniso, lo porteranno a soccombere. Parla da uomo autorevole, quale è, e i suoi ragionamenti suonano saggi, comprensibili, condivisibili: com'è possibile aderire alla follia dei tiasi? Perché accordare la propria simpatia allo straniero che getta l'intera città nello scompiglio? Non vanno forse tutelati l'ordine che regna in Tebe e i valori della civiltà su cui la città si è faticosamente attestata? Tiresia lo ammonisce: «*La tua lingua è sciolta come se ragionassi, ma non c'è ragionevolezza nelle tue parole*» (pp. 268-269), ma per Penteo è impossibile accogliere questo avvertimento. Il suo ragionare è chiaro e fluido e sembra follia l'affermazione di Tiresia: «*Sei pazzo della peggior pazzia: non c'è farmaco che possa guarirti, se pure un farmaco ti ha fatto ammalare*» (pp. 326-327), e ancora: «*Disgraziato, tu non sai quello che dici. Già prima deliravi, ma ormai sei impazzito del tutto. Andiamocene, Cadmo, e*

preghiamo per lui, anche se è così selvaggio, e per la città» (pp. 358-360). Penteo è imbrigliato nel fascino della ragione che tutto spiega e tutto ordina. La solidità del suo palazzo e lo splendore di Tebe sono specchio delle sue virtù. Ma c'è qualcosa di più e ha un'importanza capitale, ed è ancora il saggio e cieco Tiresia a ricordarlo a Penteo:

*... Perché, ragazzo, sono due
le cose primarie per l'umanità: la dea Demetra
cioè la Terra (puoi chiamarla come preferisci),
che nutre i mortali con l'elemento secco,
e il figlio di Semele, venuto dopo e a lei complementare:
egli ha scoperto e ha portato tra gli uomini
l'umido succo dell'uva,
che libera dal dolore gli infelici mortali,
quando si inebriano con la linfa della vite,
e dona il sonno, oblio dei mali quotidiani:
non esiste un'altra medicina per la sofferenza.¹¹*

Penteo vive dimentico degli dei e delle cose "primarie per l'umanità" e pagherà questa ùbris (superbia) con la peggiore delle morti. Nel secondo episodio un gruppo di soldati entra in scena trascinando con sé Dioniso, catturato durante la caccia come Penteo aveva ordinato. Segue un confronto diretto tra il re e il dio. Penteo è in una condizione di fragilità: il dio è sfuggente, lo frastorna, lo seduce e lo inganna con la sua abilità verbale. E' bello in modo quasi magnetico e il re, custode dell'ordine e della tradizione, non riesce a sfuggire al fascino femminile del dio. La sua completa estraneità al mondo notturno dell'inconscio e del mistero femminile lo rende una vittima più accessibile. Dioniso spiana la strada che lo condurrà alla rovina, istillandogli una pungente curiosità per l'universo dei suoi rituali. Penteo, cieco, ordina di legare lo straniero, sotto le cui spoglie non riesce a riconoscere il dio. Torna la contrapposizione tra saggezza e follia. E' qui Dioniso stesso a rivelare la propria verità: «*A chi sragiona, chi dice cose*

¹¹ *Ivi*, pp. 274-280.

sagge sembra pazzo» (p. 480). Si tratta di una saggezza che l'uomo non può comprendere ma che, non per questo, può negare. Penteo non riesce a scostarsi dalla propria unilateralità raziocinante, a considerare la dimensione della tragedia che va preparandosi e a scorgere i confini della situazione che sta vivendo. S'immagina che presto tutto sarà finito, quando il frastuono dei tamburi infine tacerà, che nuovamente l'ordine regnerà sulla sua città e le donne torneranno al lavoro dei telai, e congeda lo straniero. Ma *«l'atteggiamento razionale dell'uomo civile si ribalta necessariamente nel suo contrario, cioè nell'irrazionale devastazione della civiltà»*¹², ammonisce Jung.

Il terzo episodio si articola in tre parti: nella prima sono narrati i miracoli che accadono dentro il palazzo e la liberazione dello straniero dalle catene di Penteo; nella seconda sopraggiunge un messaggero che racconta ciò che ha visto sul Citerone; nella terza Penteo viene

«tentato» dal dio a seguirlo sul monte per spiare le baccanti.

Inizialmente Dioniso svela un altro dei suoi volti: è un demoniaco illusionista, signore degli inganni e delle fantasie. Crea attorno a Penteo un mondo di fantasmi e miraggi. Si può dire che il contatto con il mondo dell'archetipo ottunde completamente le facoltà intellettive e percettive di Penteo, imprigionandolo in un mondo allucinatorio. Dapprima, racconta Dioniso, Penteo tenta di incatenare un toro credendolo lo straniero *«soffiando per la rabbia, stillando sudore dal corpo, digrignando denti»*. Poi il dio appicca un fuoco alla tomba della madre Semele e Penteo crede che sia il palazzo a bruciare: *«Si mise a correre di qua e di là, ordinava ai servi di portare acqua a fiumi, e tutti gli schiavi si davano da fare: fatica inutile!»*, continua. Quindi Penteo ingaggia un combattimento con un fantasma che Dioniso ha plasmato. *«Ma Bacco non si fermò qui: lo beffò in un altro*

modo, radendo al suolo il palazzo. Ora tutto è rovina: ora ha visto quanto sono amare, per lui, le mie catene» (pp. 616-634). Tutto ciò, spiega Dioniso è ciò che accade all'uomo che osi fare guerra a un dio. L'archetipo non può essere ignorato e, quando affiora dall'inconscio reclamando di essere considerato, è inutile incatenarlo, imbrigliarlo nello schema angusto dell'io, snaturandone l'essenza. Tornerà più potente a sconvolgere le fondamenta dell'io con la forza del terremoto che rade al suolo il palazzo, baluardo di sicurezza e civiltà. Penteo fa un ultimo tentativo per ri-



William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), *La giovinezza di Bacco* (1884)

affermare la propria autorità: *«Chiudete tutte le porte della città. E' un ordine!»* (p. 653), nel quale si può scorgere la volontà umana di riaffermare e ridefinire i contorni del proprio io minato, ma gli risponde, sinistro, Dioniso: *«E perché? Non sai che gli dei varcano anche le mura?»* (p. 654).

Sopraggiunge quindi il messaggero per riferire a Penteo i "miracoli" di cui è stato spettatore sul Citerone. La semplicità umana del messo si contrappone alla rigida ostinazione del re: quanto ha visto è sufficiente per far nascere un sentimento di timore e rispetto. Sconvolto dalla vista delle gesta mirabili delle baccanti, fugge dal monte per cercare riparo nella città. Non tenta di ricondurre l'esperienza che ha vissuto entro i limiti consueti del buon senso quotidiano, ma ne riconosce la straordinarietà e implora il suo sovrano: *«Non*

¹² Jung, C. G., (1943). *Psicologia dell'inconscio*. In Carl G. Jung. *Opere*. Vol. VII (1993). Bollati Boringhieri, Torino, (p. 73).

so chi sia questo dio, mio signore, ma aprigli le porte della città: egli è grande e potente» (pp. 769-770). La descrizione delle baccanti da parte del messaggero completa le precedenti. I tiasi sono ora quelli delle donne tebane e, per la prima volta compare sulla scena Agave, la madre di Penteo, alla guida di uno di essi. La descrizione da parte del messaggero, mostra i due volti, quello sublime e quello terrifico dell'elemento dionisiaco: Penteo non è pronto a raccogliere il messaggio di una possibile via di salvezza che il messaggero gli porta. Le conclusioni che trae dal racconto appena udito sono che ogni limite è stato ormai superato e che è ora necessario reagire organizzando una spedizione militare che epuri i monti dalla follia dionisiaca e che riconduca alle case le donne di Tebe. Non riesce a scorgere una potenza divina agire per mezzo delle menadi, nonostante il dettagliato e spaventato racconto, ma il controllo cosciente e vigile che vorrebbe continuare a mantenere su se stesso e sull'intera città viene aggirato dal dio. E' semplice, per lui, sfruttare di Penteo proprio quella parte che, costretta a riaffondare nell'inconscio, palpita ora irruente per emergere alla luce. Il re tenta un'estrema difesa, il raziocinio intuisce l'inganno, ma subito ne è vinto. «Ahi, quest'uomo mi sta preparando una trappola. Dioniso: Quale trappola? Ti voglio solo salvare con le mie arti... Vuoi vederle riunite, tutte insieme, sul monte?». Il controllo vien meno e qualcuno, dentro Penteo, che fino ad ora non ha potuto parlare, erompe: «Lo voglio, lo voglio. Darei tutto l'oro del mondo» (pp. 805-812): è caduto nella rete, e non farà più ritorno.

Nel quinto episodio si vede Penteo sotto il completo potere di Dioniso: è confuso, ottebrato, delira. Gli permette di preoccuparsi del suo abito, della sua acconciatura e si coglie un certo compiacimento a lasciarsi manipolare come una delicata fanciulla. Tra cima ora tutto ciò che mai avrebbe potuto palesarsi, quando la ragione controllava gli eventi. Proprio ora che Penteo delira, Dioniso asserisce che vede ciò che si deve vedere. «Sono proprio contento che non ragioni più come prima» (p. 944), «prima la tua mente era malata: ora, invece, è come deve essere»

(p. 948). Quello che si sta per consumare è un confronto titanico. Penteo ha ceduto al richiamo del mistero, al fascino della potenza oscura dell'archetipo e si appresta a violare il limite dell'umano. Non si può levare lo sguardo sulla divinità senza restarne folgorati. E' questa l'ùbris di Penteo: «io sono l'unico uomo, l'unico che ha il coraggio di osare» (p. 961). «E' qui che si rivela l'azione caratteristica dell'archetipo: esso afferra la psiche con una sorta di forza primitiva e la costringe a varcare l'ambito umano. Provoca esagerazione, boria (inflazione!), perdita del libero arbitrio, illusione e commozione nel bene come nel male»¹³. Gli risponde Dioniso: «Tremendo tu sei, tremendo, e ti avvii a un tremendo dolore ... Porto questo ragazzo alla gara suprema. Ma io sarò il vincitore»¹⁴.

Nell'ultimo episodio un secondo messaggero arriva a raccontare il terribile epilogo della tragedia: Penteo, travestito da baccante e accompagnato da Dioniso, è salito al monte per spiare con l'inganno le menadi. Nonostante siano proprio sotto ai suoi occhi, non riesce a vederle. Il dio lo convince allora che riuscirà a scorderle se si arrampicherà sulla cima di un abete, ma da questa posizione è subito visto dalle baccanti che accorrono da tutta la valle. Giunte all'altissimo abete lo sradicano e compiono infine lo "sparagmos": Penteo muore dilaniato vivo dalle mani delle menadi capeggiate dalla sua stessa madre. Agave tiene la testa mozzata tra le mani e, convinta che si tratti del cranio di un leone di montagna, la infigge sulla punta di un tirso per portarla in giro sul Citerone. Lascia poi le sorelle danzare con le altre menadi sul monte per rientrare a Tebe.

Nelle'esodo¹⁵ compare infine sulla scena Agave, trionfante, con la testa di Penteo infissa sul tirso, convinta che sia quella di un leone. E' fuori di senno. Cadmo, tornato sulla scena, racconta che era già rientrato in città con Tiresia, quando ha sentito parlare dell'impresa delle figlie. E' tornato allora al monte e si è fatto carico di ricomporre il

¹³ Ivi, pag. 71.

¹⁴ Ieranò, G., (2004). *Euripide. Baccanti*, (pp. 972-975). Milano: Oscar Mondadori.

¹⁵ L'esodo è la parte conclusiva della tragedia.

corpo straziato del nipote che ora porta sulle braccia. Segue un dialogo tra l'anziano padre e la figlia, ancora in preda al furore bacchico, caratterizzato inizialmente da una totale incomprensione. A Cadmo spetta il compito di ricondurre alla ragione Agave e, dopo il riconoscimento della terrificante realtà, segue un disperante lamento funebre. Infine sulla scena ricompare anche Dioniso: predice ai due un destino di esilio in terre lontane; è sordo al dolore degli uomini, distaccato. Accusato da Cadmo di ricalcare modelli umani nell'esprimere la propria ira, come a un dio non converrebbe, Dioniso attribuisce tutto quanto l'accaduto a un piano sovranaturale di Zeus, segnando, con questa affermazione, l'abisso incolmabile che lo separa dagli uomini e dal loro dolore. Penteo ha peccato di ùbris ostinandosi fino alla fine a non riconoscere la potenza del dio, è stato inflazionato dal contatto diretto con l'archetipo ed è morto. Cadmo è stato più saggio: sapeva di non poter opporre una forza adeguata a Dioniso e ha deciso di tributargli i dovuti onori ma questo non gli è valso comunque la salvezza. C'è qualcosa di sconvolgente cui non si può sfuggire, un «dolore senza misura, dolore che la vista non regge» (p. 1244) che l'uomo sembra essere destinato a incontrare lungo il proprio cammino. Per quanto lancinante, questo dolore non porta necessariamente all'inflazione, alla perdita dell'io. Cadmo è stato salvato dalla propria saggezza e, come all'inizio della tragedia era accompagnato da Tiresia, adesso affianca la propria figlia nel momento in cui è chiamata a volgere lo sguardo sul proprio misfatto. Anche per lei c'è il rischio dell'inflazione: potrebbe non rinsavire mai, e non soffrire, o conoscendo il proprio dolore, soccombergli. Cadmo la conduce lungo un percorso di piccoli passi e non la lascia sola. Solo a queste condizioni la terribile verità può essere integrata nella coscienza di Agave, senza distruggerla. Che cosa è che porta lo spettatore a teatro

e rende ancora oggi significativa e vivida la tragedia? Nelle Baccanti è descritta con struggente poesia l'estasi della bellezza della vita nei tiasi, ma è solo il preludio dell'orrore. La stessa irresistibile bellezza che promana dal dio è solo strumento di inganno e rovina. Il piacere e l'orrore sembrano essere un tutt'uno, due aspetti di un'unica verità, le due



Penteo lacerato dalle ménadi. Affresco romano del muro settentrionale del triclinio nella Casa dei Vettii (VI 15,1) in Pompei.

polarità di un unico archetipo. Forse è la stessa esperienza descritta da Jung: «Siamo presi ed irretiti in esperienze senza meta, e il nostro giudizio, con tutte le sue categorie, si rivela impotente. L'interpretazione umana fallisce, poiché alla turbolenta situazione vitale creata non si adatta alcun significato tradizionale. E' un momento in cui tutto crolla; sprofondiamo in un ultimo abisso [...]. E' una rinuncia al nostro potere, non deliberatamente voluta ma impostaci dalla natura; una piena, inequivocabile sconfitta, coronata dal timor panico della demoralizzazione, non una resa volontaria o un'umiliazione paludate di motivi morali. Quando appoggi e sostegni vanno tutti in frantumi, e non ci sentiamo le spalle coperte neanche dalla più vaga promessa di protezione, allora per la prima volta ci è data la possibilità di sperimentare un archetipo che si

era tenuto finora nascosto dietro il nonsenso pieno di significato dell'Anima. E' "l'archetipo del significato", come l'anima è semplicemente "l'archetipo della vita"¹⁶. Perdersi nel piacere o soccombere al dolore sono due modi di essere inflazionati dall'archetipo mentre, ascoltando il suo richiamo e ben ancorati, si può attraversare un'esperienza trasformativa in vista di un ulteriore passaggio verso il compimento del Sè. Il teatro non è un luogo di passività, ma, riprendendo Bion, il posto in cui vivere, transitandoci attraverso, un'esperienza. Dioniso e Apollo sono presenti, la rappresentazione è un atto sacro. Non vengono a reclamare sacrifici umani perchè l'uomo ha strutturato, nel mito e nel rito, argini atti a contenere l'inflazione. Gli uomini rendono onore alle divinità numinose venendone «illuminati». La condizione che sembra porsi perchè l'lo ne esca arricchito e non "smembrato" è, appunto, che sia ben ancorato. Nella tragedia Tiresia e Cadmo sono maestri: si tengono stretti forte per la mano quando vanno sul monte a onorare il dio. Ancora Cadmo sembra tornare a questo tema quando "prende per mano" la figlia nel percorso che la riconduce alla ragione. La comunità di cittadini raccolta nel teatro replica questa tematica: serve l'altro, saper discernere, validi compagni d'avventura, e arrivare infine a una più ampia e solida solidarietà umana, saggiamente normata dalle istituzioni della polis, per incontrare l'archetipo e farne tesoro.

Se «alla radice di ogni mito vi sta un rito, e dietro quest'ultimo si nascondo potenti forze inconscie legate alla corporeità e alle sue funzioni»¹⁷, ci si può domandare quali forze sottendano i riti dionisiaci e l'esperienza apollinea e in quale modo siano legate all'esperienza somatica. «Quale forza era codesta ... che trasformava il mito in veicolo di sapienza dionisiaca? E' la forza erculeae della musica»¹⁸, dice Nietzsche. Si tratta di melodie frigie accompagnate dal suono del timpano e del flauto, una musica incalzante in cui l'elemento ritmico e genericamente sonoro (epiteto abituale di Dioniso è "bromio", da "bremo", "rumoreggio") prevale su quello melodico, di pertinenza apollinea. L'elemento ritmico, la potenza del suono che diffonde

energia e movimento, l'alternanza di due stati contrapposti di eccitazione/sfinimento (sistolite e diastole) portano a ipotizzare che alla base del dionisismo possa essere la funzione cardiaca. Dioniso, come il cuore, è la forza vitale e bruta della natura. Pulsa nelle profondità delle tenebre (nella notte, nella nera terra, nell'inconscio, sepolto nel fondo del petto) e diffonde l'elemento ematico, la passione. E' sordo a ogni ragione e afferma, nel suo ritmo, solo la vita. Un elemento significativo porta a collegare i riti dionisiaci alla funzione cardiaca: il timpano, tamburello sacro al dio.

Come tutti gli strumenti estatici contiene una forza vivente. Sul cerchio di legno è tesa una pelle di toro (animale sacro a Dioniso e una delle sue epifanie), e l'arte della sua costruzione e del suo utilizzo è segreta e procede attraverso cerchie iniziatiche. Dioniso è l'espressione di forze inconscie legate all'organo del cuore, centro propulsore della vita, che «tuona cupamente» dalle immemori profondità della terra dichiarando la propria inevitabile necessità. E' ritmo allo stato puro nel cerchio uroborico, prima che Crono sia giunto a scandire il tempo della storia. Così Dioniso, inconscio, oscuro e pulsante, che appare a Nietzsche come saggio che annuncia la verità dal cuore del mondo, può essere guardato, con Jung, attraverso gli occhi della coscienza e svelare, ancora una volta, la sua duplice, ineffabile e inafferrabile natura: «Ora, l'inconscio abitualmente appare come una sorta di frammento incapsulato nella nostra vita più personale e più intima, qualcosa che la Bibbia chiama 'cuore' e che interpreta, tra l'altro, come l'origine di tutti i cattivi pensieri. I recessi del cuore sarebbero abitati da spiriti malvagi assetati di sangue, furia repentina e debolezza sensuale. Così appare l'inconscio visto dalla coscienza»¹⁹. L'elemento

¹⁶ Jung, C. G., (1993). *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. In *Carl G. Jung. Opere* (Vol. IX) (p. 30). Torino: Bollati Boringhieri.

¹⁷ Frigoli D., (1999). *Il corpo e l'anima*, (p. 126) Padova: Edizioni Sapere.

¹⁸ Nietzsche, F. (2003). *La nascita della tragedia greca*, (p. 78), Bari: Editori Laterza.

¹⁹ Jung, C. G., (1934/1954). *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in *Carl G. Jung. Opere*. Vol. IX, (1993), (p. 18), Torino: Bollati Boringhieri.



apollineo, al contrario, rimanda al concetto di armonia, melodia. E' la forza che modula, dando ordine e misura. Possiamo allora ricondurre l'apollineo alla ritmicità della vita, alle funzioni preposte alla scansione del del tempo. Dioniso è il dio notturno, ctonio, uroborico. Apollo, al contrario, divinità solare, arciere, in connessione con la funzione direzionante maschile. Quando nella tragedia Dioniso invita Penteo a salire sul pino più alto per poter meglio osservare le baccanti, compaiono due figure geometriche: il tronco diritto che punta verso il cielo, e il cerchio che si richiude sulla nera terra. «A questo punto vedo un miracolo dello Straniero: afferra il ramo, alto fino al cielo, di un abete, e lo piega, lo piega, lo piega, fino a fargli toccare la nera terra. Si curvò come un arco o come il cerchio tracciato dal compasso che compie la sua circonferenza... Sistemò Penteo tra i rami dell'abete e poi lasciò andare il tronco, diritto, lassù».²⁰

Se Bromio pulsa tonante nelle profondità, Apollo scandisce il tempo in modo armonico, permettendo alla melodia di insinuarsi nella luce del giorno. Dove Dioniso impera come vita inconscia e in sé conclusa, la luce del sole richiama la coscienza al risveglio, impegnandola nella ricerca del bello misurato, della saggezza diurna, dell'incanto dell'arte. Nati alla vita, il ritmo circadiano, alternanza di luce e oscurità, coscienza e oblio, si impongono.

All'interno del cerchio della vita il cuore pulsa imperioso, ignaro di piaceri o dolori. Solo con la nascita della coscienza si attiva l'elemento del giudizio capace di discernere il bello dal brutto, e ancor prima, il piacevole dal doloroso. Si può dire allora che, accostandosi ai due principi archetipici, l'apollineo e il dionisiaco, l'io ne esce arricchito, integrando in sé un sapere che, altrimenti, rischierebbe di rimanere per sempre oscuro o, al contrario, di dilagare con la sua forza inflazionante. Riconoscendo il piacere e il dolore quali principi archetipici, possiamo concludere che non è il misurato buon senso umano a portare su strade trasformative, ma un umile accostarsi alla numinosità divina dell'archetipo. Ben ancorati alla realtà at-

traverso una matura solidarietà umana, solo transitando attraverso le esperienze si potrà avere una reale trasformazione.

²⁰ Ieranò G., (2004). *Euripide. Baccanti*, (pp. 1061-1071), Milano: Oscar Mondadori.

Bibliografia

- Cavallari, G., Frigoli, D., Ottolenghi, D., Tortorici, E., (1993), *La forma, l'immaginario e l'uno*, Milano: Guerini.
- Del Corno, D., (1990) *Letteratura greca*, Milano: Principato.
- Dodds, E. R., (1992). *I greci e l'irrazionale*. Firenze: La Nuova Italia.
- Frigoli, D., (1999). *Il corpo e l'anima*. Padova: Edizioni Sapere.
- Frigoli, D., (2007). *Fondamenti di psicoterapia ecobiopsicologica*. Armando Editore.
- Frigoli, D., (2005). (a cura di), *Intelligenza Analogica*. Milano: M&B Publishing.
- Ieranò, G., (2004). *Euripide. Baccanti*. Oscar Mondadori, Milano.
- Jacobi, J., (2000). *La psicologia di C. G. Jung*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Jung, C. G., (1943), *Psicologia dell'inconscio*. In *Carl G. Jung. Opere*. Vol. VII, (1993). Bollati Boringhieri, Torino.
- Jung, C. G., (1934/1954), *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in *Carl G. Jung. Opere*. Vol. IX, tomo 1, (1993), Bollati Boringhieri, Torino.
- Jung, C. G., (1918), *Sull'inconscio*. In *Carl G. Jung. Opere* (Vol. X), (tomo 1), (1998), Bollati Boringhieri, Torino.
- Morando, M. L., (1990). *Euripide. Le Baccanti*. Torino: SEI.
- Neuman, E., (1978). *Storia delle origini della coscienza*. Roma: Astrolabio.
- Neuman, E., (1981). *La Grande Madre*. Roma: Astrolabio.
- Neuman, E., (1975). *La psicologia del femminile*. Roma: Astrolabio.
- Nietzsche, F., (2003). *La nascita della tragedia greca*. Bari: Laterza.
- Taylor, G. J., (1993), *Medicina psicosomatica e psicoanalisi contemporanea*. Roma: Astrolabio.

Fondamenti teorici

Nell'ambito della ricerca scientifica, dalla medicina alla fisica, dall'antropologia alla psicologia, emerge sempre di più il concetto di relazione come principio fondamentale alla base del fenomeno vita.

La nuova visione della vita è dunque **sistemico-complexa**, ossia non basata soltanto sull'analisi delle strutture, ma anche e soprattutto sull'analisi delle relazioni tra le strutture stesse: e i processi specifici che ne stanno alla base.

Per esempio, da una parte, gli studi più recenti di epigenetica sottolineano quanto l'espressività genica del DNA sia influenzata dall'ambiente a cui si rapporta (nutrimento, emozioni, stress, etc...), dall'altra il mondo della psicologia evidenzia quanto la soggettività dell'individuo sia in relazione all'ambiente affettivo, sociale e culturale in cui cresce.

In quest'ottica non è più auspicabile considerare la persona umana se non come una entità complessa in cui la dimensione corporea, psichica, sociale e antropo-culturale sono inseparabili.

Per tale motivo, è necessaria una nuova concezione dell'apparato psichico che concepisca la psiche stessa come profondamente e inestricabilmente legata alla dimensione corporea. Più precisamente, l'uomo (sia nell'esperienza della salute che in quella della malattia) va visto come una unità complessa e articolata formata dalla dimensione psichica, somatica, relazionale e sociale, nonché dalla sua storia **ontogenetica** e **filogenetica** che lo ri-contestualizza nel suo rapporto biologicamente fondato con l'ecosistema. Come è possibile dunque in psicoterapia rapportarsi a un individuo che presenta un disagio tenendo presente che esso è inserito in questa complessa **rete** di relazioni?

Da queste premesse concettuali e dalla ricerca clinica nasce l'**Ecobiopsicologia**, che si pone come una nuova disciplina nel panorama della complessità, in grado di porre in relazione i codici semiologici delle infinite forme del mondo vivente e i loro particolari linguaggi (**aspetti ecologici**) con gli analoghi linguaggi del corpo umano, che sedimenta in sé la filogenesi del mondo (**aspetto biologico**), per poi ritrovare tale relazione fra "mondo" e "bios" umano negli aspetti psicologici e culturali dello stesso, grazie ai miti, alla storia delle religioni e alle immagini collettive dell'umanità (**aspetto psicologico**).

I fondamenti teorici-clinici della metodologia insegnata nella Scuola di Psicoterapia Istituto ANEB sono:

1. gli studi più recenti della psichiatria psicodinamica (Gabbard G., Psichiatria Psicodinamica, Cortina, Milano, 2007) a confronto con la teoria dell'attaccamento (Fonagy P. Psicoanalisi e teoria dell'attaccamento, Cortina, Milano, 2002; Riva Crugnola C. (a cura di), Lo sviluppo affettivo del bambino, Cortina, Milano, 1993);
2. le neuroscienze (Maturana H., Varela, F, Autopoiesi e cognizione, Marsilio, Venezia, 1988; Siegel D., La mente relazionale, Cortina, Milano 2001,) a confronto con l'epigenetica (Lipton B., La biologia delle credenze, Macro ed., Cesena, 2006);
3. i più recenti studi di psicosomatica (Taylor G., Medicina psicosomatica e psicoanalisi contemporanea, Astrolabio, Roma, 1993) a confronto con l'epistemologia della complessità (Capra F., La scienza della vita, Rizzoli, Milano, 2002);
4. la psicologia analitica di Jung esplorata nelle nozioni chiave dell'inconscio collettivo, degli archetipi, del Sé, della funzione simbolica e del principio di individuazione (Jung C.G., Vol. VIII, Opere, Cortina) a confronto con gli studi sull'immaginario (Durand G., Immaginazione simbolica, Il pensiero scientifico, Roma, 1977).

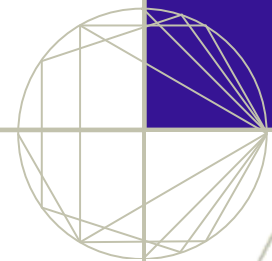
A partire da tali presupposti teorici vengono forniti dalla Scuola Istituto Aneb degli strumenti diagnostici, interpretativi e terapeutici che permettono all'allievo di "leggere" il conflitto psichico (e le sue possibili soluzioni) e il disagio relazionale anche nella loro espressività sintomatologica e corporea.

In particolare nel trattamento di quella patologia che viene definita in senso ampio "**psicosomatica**", la metodologia della Scuola fornisce un'ottica di lettura **analogico-simbolica** che consente di comprendere il disagio condensato nella patologia fisica dando parola alle memorie nel corpo. Nello specifico l'allievo potrà acquisire i concetti di **analogia vitale** e di **funzione** che rappresentano il "linguaggio" che la vita utilizza nel suo incarnarsi nelle forme fino all'uomo, guida essenziale nella lettura simbolica dello **psicosoma** umano.

All'allievo verrà quindi proposta la possibilità di acquisire attraverso:

1. la competenza teorica
2. la presentazione di materiale clinico
3. la pratica della supervisione

una metodologia per interpretare simbolicamente il "materiale" portato dal paziente sia attraverso il linguaggio verbale che attraverso il linguaggio somatico, comprendendo in quest'ultima area anche il significato psicologico ed esistenziale delle malattie di competenza medica, permettendo di mettere a fuoco i tratti fondamentali del "progetto" del **Sé** il paziente.



Che cosa comporta concretamente per gli psicoterapeuti l'apprendimento del metodo ecobiopsicologico?

1. Una migliore capacità, da parte dello psicoterapeuta, di integrare il disagio del paziente espresso in termini psichici o somatici in un criterio unitario di interpretazione psicodinamica;
2. un aumento della richiesta di trattamento psicologico o clinico da parte dei pazienti che, sentendo accolta la propria domanda secondo un criterio unitario, si possono avvicinare all'approccio ecobiopsicologico in modo mirato;
3. per lo psicologo, il costante rapporto di riflessione con le dinamiche corporee va a completare il suo corso di formazione universitaria espresso prevalentemente negli aspetti teorici dei modelli psichici;
4. per il medico, l'apertura costante ai modelli psicodinamici opera la necessaria liaison rispetto ad un insegnamento universitario prevalentemente ancorato ad una concezione anatomo-fisiologica dell'uomo.

Psicologia generale; Psicologia dello sviluppo e psicopatologia dell'età evolutiva (biennale); Psichiatria e psicopatologia generale (biennale); Indirizzi teorici della psicoterapia (biennale); Psicodiagnostica; La psicoterapia di fronte all'evidence-based. Indirizzi teorici della psicosomatica; La relazione terapeuta-paziente alla luce dell'Ecobiopsicologia; Metodiche diagnostiche in psicosomatica. Pratica della psicoterapia in psicosomatica (biennale); Psicoterapia e setting in psicosomatica; Le tendenze più recenti in psicoterapia; Psicologia sociale e modelli di psicoterapia familiare; Tecniche complementari e loro integrazione in psicoterapia (biennale); Stress e Psiconeuroendocrinoimmunologia; Bioetica in psicoterapia; La psicoterapia in ambito istituzionale; Il linguaggio del corpo in psicoterapia; Il modello relazionale del rapporto mente-corpo nell'Ecobiopsicologia: la complessità; Modello psicodinamico e psicosomatico di gruppo; Cronobiologia e Bioclimatologia in psicoterapia; La programmazione dei Servizi Psicoterapici.

Il corso si articola in quattro anni. La durata annuale del corso va da novembre a giugno. Le lezioni si svolgeranno il Sabato e la Domenica. Per ogni anno sono previste 500 ore di corso, di cui 370 ore di lezioni (comprendenti di supervisione) e 130 ore di tirocinio pratico. Le 370 ore di lezione sono articolate in: 230 ore di lezioni magistrali, 60 ore di lezioni teorico-pratiche e 80 ore di seminari e di supervisione sulla pratica psicoterapeutica.

Iscrizione e selezione dei candidati

Per essere ammessi alla scuola si devono possedere, all'atto della domanda d'iscrizione, i seguenti requisiti:

1. conseguimento della laurea in medicina e chirurgia oppure in psicologia;
2. superamento dell'esame di stato con conseguente regolare iscrizione all'albo dei medici o all'albo degli psicologi (l'iscrizione all'albo può essere conseguita anche nella prima sessione utile successiva all'inizio effettivo del corso);
3. avere svolto, avere in corso, o essere motivato ad intraprendere (entro i primi due anni della scuola), un'analisi personale che deve avere durata non inferiore a 300 ore. Se tutti i requisiti sono soddisfatti, è necessario presentare una domanda d'ammissione in carta libera al Direttore della scuola contenente una presentazione personale e le motivazioni, che hanno spinto alla scelta della Scuola di formazione in Psicoterapia ANEB, allegandovi un dettagliato curriculum formativo-professionale. Il Direttore valuterà chi ammettere, stilando una graduatoria, sulla base dei curricula dei candidati e dei risultati dei colloqui d'ammissione.

Qual è il vantaggio dell'iscrizione all'Istituto ANEB?

1. L'assistenza continua e attenta da parte di un Tutor della Scuola relativamente alle esigenze che emergono nel percorso formativo, sia professionali che personali;
2. la possibilità per gli allievi migliori o più motivati di entrare, una volta conseguito il diploma, nell'attività terapeutica della Scuola, tramite l'invio di pazienti selezionati dai docenti della Scuola stessa;
3. la garanzia di avere un rapporto di continuità con la Scuola, dopo il diploma, attraverso una formazione clinica permanente e strutturata in gruppi di Supervisioni;
4. l'offerta di un continuo aggiornamento attraverso giornate di formazione ECM su temi di interesse psicosomatico, clinico e di attualità;
5. la possibilità di partecipare, per gli allievi più motivati, all'attività di ricerca clinica dell'Istituto;
6. l'opportunità di pubblicare propri articoli di carattere scientifico e culturale, nonché la possibilità di inserirsi attivamente nell'organigramma della Rivista Psicosomatica di Ecobiopsicologia "Materia Prima".

CONTATTI

Segreteria dell'Istituto: Tel. 02/36519170 - Fax 02/36519171 – email: istituto@aneb.it
Ulteriori informazioni sono disponibili presso la pagina web dell'istituto, all'indirizzo www.aneb.it

STRATI DI DECOUPAGE. UN PERCORSO DI ARTETERAPIA IN UN CASO DI PSORIASI



In questa esposizione desidero presentare, attraverso un caso clinico, una tecnica terapeutica che lavora sul piano simbolico. Parlerò di analogia, ma facendo una chiara distinzione tra l'analogia vitale, propria del Sé, il quale si avvale anche del simbolismo, della sincronicità, dei contenuti onirici, e l'analogia dell'Io propriamente proporzionale e legata alla simbolica del determinismo. Desidero proporre e valorizzare un campo di studio possibile, che dia spazio a un tema specifico a me tanto caro, qual è quello dell'arteterapia. Si considera da sempre l'arte come canale per l'espressione dei vissuti profondi ed essa, in effetti, possiede la prerogativa di permettere di comunicare i contenuti interni a livello non verbale, sia con modalità e contenuti diretti, sia attraverso immagini, che a volte si rivelano molto significative sul piano simbolico.

Nello specifico, in questo scritto voglio dimostrare come una tecnica artistica, il decoupage, si possa applicare efficacemente nella cura di una malattia dermica, la psoriasi, proprio grazie alle sue peculiarità che vanno ad intervenire sulle difficoltà emotive e psicologiche dei pazienti (lo psoriasico). Questo lavoro intende evidenziare come la tecnica del decoupage, a mio parere, sia simbolicamente paragonabile alla stratificazione della pelle e altresì l'importanza che essa ha come strumento di comunicazione.

La psoriasi è una malattia dermica la cui lesione elementare è costituita da eritema e desquamazione. La malattia può limitarsi a poche placche che persistono come tali per tutta la vita o può estendersi a tutta la superficie cutanea, associandosi, talora, ad artrite. Le lesioni sono costituite da placche che si formano attraverso la sovrapposizione di cellule germinali sullo strato cheratosico della pelle; sono di diversa misura e si riproducono molto più velocemente delle cellule in condizioni normali, donde la desquamazione caratteristica della malattia. La sovrapposizione continua di strati, sopra la lesione iniziale, ha la prerogativa di essere formata da cellule morte, che hanno il destino di non persistere. Si accompagna, quindi, un aumento dello spessore e dell'altezza delle papille del derma e, poiché in ogni papilla si trova un vaso capillare, il paziente si gratta metodicamente, causando piccole emorragie. Questo "grattamento metodico" è uno dei fattori diagnostici della malattia e comunica una caratteristica dimensione di ambivalenza: da una parte il paziente si ricopre e si difende con cellule morte, prova dolore per la situazione e dall'altra, provvedendo con il grattamento, si procura piacere e sollievo alleviando il disturbo; questa azione a sua volta, però, provoca un altro dolore: l'emorragia.



Illustrerò, di seguito, il caso di una paziente che presenta una grave situazione dermica con una psoriasi plurilocalizzata. Il piano di lavoro con questa persona è da svilupparsi sul piano dell'io; la paziente si mostra come una donna con una struttura dipendente di personalità, senza iniziative e con disagi nei comportamenti, espressi attraverso i disturbi d'ansia. Non ha un lavoro, è dipendente dalle cure del SSN, avendo un'invalità totale; è sposata con un uomo con il quale intrattiene una relazione che potremmo definire fraterna; ha un rapporto emotivamente ed economicamente dipendente dalla madre anziana. Il vantaggio secondario di questa malattia permette alla paziente di ottenere costanti attenzioni da parte dei familiari, del marito, della madre, delle zie e della cerchia amicale; di creare in ospedale, una sensazione di familiarità con le persone che incontra nelle sue cure, siano essi altri pazienti o infermieri; di ricevere dal SSN servizi e prestazioni maggiori. Da tutti e da tutto la paziente cerca di ottenere più attenzioni e maggiore quantità di affetto, ma questi risultano essere insufficienti per l'appagamento della sua fame di amore senza misura.

Di contro la strada che l'ha portata a soffrire di una malattia cronica come la psoriasi esprime specificatamente il suo dolore interno somatizzato e manifestato a livello della pelle. La pelle è un importante canale corporeo attraverso cui possono trovare uno sbocco contenuti, conflitti e dolori interni del soggetto ed è lo strumento extraverbale attraverso il quale portare alla superficie ciò che non riesce a trovare consapevolezza a livello mentale ed espressione a livello verbale.

Lo psicanalista Anzieu considera la pelle come una prima cornice contenente lo sviluppo dell'apparato psichico autonomo, l'io- pelle; l'autore sostiene che la pelle permette di fornire parti costitutive dell'io e delle sue principali funzioni. La pelle svolge, quindi, secondo Anzieu, la funzione equivalente a livello analogico, sul piano dell'infrarosso, dell'io psichico; è una struttura che contiene e protegge l'io e serve ad esso per non essere invaso dal mondo esterno o per non venire inflazionati dai

contenuti psicologici profondi, appartenenti all'inconscio personale e collettivo. Con la pelle abbiamo a che fare, quindi, con la definizione del tema dell'identità.

La pelle è il luogo del corpo dove lo squilibrio interno o il dolore che ne deriva sono espressi chiaramente e visibilmente a sé e agli altri; attraverso la pelle nulla si può nascondere. È il dolore interno che si somatizza su un apparato di confine, la pelle.

In questa paziente, la patologia cronica e recidivante come la psoriasi comunica una struttura dell'io fragile, nonostante l'individuo si presenti con un aspetto apparentemente forte (come la sua placca), ma possiede una struttura dell'io con un'aggressività inibita o negata, un'ostilità sadica inespressa, vissuta con vergogna e conflittualità bruciante e che si esprime nel sintomo del grattamento.

Le riflessioni più recenti della PNEI (psiconeuroendocrinoimmunologia) hanno evidenziato un meccanismo per il quale un evento stressante, che attiva tematiche psicologiche profonde, se non può essere elaborato a livello cosciente con le corrispondenti reazioni emotive associate, può determinare una somatizzazione con coinvolgimento di funzioni fisiologiche o organi e, in ultima battuta, del sistema immunitario. La psoriasi è una malattia dermica che coinvolge il sistema immunitario e, in quanto tale, esprime il tema dell'identità precaria che non è più in grado di difendersi; dichiara un'alterazione dell'equilibrio psichico, fisico, sociale e relazionale; comunica la presenza del conflitto non elaborato a livello cosciente e somatizzato nel corpo, del dolore, del nucleo irrisolto, ma permette anche di estrapolare una prospettiva e la possibilità di un cambiamento, la via simbolica di una possibilità di soluzione.

La psoriasi è una malattia che denuncia la tendenza a vedere nel mondo esterno, nelle relazioni interpersonali e sociali il pericolo, evidenziando nel proprio mondo interno tematiche persecutorie.

Voglio ora portare l'attenzione sulla somiglianza esistente tra la struttura della pelle e la modalità di lavoro artistico propria

del decoupage. Si tratta di caratteristiche quali la stratificazione e gli spessori, che creano una corrispondenza tra le parti appartenenti ai due rispettivi ambiti.

La pelle è fatta di strati epidermici e nella psoriasi si formano continuamente differenti piani di cellule che creano gli ispessimenti delle placche. Altresì, il decoupage è una tecnica che procede con stratificazioni di vernici e colle con continue azioni di scartavetraggio, dal momento che l'alta qualità del lavoro consiste nell'ottenere dei prodotti dove al tatto non si deve percepire alcuna variazione di spessore. Così nella psoriasi è assiduo il grattamento e la perdita di materia dermica accumulata con la formazione di croste. Qualora queste non ci siano, lasciano una loro traccia con macchie rosse di identica forma. L'immagine è stampata sulla pelle, così come quella che viene applicata sull'oggetto decoupato, dove la nuova immagine aggiunta diviene parte del supporto.

Attraverso la tecnica del decoupage, quindi, il soggetto agisce l'aggressività profonda, anziché sulla pelle, sull'oggetto, attraverso lo scartavetraggio e attraverso il lavoro di stratificazione ricostruisce simbolicamente il suo "lo pelle". Il malato inizia a scoprire il piacere di creare, attraverso queste azioni,

un prodotto finale che in qualche modo lo rappresenti, anziché prodursi continuamente dolore con la sua malattia.

Voglio quindi portare la riflessione su come questa tecnica rispecchi le caratteristiche della struttura della personalità del soggetto psoriasico.

Queste persone che non esprimono parti di sé possiedono un pensiero primitivo, concreto, materiale con scarsa capacità di simbolizzare, considerata in genere indice di un funzionamento sano della psiche; presentano una struttura alexitimica, che li porta a rivelarsi incapaci di accedere e di elaborare consciamente i propri vissuti

emotivi e i propri contenuti, anche se costantemente li agiscono nei comportamenti quotidiani. C'è poca vitalità in loro e c'è una scarsa flessibilità psicologica, propria della componente creativa del pensiero.

In questo contesto, la tecnica del decoupage che investe maggiormente sul processo, sull'effetto e sul risultato finale fa sì che il contenuto dell'immagine scelta non risulti essere comunicativo di parti emotive ed espressive di sé. Le immagini da applicare sugli oggetti sono stereotipate e poco personalizzate e l'artista emerge per la



tecnica e l'effetto complessivo. È una tecnica che sembra esecutiva e non richiede una competenza simbolica del soggetto. Non c'è un investimento e una comunicazione personale di una parte di sé.

Il Sé di questi malati è caratterizzato da proprietà fortemente angosce e mortifere. Si evince la supremazia di un Superlo dalle caratteristiche minacciose, angosce e persecutorie.

Possiamo riscontrare difese come l'isolamento affettivo, la negazione, oltre che una sorta di rigida intellettualizzazione; non c'è la possibilità di un piacere catartico, di un'espressione fluida e libera dell'energia.



Nel decoupage il risultato finale del prodotto è ciò che appare nell'unità supporto-immagine. Il lato ombra si evince però da ciò che non si vede più ormai, cioè dall'estrema attenzione posta nel lavoro con la stratificazione di vernici e colle e con il livellamento delle immagini per evitare una sensazione tattile di spessore.

La struttura profonda di personalità di pazienti con psoriasi è caratterizzata da un Sé che ha subito una mancanza di nutrimento affettivo nella relazione primaria. Necessitano quindi di vicinanza relazionali intense e richiedono attenzioni primarie e basilari, come l'essere coccolati, accarezzati, toccati. La cura della malattia prevede applicazioni continue sulla pelle di prodotti e strati di protezione, affinché il tutto sia nutrimento curativo.

E così ci si prende cura del proprio oggetto artistico per dargli una nuova sembianza: lo si pulisce dalle impurità e dai difetti strutturali, lo si leviga, lo si ricopre di strati protettivi ed infine lo si tratta e tocca con morbide setole. Nella tecnica è fondamentale il ritaglio delle immagini che deve essere preciso e dettagliato lavorando anche sulla dimensione miniaturale, prestando un'attenta concentrazione sulla fragilità del materiale (carta o tovagliolo). Nel complesso della tecnica, il soggetto è artefice della creazione di una nuova realtà, di una nuova identità.

In tutto questo è necessario armarsi di una gran quantità di pazienza dato che ritagli, rifiniture e asciugature richiedono abbastanza tempo, come la nascita di ogni identità.

Queste persone che hanno difficoltà a esprimere parti di sé trovano nella tecnica il modo per far emergere una parte autentica. Ciò accade perché la tecnica risulta essere molto strutturata e precisa in modo che, sentendosi al sicuro, permettono al terapeuta di esplorare le parti dell'io del paziente. Attraverso l'esperienza dell'arteterapia e la relazione terapeutica si ha la possibilità di rinforzare il Sé ferito della paziente, fornendogli esperienza di rispecchiamento e

convalidazione di sé e del suo valore.

La tecnica permette di trattare l'oggetto da decorare scelto, come se fosse la propria pelle. Quindi non ci si espone chiaramente a livello personale ma lavorando sull'oggetto e prendendo le distanze dal mondo interno. Con questa metodica codificata si aiuta la strutturazione dell'io.

In questo contesto l'intento terapeutico non è quello di lisciare, in termini simbolici, la cute eliminando le croste dermiche ma quello di poterle vedere e di considerarle per le qualità distinte che possiedono. Potrebbe esprimere un'iniziale attenzione a quelle parti di corazza che indossa e che nascondono bisogni inespressi perché mai ascoltati.

Nel lavoro psicoterapeutico con questa paziente l'arteterapia si è rivelata lo strumento ideale, perché essa ha permesso alla paziente di indagare le proprie parti. Con l'arteterapia l'ho accompagnata ad agire e a tollerare flessibilità di movimento e possibilità di piacere con mezzi conosciuti e familiari, contenendo la parte angosciata e rafforzando la struttura dell'io.

Sarà l'esperienza gravemente compromessa e di dolore del soggetto a trovare nello spazio della produzione artistica un canale di comunicazione dei propri contenuti via via meno inconsci e si creerà nella relazione artistica lo spazio di gestione degli stessi: li si sente, li si crea, li si vede, sono fuori da sé. L'impiego dei simboli, delle forme e delle figure e la collaborazione della coscienza egoica permetterà il superamento delle dimensioni ordinarie di spazio e tempo, portando l'io ad aderire alla propria costruzione del mondo e della propria vita, secondo un sano principio ordinatore di vita.

Il passaggio evolutivo ultimo, che la coscienza del soggetto dovrà compiere attraverso l'impiego graduale dello strumento artistico (infrarosso), sarà l'utilizzo sempre più confidenziale di messaggi simbolici ed analogici (ultravioletto), che attiveranno la funzione intuitiva e favoriranno esperienze sincroniche.

La complementarietà semantica dell'analogia che risulterà tra la dimensione artistica e la propria dimensione di vita, porterà il soggetto

verso l'archetipo ordinatore del Sé e quindi, in ultima istanza, sarà l'archetipo, in quanto forza ordinatrice, ad incidere tanto sugli elementi materiali, come funzioni organiche e biologiche, quanto sulle immagini psichiche simmetricamente legate ai primi. Man mano che l'archetipo verrà attivato si assisterà ad un processo di trasformazione nella lettura della propria dimensione vitale, che subirà un'autoaccelerazione che permetterà al soggetto di sentire e cogliere quella emozione di stupore, che diventa elemento motivante, di piacere e riequilibrante, al fine di avviarsi verso un nuovo assessment mentale, che modificherà il proprio equilibrio psico-fisico.

Nell'arteterapia è l'esperienza corporea, percettiva, di piacere motorio che permette di aggiungere informazioni, avere conferme e allargare il risultato figurativo. L'arte è uno strumento per creare un'alternativa alla comunicazione attuata attraverso la malattia, altrimenti se ne crea un'altra allo scopo di mantenere il bilanciamento somatopsichico o breakdown psicotico sul versante mentale. L'arte è uno strumento utile perché offre la possibilità di affrontare il contenuto intrapsichico, almeno inizialmente dal punto di vista concreto.

È proprio questo lavoro sotterraneo, istintuale, da dentro il corpo e da dentro il materiale artistico, che permette di trasportare chi agisce all'interno dell'opera. È così che attraverso il corpo si giunge al corpo, attraverso il canale primitivo del tatto, che si ritorna a percepire la realtà, prima di sé e poi dell'esterno a sé.

Si tratta di un livello primitivo, materico, dove il lavoro sul loro corpo e con il loro corpo è fondamentale. Sono pazienti da toccare e che devono toccare.

La specificità di una terapia che utilizza la tecnica artistica consiste nel cercare di comunicare con il paziente attraverso un linguaggio che non sia necessariamente e unicamente di tipo logico, ma richiede l'essere in grado di saper oscillare tra i mondi della coscienza e dell'inconscio, dell'analogia e della logica, del piacere e del dolore, della psiche e del corpo, dell'universo della salute

e della follia. È da qui che l'arteterapia può prendere avvio come strumento di concretizzazione delle immagini fantasticate, ma alle quali non è mai stato dato uno spazio o concesso un tempo per toccarle, sentirle, vederle.

Bibliografia

- Anzieu, D., (1985). *L'lo pelle*. Roma: Borla.
- A.A.V.V., (2004). *Le artiterapie a confronto: le forme della comunicazione nelle artiterapie. La corporeità nelle artiterapie*. Lecco: I quaderni del Centro di Formazione nelle artiterapie, n. 1.
- Bassi, R., (1977). *Introduzione alla dermatologia psicosomatica*. Padova: Piccini.
- Bedoni, G., (2002). *Nuotatori fra due parole. In Arte e oltre*. Milano: Utet Periodici.
- Bedoni, G., Tosatti B., (2000). *Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile*. Milano: Mazzotta.
- Bedoni, G., (2002). *L'arte in terapia. Sguardi sull'oggetto e setting espressivo*. In M. Rabboni (Ed.) *I colori della mente*. Venezia: Marsilio.
- Delatore, P., (1984). *Teoria dei sistemi ed epistemologia*. Torino: Einaudi.
- Freud, S., (1979). *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*. In *Opere* (Vol. VI), Torino: Boringhieri.
- Frigoli, D., (2004). *Ecobiopsicologia. Psicosomatica della complessità*. Milano: MeB Publishing.
- Frigoli, D., Ottolonghi, D., (2000). *La Psicosomatica. Il significato e il senso della malattia*. Milano: Xenia.
- Matte Blanco, I., (1981). *L'inconscio come insiemini infiniti*. Torino: Einaudi.
- Jacobi, J., (1971). *Complesso, archetipo, simbolo*. Torino: Boringhieri.
- Ottolonghi, D., (1981). *Doctoral Dissertation. La riabilitazione mirata nelle dermatopatie psicosomatiche: comunicazione corporea comunicata a scopi diagnostici e terapeutici durante il trattamento agopunturistico di pazienti ambulatoriali*. Milano.
- Klein, M., (1969). *Invidia e gratitudine*. Firenze: Martinelli.
- Trombini, G., Baldoni, F., (1999). *Psicosomatica*. Bologna: Il Mulino.



Corso inserito nel programma ECM/CPD della Regione Lombardia

La psicosomatica ecobiopsicologica è un approccio nato dagli sviluppi epistemologici della complessità che mette al centro del suo interesse la relazione fra l'uomo e i suoi archetipi. La sua attività primaria non consiste solo nell'occuparsi degli aspetti medici o psicologici quali emergono dalle fonti istituzionali del sapere (ospedali, cliniche, ambulatori, ecc.), quanto consiste nel mettere in relazione i sintomi e la malattia con gli aspetti amplificativi dell'inconscio, tratti dalla conoscenza della psicologia analitica, della mitologia, dello studio delle relazioni della vita e dell'immaginario.

La linea guida del corso è di mettere in relazione gli aspetti psicodinamici dell'inconscio personale, presenti nei sintomi e nelle malattie, con i temi dell'inconscio collettivo. Anche la psicoanalisi classica aveva l'ambizione di mettere in relazione le problematiche della malattia con gli aspetti più amplificativi dell'uomo, ma la novità della teoria ecobiopsicologica, riconosciuta dal Ministero dell'Università e della Ricerca come fondamento per una Scuola di Specializzazione in Psicoterapia, è quella di riconoscere come l'espressività del corpo e della sua patologia siano correlabili analogicamente con gli aspetti dell'archetipo del Sé.

Il Sé, in quanto fattore d'ordine della totalità psicosomatica, è responsabile non soltanto delle immagini simboliche, ma anche degli eventi corporei pertinenti alle immagini stesse, affinché l'"essere psicologico" non si nasconda più dietro le finzioni e le rappresentazioni delle "maschere dell'Io", ma compaia come il vero e proprio "dramma" dell'anima che ricerca se stessa e la propria individuazione.

Il metodo ecobiopsicologico riconosce nell'uso consapevole del simbolo e dell'analogia la possibilità di correlare gli aspetti corporei con gli analoghi psichici, tanto personali quanto collettivi. La diagnosi ecobiopsicologica risulta pertanto più rispettosa della completezza dell'essere umano, della sua originalità e autenticità, e nondimeno, consente di mantenere costantemente presente l'importanza della relazione che il corpo intrattiene con la psiche, e con gli aspetti culturali, sociali e spirituali. Sul piano terapeutico e della relazione d'aiuto, l'approccio multidimensionale ecobiopsicologico consente un costante confronto con i diversi approcci terapeutici, permettendo così di avvicinarsi a quella condizione descritta da S. Nacht, secondo cui "...il terapeuta più abile è colui che sa far nascere l'amore in un corpo che ne è privo", dolorosamente ripiegato nel suo conflitto, che l'ha reso estraneo alla propria individuazione.

Modulo I.

Psicosomatica archetipica: clinica dell'apparato osteoarticolare e clinica dermatologica

Sabato 13/10/12 - "Aspetti clinici psicodinamici e simbolici del dolore osteoarticolare e delle malattie infiammatorie"

- Le malattie del rachide cervicale, dorsale e lombare
- La spalla dolorosa, la patologia delle anche, delle ginocchia e del piede
- Turbe della motilità: il torcicollo spastico e il crampo dello scrivano
- Aspetti simbolici dell'apparato osteoarticolare

Sabato 10/11/12 - "Le malattie degenerative dell'apparato osteoarticolare"

- L'artrosi e le fibromialgie
- Le patologie reumatologiche (malattia reumatica e artrite reumatoide)
- L'osteoporosi
- Aspetti psicodinamici delle patologie in esame

Sabato 01/12/12 - "Clinica dermatologica: disturbi infiammatori ed allergici"

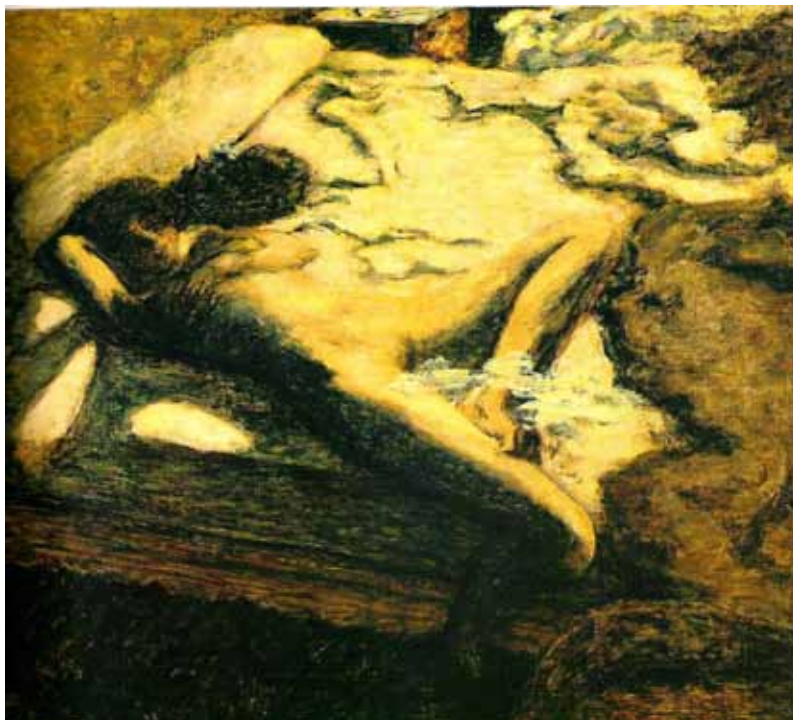
- Prurito, verruche e clinica delle malattie del capillizio (alopecia) e del follicolo pilo-sebaceo (acne e rosacea)
- Allergie cutanee (dermatite da contatto e dermatite atopica, dermatite cronica palmo-plantare o "eczema delle casalinghe")
- Eczemi e Patologie delle ghiandole sudoripare (iperidrosi) Malattie papulo-squamose (psoriasi, lichen ruber planus)
- Malattie papulo-squamose (psoriasi, lichen ruber planus)

Sabato 12/01/13 - "Clinica dermatologica: disturbi endocrini e immunitari"

- Malattie bollose (penfigo, dermatite erpetiforme)
- Patologie della pigmentazione (ipopigmentazione, iperpigmentazione, cloasma e vitiligine)
- I melanomi
- Aspetti psicodinamici e transculturali delle patologie in esame.

Sede: Doria Gran Hotel – Viale Andrea Doria, 22 – Milano
Per maggiori dettagli, [clicca qui](#).

LA PROVOCAZIONE DEL PIACERE. Tracce di pedagogia immaginale



Pierre Bonnard (1867-1947) Donna assopita su un letto o L'indolente, 1899, Olio su tela, Cm 96 x 106 Parigi, museo d'Orsay

Gilbert Durand definì l'immaginario come il "luogo del transdisciplinare, [non] una delle tante discipline, bensì un tessuto connettivo *tra* le discipline, il riflesso – o la riflessione? – che consente di caricare sul banale significante un ulteriore significato: il richiamo del senso [...] L'immaginario è il tessuto connettivo – o meglio l'ossatura – di ogni sapere". E constatava che "l'ipotesi di un immaginario sistemico, ricco di tutto il suo pluralismo, si infiltra, poco a poco, in tutte le discipline".¹

Anche in ambito pedagogico, da alcuni anni, il discorso intorno all'immaginale è filtrato a testimoniare la sopravvivenza di un tema che, a distanza di mezzo secolo dall'istituzione del "Centre de recherche sur l'imaginaire" (1966), rimane ancora marginale nel dibattito culturale. L'immaginale pare affacciarsi sulle pagine della pedagogia istituzionale in modo provocatorio e destabilizzante. La cultura pedagogica è sempre stata inscindibile dalle teorie della conoscenza

che si sono succedute nel corso della storia, soggetta ai mutamenti sociali, legata alle immagini dell'uomo e del mondo collettivamente diffuse. Essa si è sempre incaricata di tradurre sul piano educativo queste immagini nelle strategie, pratiche o tecniche più adatte per 'produrre' un certo uomo. Possiamo dire che oggi la pedagogia appare dominata da quell'orizzonte culturale scientifico-positivo che le impone (guidando così i suoi fini) modelli di riferimento, strategie, strumenti di verifica di tipo tecnico; la tendenza negli ultimi decenni è quella di abusare di categorie di tipo tecnico e scientifico, di nomenclature, classificazioni

e interpretazioni patologizzanti, di definire profili professionali sempre più specializzati. Appare cioè vinta dai 'miti' più radicati della nostra tradizione culturale;² adesiva in maniera irriflessa agli slogan e alle parole d'ordine collettivamente diffusi: anzitutto il primato della razionalità e della capacità tecnica. Lo riscontriamo, per esempio, nelle pressanti domande che provengono dai luoghi dedicati all'educazione: di incrementare il saper fare, di acquisire tecniche, di esercitare abilità (*skills*).

In questo panorama culturale un pensiero pedagogico che sappia essere clinico e critico³ non può che mettere in discussione

¹ <http://www.atopon.it/index.php?page=l-mmaginario-luogo-del-transdisciplinare>.

² cfr. Mottana, P. (2000) *Miti di oggi dell'educazione. E opportune contromisure*, FrancoAngeli, Milano.

³ Il riferimento è qui dedicato alla prospettiva di "Clinica della formazione" del pedagogista Riccardo Massa. Vedi Massa, R. (a cura di) (1997) *La clinica della formazione. Un'esperienza di ricerca*, FrancoAngeli, Milano.



tale modello implicito di riferimento, attraversare l'immaginario pedagogico che determina i nostri pensieri e le azioni nel lavoro educativo, in modo da esplorarlo e viverlo non più irreflessamente non più come ordine naturale e ovvio.

Tale lavoro di analisi è appunto un lavoro di analisi 'immaginale' che permette di scoprire quanto di autoritario, di monoteistico ci sia nell'imporsi sul piano collettivo dei miti più diffusi e così, al contempo, di *aprire ad altri modi di guardare la realtà*, di far spazio a modelli di comprensione 'altri', quelli oggi resi «sostanzialmente minoritari e in ombra, a fronte delle ragioni aggressive e

“VA RISCOPERTO
QUEL PARTICO-
LARE TERRITORIO
DELL'ESPERIENZA
UMANA CHE È
L'IMMAGINAZIONE”

spregiudicate dei miti solari ed eroici di una pedagogia fondamentalmente centrata sulla *r a z i o n a l i t à*, sull'economicità, sul controllo, sull'espansione, sulla 'visione' senza ombre»⁴.

In questo senso una 'pedagogia immaginale'⁵ invita oggi a un vero e proprio riposizionamento epistemologico, a una torsione dello sguardo, a un'operazione in più di un senso controtendenza, di smarcamento, di bilanciamento.

La 'pedagogia immaginale' si propone come prospettiva di apertura di un diverso sguardo sulla formazione, recuperando quel sapere ancora ai margini di cui ci parlano Durand, Bachelard, Corbin: a voler intendere che anche in ambito pedagogico va riscoperto quel particolare territorio dell'esperienza umana che è l'immaginazione e, più precisamente l'immaginazione simbolica, in modo da arricchire l'immaginario di chi fa educazione/formazione attraverso il confronto con le narrazioni, i miti, le opere d'arte che rientrano dal grande giacimento simbolico della nostra tradizione culturale.

Questa è la cornice in cui si situa la provocazione "controeducativa" di Paolo

Mottana⁶, il recupero di una forma di sapere, di modi della conoscenza che, tenute ai margini dai canoni e dalle ortodossie, possiamo avvicinare attraverso quegli artisti o filosofi che non hanno disancorato la parola e il pensiero dalle loro origini corporee e dalle emozioni corporee di piacere e dolore che ne sono alla base.

Partiamo dalla considerazione che le nostre istituzioni educative sono storicamente basate sulla repressione della componente "erotica" della conoscenza, sul piacere che muove la conoscenza, dove invece vige il primato della fatica, il principio dell'ascetismo e del sacrificio, dell'astrazione contrapposta all'ambito corporeo, sensoriale. Un riferimento importante quando si affronta questo tema è l'analisi clinica di Foucault e ciò che ha insegnato nel considerare le istituzioni totali, laddove la scuola, come il carcere o l'ospedale, incarnano simili forme di esercizio del potere disciplinante.⁷

È in riferimento a questa prospettiva storica che Mottana propone un testo dal titolo provocatorio *Antipedagogie del piacere*,⁸ definendolo appunto anti-pedagogico, come a ricordarci il fatto che in molti ambiti della nostra cultura ci sono sempre state correnti sotterranee che si sono svincolate da un'ortodossia. Già nella cultura cristiana alcune figure storiche hanno lacerato il velo della norma e hanno prodotto un sapere maggiormente in contatto con *l'esperienza di vita* nella sua ricchezza carnale, terrestre e passionale. Ebbene anche in ambito pedagogico è possibile rilanciare un'operazione contro culturale, attraverso la riscoperta di componenti rimosse ma fondamentali a cui è necessario riconoscere la dovuta importanza. Del

⁴ Mottana, P. (2000) *cit.*, p. 24.

⁵ Mottana, P. (2002) *L'opera dello sguardo*, Moretti&Vitali, Bergamo.

⁶ Paolo Mottana è professore ordinario di Filosofia dell'educazione presso l'Università di Milano Bicocca. Presidente dell'Associazione IRIS (Istituto di Ricerche Immaginali e Simboliche) si occupa da anni del ruolo di mito, immaginario e simbolo nella cultura della formazione.

⁷ Confronta soprattutto *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* e la raccolta *Storia della sessualità*.

⁸ Mottana, P. (2008) *Antipedagogie del piacere: Sade e Fourier*, FrancoAngeli, Milano.



resto la formazione e la crescita si basano anche sulla presa in carico delle dimensioni pulsionali, irrazionali.

Da qui il richiamo a un'antipedagogia come recupero anzitutto del piacere e del desiderio quali dimensioni imprescindibili, anzi fondanti la nostra conoscenza, di noi stessi e del mondo. *Antipedagogie del piacere* già come testo si oppone a una pedagogia ascetica: questo è un libro che si smarca dall'impostazione più classica dei testi pedagogici perché non è così normato, razionale, 'chiaro', ma è costituito di frammenti, di isole. Nella sua stessa concezione vuole seguire un principio diverso, che riprendendo il pensiero di Deleuze, e di Nietzsche prima di lui, potremmo chiamare di "affermazione vitale"; non vuole avere una struttura architettonica solida: richiama a una serie di autori che hanno dato voce a un pensiero non sottomesso alla razionalità ortogonale che solitamente domina la discussione intorno alle pratiche educative, ma che sono figure importanti o perlomeno 'potenti' dal punto di vista formativo e immaginativo. Facciamo allora alcuni nomi.

Nella proposta formativa di Mottana l'esperienza culturale del *Mundus Imaginalis*⁹ è possibile affidandosi alle immagini dell'espressività artistica, quindi a una forma di sapere metaforico, contrapposto a un sapere razionale. Una forma di sapere che del resto ha segnato profondamente la formazione di Mottana stesso, cresciuto soprattutto con i romanzi, i film, la musica, pur senza dimenticare il pensiero di alcuni grandi come Nietzsche, Bataille, Kierkegaard, Artaud, filosofi che a differenza di molti altri hanno trasfuso nello scritto una plasticità, un'aderenza all'esperienza che possiamo definire rare. Con Hillman, Corbin, Durand, Mottana si è poi avvicinato ai fondamenti di una conoscenza simbolica, di una conoscenza che non geometrizza, una forma di conoscenza ambigua, disseminata. Ecco allora in *Henry Corbin* il tema del desiderio come via d'accesso alla visione. Sulla scorta delle riflessioni del grande filosofo e orientalista possiamo intendere la conoscenza

come apertura all'appassionamento verso un oggetto sensibile, verso la bellezza. Così è inteso l'eros, come 'essere coinvolti'. La conoscenza passa prevalentemente da qui, sembra dirci Corbin: essere coinvolti, cioè rimanere in contatto con il molteplice senza volerlo risolvere.

La proposta immaginale nasce però anzitutto nel contatto con il pensiero di *James Hillman*, forse l'autore che più ha aperto breccie all'interno della propria tradizione. Secondo Mottana il pensiero di Hillman "afferma" nicianamente le emozioni. Pensiamo, per esempio, alla lettura che ci offre del mondo infero: la sua è una teoria che non mira alla chiarificazione, alla soluzione schematica, il suo pensiero è più aderente alla imprevedibilità dell'esperienza e con questo si è posto davvero in controtendenza rispetto al razionalismo imperante. È con Hillman che Mottana ha scoperto l'immaginazione come termine medio tra l'astratto e l'empiria, dimensione emarginata dalla nostra cultura scientifica moderna; pedagogia compresa, nel momento in cui ha cercato di darsi una veste in questo senso scientifica.

Conoscenza e sensorialità, piacere e dolore, conoscenza e immaginazione. In questo intreccio andiamo definendo una conoscenza molto diversa da quella ingessata dalle strutture metodologiche dei protocolli, è una conoscenza in cui il dolore, come il piacere, sono ben presenti:

«Fare anima è un modo diverso di essere nel mondo, un attenuare i confini del patologico e del sano. Hillman parla esplicitamente di patologizzazione come via del fare anima. Per poter desiderare di aprire un varco verso le profondità di anima, occorre la ferita. È nella direzione dell'Anima che si fa strada un'ipotesi di controeducazione. Una via per aprirsi al suo messaggio appare proprio quella di un'interrogazione profonda del malessere. L'anima oggi sembra

⁹ Termine coniato da Henry Corbin per indicare quell'ordine di realtà che è l'immaginale in quanto distinto dall'immaginario.

farsi strada, lanciare i suoi segnali di allarme per lo più attraverso le vie della sofferenza, della patologia. Patologia che va accolta non sedata o soffocata con l'azione o il farmaco, va piuttosto ascoltata. L'immersione nel dolore psichico, infatti, è il passaggio interiore verso la psiche profonda.»¹⁰ [corsivo mio]

trattenersi per esperirlo come prospettiva, come prisma attraverso cui riguardare il mondo. In tutte le dottrine esoteriche esso è inteso come dimensione di rinascita; in parte diversamente viene vissuto nelle filosofie edonistiche (vedi Nietzsche) dove il dolore è inteso come propulsione della volontà di vivere: in ogni caso, però, si intende che il dolore va affermato fino in fondo. In tal senso siamo ben lontani dall'ottimismo positivista, dal 'pensiero positivo'. Non possiamo non riconoscere in questi accenni, seguendo le riflessioni e i richiami che Mottana intreccia nei suoi scritti, l'humus, la base radicale di cui si nutrono una possibile 'deontologia dello sguardo' e una possibile 'etica della trasmutazione'



Tiziano Vecellio. *Bacchanali per Alfonso I d'Este, Gli Andrii*, 1523-1524, olio su tela, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Del resto Hillman ha invitato a una re-visione della psicologia proprio nel senso di un rovesciamento epistemologico che assegni alla sofferenza, alla patologizzazione, il privilegio di conferire profondità, anima, appunto, alla vita psichica, come via alla sua rivitalizzazione. Così Hillman (ma prima di lui già Jung) ha restituito alla dimensione del dolore, anzi meglio, della ferita, una dimensione iniziatica che è andata persa. La ferita è la porta stretta da attraversare che ci restituisce misura del nostro soggiornare nel mondo. Per essere interiorizzata dev'essere necessariamente contattata. Il dolore è il mistero di cui fare esperienza, come insegna anche la sapienza alchemica. In esso occorre

che hanno riflessi evidenti (per chi li vuole cogliere) nell'operatività pedagogica e che ci richiamano a un modo di rapportarci al piacere e al dolore in controtendenza (o comunque diverso) rispetto al loro significato socialmente diffuso e culturalmente accettato.

'Essere coinvolti' in una conoscenza appassionata, in cui già col corpo sperimentiamo il piacere e il dolore senza infingimenti o strumentalizzazioni, è un modo di intendere la conoscenza che invita ad una vera e propria torsione del nostro sguardo

¹⁰ Mottana P., Lucatelli N. (1998) *L'anima e il selvatico. Idee per "controeducare"*. Bergamo: Moretti&Vitali, p. 26.



su di noi, sul mondo e sull'Altro e ci può condurre «a una visione straordinariamente creativa del lavoro educativo, riconducibile a un atteggiamento di attenzione a ogni particolare, a ogni dettaglio che possa aiutare chi si sta formando a 'fare anima', in una sorta di microfisica immaginale del processo formativo»¹¹.

In ambito educativo, nella relazione e nella comprensione di sé e dell'altro, si tratta di accomodarsi in un riposizionamento, di sperimentare una postura che conduce al di là delle interpretazioni per assumere il carattere di una nigredo, di un viaggio, di una produzione immaginativa, di una significazione solo metaforica dell'esperienza. A questo proposito appare utile arricchire l'immaginazione attraversando il grande giacimento simbolico sedimentato nelle opere d'arte, a questo proposito appare necessario arricchire il nostro sguardo sulla natura del piacere e del dolore.

Oggi quando si parla di godimento, piacere eccetera bisogna essere cauti. Già Lacan ci ha indicato la connessione possibile tra il piacere e le prescrizioni del potere, l'istanza superegoica. E gli stessi Foucault e Deleuze si sono chiesti, a proposito di piacere e desiderio, quali termini utilizzare e quali differenze cogliere.

In *Antipedagogie del piacere* Mottana ha associato il piacere a figure 'insolite': da una parte il mentore, colui che portando con sé il sale delle proprie ferite, ha approfondito a tal punto lo sguardo da riuscire, come direbbe Hillman, a guardare il mondo con l'occhio del cuore, con uno sguardo erotico/estetico; dall'altra figure come Sade e Fourier, "antipedagogisti per antonomasia", immaginatori del piacere e di una società appassionata dove il piacere trionfa. In ogni caso possiamo rintracciare nel piacere una funzione di rottura, di smarcamento, rispetto a un ordine costituito e forse a un ordine del discorso.

In ambito pedagogico il mentore, inteso come figura simbolica, non è guidato primariamente da una razionalità ma è

una figura del desiderio. In lui persiste un desiderio di deflusso da sé verso il giovane, desiderio che si nutre dell'esigenza dello scambiarsi, del rispecchiarsi. Il mentore è una figura posseduta, a sua volta irrisolta, che ha ancora attiva in sé la componente Puer e corporea, che è mosso non dall'empatia, o forse non da un'empatia voluta, ma da un'empatia patita. È una figura instabile, non pura: del resto l'azione educativa è profondamente impura. Il mentore rimanda così a una vitalità che nei processi educativi viene solitamente prosciugata. Pensiamo alla scuola, a quanto

«appiattisce, omogeneizza, ma soprattutto annoia. Chi vive la presenza del daimon come un'urgenza, non può sopportare la routine scolastica, ma soprattutto non può sopportare l'indigenza affettiva ed erotica che la caratterizza. L'individualità profonda, la dimensione vocazionale di ognuno di noi, ha invece bisogno di essere vista, riconosciuta e valorizzata. In questo senso Hillman dice 'esse est percipi'. Ed è davvero interessante ritrovare qui un riferimento così chiaro alla figura del mentore, dal punto di vista della sua necessità educativa. 'La ghianda ha bisogno di un mentore'. C'è bisogno di quello che Hillman definisce 'l'occhio del cuore', che vede l'anima dell'altro e che, quindi, senza sovrapporre la propria aspettativa immaginaria, riesce a penetrare il mistero della personalità dell'altro e a offrirgli riconoscimento e sostegno.»¹²

Ecco, quest'atto di riconoscimento, questa visione del dio nell'altro è impossibile se viene negata la presenza di eros nella relazione e la consustanzialità di eros ed educazione. Dire che la relazione educativa ha bisogno di essere rivitalizzata significa affermare la necessità di pompare sangue, umori, anima, *pathos* e significato dentro

¹¹ *Ibidem*, p. 22.

¹² *Ibidem*, p. 26.



il suo corpo esangue. Piacere e dolore, i temi della perdita e della ferita, come quelli della bellezza e dell'amore che legavano in antichità Alcibiade alla figura di Socrate, sembrano sopravvivere ormai solo nell'inconscio delle nostre istituzioni educative.

Di qui la proposta formativa di affidarsi alla visione di mentori immaginali, di artisti che hanno vissuto profondamente in sé le alchemiche trasmutazioni del desiderio e della ferita condensandole in opera simbolica. Per esempio la figura di Joë Bousquet, poeta, filosofo, critico d'arte, che attraversa la condizione della propria paralisi fisica e approda a una scrittura visionaria di rara intensità, a testimoniare il miracolo compiuto dalla sofferenza, la possibilità di una 'seconda nascita', nata dal desiderio.¹³ Lo sguardo che Bousquet condensa in parola è uno sguardo divenuto mitopoietico, capace di leggere nei particolari del corpo femminile analogie strette con il mondo naturale; capace di cogliere uno stretto rapporto tra le forme esteriori del corpo, le curvature interiori delle viscere e le geometrie cosmiche. Si tocca qui, dunque, il mistero della ferita, il tema della discesa agli inferi, della corruzione e putrefazione della materia, l'opera al nero essenziale in ogni processo di trasmutazione e il fiore che nasce da quest'ultima, la rinascita sotto altra forma grazie alla forza del desiderio. È ciò che Jung ha chiamato, su altro versante, l'elaborazione dell'Ombra, dell'oscurità della vita inconscia nel percorso di individuazione del soggetto.

Ma, veniamo alla figura più destabilizzante e provocatoria ricordata da Mottana: *il marchese de Sade*. Perché Sade? Perché in Sade il desiderio e il piacere del corpo assurgono a principi fondamentali dell'esistenza, acquisiscono un primato assoluto (ben oltre Epicuro per radicalità) in senso chiaramente contrappositivo rispetto a una 'civiltà' che li marginalizza, li maledice o li strumentalizza. Sade appare come l'antipedagogo per antonomasia. Ne *Le centoventi giornate di Sodoma* e *La filosofia*

nel boudoir, esplicita il suo insegnamento del tutto particolare, perché in esso

«insegnamento e piacere si compongono perfettamente e la loro somma è ancora piacere, il piacere dell'allieva e dell'insegnante, in una moltiplicazione debordante in cui nessun ricavo, nessun profitto è possibile, se non quello che si consuma nell'immediata gratificazione. [...] Sapere ed esperienza, filosofia e sessualità si compongono integralmente, senza scarti, nutrendosi gli uni degli altri in assenza di una strategia di potere che subordini la pratica al sapere.»¹⁴

Sade mette insomma in discussione, radicalmente, l'autorità del sapere proprio mentre chiama alla guida della conoscenza il godimento, sostituendo integralmente la via della logica formale con una 'logica passionale'. Questa logica mette in crisi ogni criterio di uniformità, norma, regolarità, perché nella sua singolarità, differenza (e solitudine) ogni essere umano è chiamato a seguire e conoscere senza remore il proprio particolarissimo piacere.

Ecco allora la paradossalità di un pedagogo anti-pedagogo, di un insegnante che propone una disciplina, ma la cui disciplina non vuole istituire alcun ordine. La logica delle passioni è infatti niente di più né di meno che lo specchio delle leggi della natura, dell'ordine naturale visto come perenne costruzione e distruzione, per cui è una logica che non edifica nulla, non cumula, non progetta, ma si esaurisce ed estenua semplicemente nel piacere.

La radicalità di Sade è profonda. A partire dal piacere tutto viene messo in discussione in una progressiva *de-nigrazione* e dissacrazione, dal rapporto di coppia ai rapporti familiari, fino ai legami sociali più allargati e alla morale civile e religiosa. Ma non solo:

¹³ cfr. Mottana, P. (2002) *L'opera dello sguardo*. Bergamo: Moretti&Vitali, p. 134.

¹⁴ Mottana, P. (2008) *Antipedagogie del piacere: Sade e Fourier*. Milano: FrancoAngeli, p. 114.

«nessun testo ha demolito in modo così assoluto il mito della soggettività, della persona, dell'ego e dell'unità "organica" del corpo [...] L'umano è degradato al valore di mero oggetto, equivale a qualunque altro accessorio possa servire per perfezionare il godimento. L'imperativo del piacere si afferma qui ben oltre ogni preoccupazione amorosa o anche semplicemente erotico-seduttiva. Qui siamo effettivamente penetrati nel regno dell'inumano...»¹⁵

Ecco l'abissalità di una filosofia e di una "iniziazione", quella che si snocciola nel misterioso castello di Silling, paragonabile a una vera e propria discesa agli inferi, fuga radicale da un ordine morale che rifiuta spazio alle immagini oscure del desiderio. Ecco una controeducazione totale, espressione di un'etica che non sembra seguire tanto il fascino della morte e della distruzione quanto l'affermazione vitalistica estrema del piacere in ogni sua sfumatura. Il principio che fonda questo 'vitalismo sessuale' è infatti il principio di delicatezza, «approvazione senza limite delle infinite forme in cui la singolarità del desiderio e del godimento si manifestano»¹⁶. Contro una cultura, una cosiddetta civiltà che non riconosce cittadinanza all'infinita multiformità dell'esperienza vitale, ma al contrario sancisce il consentito, il pensabile, il razionale, il conveniente, il normale, l'educazione impartita dalla Saint-Ange a Eugénie o quella di Saint Fond a Juliette è un'educazione che celebra il piacere in tutte le sue forme (davvero nessuna esclusa), espressione sconveniente di un trionfo di

vita estremo, costitutivamente sregolato e irrazionale; di un trionfo la cui natura è perfettamente riassunta da Annie Le Brun con queste parole: «l'oltraggio in Sade è sempre la materialità dei corpi che va a distruggere la menzogna delle idee senza corpo»¹⁷.

In questa distruzione di ogni remora ideologica, moralistica o religiosa si celebra



L'opera dedicata al Marchese de Sade si trova presso la Rocca di Lacoste, in Provenza.

fino all'estremo possibile il piacere come cosa buona e giusta perché scaturisce dalla natura, in particolare dalla natura umana, capace di un'infinita varietà di godimenti. Ecco la vena profondamente antipedagogica di Sade, da inquadrare nel periodo storico della Francia monarchica e poi rivoluzionaria del '700, espressione tra le più radicali del

¹⁵ *Ibidem*, p. 123.

¹⁶ *Ibidem*, p. 126.

¹⁷ *Ibidem*, p. 132.



materialismo e del libertinismo dei tempi, ma che riverbera, al di là del cronologico, una volontà precisa: praticare un'educazione integrale in cui corpo e spirito procedono in perfetto accoppiamento, mettere in discussione con una coerenza indefettibile ogni etica della rinuncia e del sacrificio, del produrre e del costruire, che così spesso (o così pesantemente) fanno parte del 'pedagogico'.

Ma più in generale Mottana ci propone le immagini di questa radicale difesa della libertà di godere, simboleggiata dai racconti di Sade, come capaci "di scuoterci dall'ipnosi indotta dall'immaginario simulacrale diffuso nel mercato globale": l'opera di Sade destabilizza le nostre abitudinarie immagini del piacere e del rapporto con il corpo, è un'opera in cui se scegliamo di bagnarci (con l'inevitabile dolore, la ripugnanza, l'orrore) avvertiamo aprirsi crepe nei muri della normalità costruiti nei secoli sul piano dell'immaginario individuale e sociale, sorta di Acheronte in cui il lettore fa esperienza psicologica, ma anche propriamente organica, di qualcosa di lontano e inconcepibile; del resto è lo stesso Sade ad avvertire: «Amico lettore, ora bisogna che tu disponga il tuo cuore ed il tuo spirito al racconto più impuro che sia stato fatto da che esiste il mondo...»¹⁸

Le pagine e la filosofia così oscuramente notturne di Sade non sono peraltro che un esempio, il più estremo e brutale, in cui la storia ci ha lasciato testimonianze del tentativo di affermare la forza rivoluzionaria (in senso etimologico) del piacere. Qui la volontà di dare legittimità, anzi abbagliante visibilità, alle immagini oscure del desiderio, al suo volto non socialmente accettato, viene condotta fino alle sue estreme conseguenze, fino alla sperimentazione dei piaceri più distruttivi, seguendo una, tutto sommato, chiara idea del mondo, della natura.

Mottana ci ricorda almeno un'altra figura immaginativamente 'potente', *Charles Fourier*, in cui l'affermazione di Eros appare ben più luminosa e poetica. Anche nel 'mondo amoroso' immaginato da Fourier

ritroviamo il regno della libertà delle forme di piacere, ma qui l'obiettivo è Armonia, l'utopia di una società appassionata in cui la legge suprema dell'amore accresce i legami sociali. È il grandioso e ottimista disegno di un 'comunismo dionisiaco' fondato sulla passione. Allora anche dalla lettura dell'opera di Fourier (e con tutt'altri riverberi rispetto a Sade) è recuperabile un insegnamento prezioso o almeno un'interrogazione radicale che potremmo rivolgere verso i consueti schemi di riferimento della nostra civiltà, nei confronti delle nostre capacità di dare spazio ai desideri e alle passioni, al corpo e ai suoi piaceri. Anche qui (e forse più 'poeticamente' qui) può essere fecondo bagnarsi per riuscire ad avvertire con maggiore sensibilità quali sfruttamenti e manipolazioni avvinghino i corpi e le passioni nell'epoca che Mottana definisce del 'capitalismo totale'. Ma, su questo lasciamo la parola all'autore.

Per concludere, ci interessa invece portare l'attenzione a quegli aspetti dell'approccio pedagogico di Mottana che più chiaramente lo avvicinano, sul piano ermeneutico, alla prospettiva ecobiopsicologica. Osservando che oggi la cultura pedagogica appare perlopiù appiattita sui miti solari che caratterizzano la nostra cultura occidentale, la pedagogia immaginale invita a superare quell'approccio alla realtà ingenuamente illuministico che ha intronizzato il concetto, la ragione calcolante e strumentale, spogliando il mondo di quelle possibilità di senso che non sono afferrabili dalla logica causalistica e lineare, dalla logica della conoscenza empirica e della manipolabilità tecnologica. Essa invita la formazione, dunque, a un vero e proprio 'riposizionamento epistemologico' che ha evidenti analogie con la prospettiva aperta dalle ricerche di Diego Frigoli.

Sfondo comune è il riconoscimento della necessità che la conoscenza si apra a quelle dimensioni dell'esperienza umana non riducibili al logos ma dicibili solo per via

¹⁸ Sade, D. A. F. de (1977) *Le centoventi giornate di Sodomia*. Torino: Einaudi, p. 102.

metaforica, per via simbolica, sconfinando nell'irrazionale, seguendo quella logica altra, *l'analogia*, che non a caso è la modalità 'logica' con cui si esprime l'inconscio.

Già Jung si convinse che l'immaginazione, la fantasia, il sogno non sono soltanto una distorsione del 'pensiero indirizzato', ma un'altra forma possibile del pensare umano, una via di conoscenza che procede per *immagini*. Il moderno monoteismo della coscienza è da mettere in relazione, secondo Jung, con la perdita della funzione simbolica, di un pensiero capace di tenere assieme ragione e non-ragione, di integrare al mondo delle parole e dei concetti l'esperienza soggettiva, l'Ombra, i sogni e le manifestazioni visionarie dell'arte e della poesia, le fiabe e i miti. L'importanza delle sue riflessioni, sul piano pedagogico,¹⁹ stanno soprattutto nell'aver elaborato quel vero e proprio metodo immaginativo chiamato *Immaginazione attiva*, esercizio che consente di riavvicinare il soggetto a una modalità di fare esperienza in cui mondo interno e mondo esterno sono congiunti, sorta di pensiero simbolico indotto.

E come non pensare, allora, alla rêverie bachelardiana? L'esercizio della rêverie è esercizio di uno sguardo *contemplativo* che è ritrovamento dell'anima, del femminile profondo, dell'immaginazione creatrice. Tutto il percorso conoscitivo attraversato dal filosofo della scienza Gaston Bachelard si può leggere come il progressivo riconoscimento di ciò che è *altro* dalla scienza e dalla ragione. Bachelard ha sostenuto, nella prima metà del '900, che la scienza è 'figlia concreta dell'uomo' per sottolineare che è intimamente legata alla sua attività immaginaria (intesa come fantasia, rêverie); il metodo scientifico si fonda dunque non solo sulla neutralità dell'osservazione ma anche sulla soggettività dello studioso. Nel loro tentativo di riunire soggettivo e oggettivo, queste riflessioni sono già in effetti ecobiopsicologiche, infatti l'ecobiopsicologia sostiene che la sensazione e l'immaginario non sono sganciati ma convergono assieme in una lettura costante del mondo. In tal senso

l'ecobiopsicologia recupera Bachelard. La rêverie di Bachelard si staglia all'interno di un orientamento ermeneutico che sembra allora accomunare ecobiopsicologia da un lato e pedagogia immaginale dall'altro: è quell'ermeneutica non riduttiva ma *amplificativa* che considera l'immaginazione simbolica come svincolata dall'imperialismo del cogito. A venire conseguentemente criticato è il metodo scientifico innalzato a unico strumento di conoscenza della realtà, laddove il simbolo e l'analogia aprono «alla percezione dell'ineffabile, del mistero e degli archetipi» e questo 'riposizionamento' «sposta l'asse della scienza e della coscienza dell'lo verso il polo dell'immaginario, operando una lettura del tutto nuova dei miti, dei riti delle religioni sino alle stesse nevrosi dell'uomo».²⁰

Senonché, in questa prospettiva amplificata che intende recuperare il piano del 'non sensibile' (come contromisura, se così possiamo dire, al razionalismo scientifico) l'ecobiopsicologia si propone, più precisamente, di integrare le scoperte della psicoanalisi sul funzionamento simbolico della psiche con l'importanza della corporeità e della fisicità della materia. Freud lanciò a suo tempo un importante ponte tra corpo e psiche riconoscendo che la psiche può indurre modificazioni e sintomi corporei, tuttavia vincolò le immagini della psiche, la produzione simbolica umana, alla sessualità. Fu Jung a riconoscere alle immagini una loro 'vita propria', anzi ad affermare che la psiche è immagine. Tuttavia l'ermeneutica junghiana, nella

“LA SENSAZIONE E L'IMMAGINARIO NON SONO SGANCIATI MA CONVERGONO ASSIEME IN UNA LETTURA COSTANTE DEL MONDO”

¹⁹ cfr. Barioglio, M. (2008) *Nel regno dell'immaginazione*. Bergamo: Moretti&Vitali.

²⁰ Frigoli, D. (2005) *Intelligenza analogica*. Milano: M&B Publishing, p. 61.



sua amplificazione, è risultata essere troppo speculativa dal momento in cui ha legato l'immaginazione simbolica alla sola sfera psichica, dimenticando l'influenza del mondo istintuale, del corpo. Ecco l'importanza di quello che Frigoli chiama l'ambito dell'"infrarosso", la materialità del corpo con la sua storia filogenetica, come speculare all'"ultravioletto" dell'ambito psichico e spirituale.²¹

Se la provocazione 'controeducativa' di Paolo Mottana reclama il recupero di una forma di conoscenza che non dimentichi quanto la parola e il pensiero siano legati alle loro origini corporee, su tutt'altro piano l'ermeneutica ecobiopsicologica lancia la sua provocazione «verso gli iconoclasti del pensiero razionale e della scienza»²², riprendendo l'ermeneutica junghiana ma cercando di «correlarla con gli eventi filogenetici specifici, per ritrovare la vera dimensione dell'attività archetipica che è contemporaneamente "materiale" e "spirituale", "fisica" e "psichica", "corporea" e "mentale"»²³. Si tratta in ogni caso di riconoscere al corpo una centralità ben diversa da quella che gli viene oggi riconosciuta. Ma, soprattutto per entrambe le prospettive si tratta di riconoscere il ruolo fondante la conoscenza di quell'ambito mediano e mediatore, quella terra di mezzo che è l'immaginazione simbolica.

Bibliografia

- Barioglio, M., (2008). Nel regno dell'immaginazione. Bergamo: Moretti&Vitali.
- Corbin, H., (2005). L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo. Roma: Laterza.
- Durand, G., (1972). Le strutture antropologiche dell'immaginario. Bari: Dedalo.
- Durand, G., (1996). L'immaginario. Como: Red.
- Durand, G., (1999). L'immaginazione simbolica. Como: Red.
- Foucault, M., (1976). Sorvegliare e punire. Nascita della prigione. Torino: Einaudi.
- Foucault, M., (1978). La volontà di sapere. Milano: Feltrinelli.
- Foucault, M., (1984). L'uso dei piaceri. Milano: Feltrinelli.
- Foucault, M., (1985). La cura di sé. Milano: Feltrinelli.
- Frigoli, D., (Ed.). (2005). Intelligenza analogica. Milano: M&B Publishing.
- Frigoli, D., (1999). Il corpo e l'anima. Itinerari del simbolo. Padova: Sapere.
- Mottana, P., (Ed.). (1996). Il mentore come antimaestro. Bologna: CLUEB.
- Mottana, P., (2000). Miti di oggi dell'educazione. E opportune contromisure. Milano: FrancoAngeli.
- Mottana, P., (2002). L'opera dello sguardo. Bergamo: Moretti&Vitali.
- Mottana, P., (2008). Antipedagogie del piacere: Sade e Fourier. Milano: FrancoAngeli.
- Mottana, P., Barioglio, M., (Ed.). (2005). Mentori immaginali, Bergamo: Moretti&Vitali.
- Mottana, P., Lucatelli, N., (1998). L'anima e il selvatico. Idee per "controeducare". Bergamo: Moretti&Vitali.
- Hillman, J., (1983). Re-visione della psicologia. Milano: Adelphi.
- Hillman, J., (1996). Il codice dell'anima. Milano: Adelphi.
- Hillman, J., (1993). L'anima del mondo e il pensiero del cuore. Milano: Garzanti.
- Sade, D. A. F., (1974). De La filosofia nel boudoir. Bari: Dedalo.
- Sade, D. A. F., (1977). De Le centoventi giornate di Sodoma. Torino: Torino.

²¹ La metafora dello spettro luminoso che illustra l'ipotesi del continuum materia-mente si trova in Frigoli, D., (1999) *Il corpo e l'anima. Itinerari del simbolo*. Padova: Sapere.

²² *Ivi*.

²³ *Ibidem*, p. 62.

Convegno Monografico

Corso inserito nel programma ECM/CPD della Regione Lombardia

L'AMORE E IL SACRO: GLI ARCHETIPI DELLA TRASFORMAZIONE

Gli studiosi di Storia delle Religioni sono concordi nell'affermare l'estrema difficoltà nel definire il Sacro, al punto che Roger Caillois, nella sua opera *L'homme et le sacré*, non esita ad affermare che «... la sola cosa che si possa validamente affermare intorno al sacro in generale, è contenuta nella definizione stessa della parola: sacro è quel che si oppone al profano». Infatti appena si cerca di circoscrivere il campo di studio del sacro si incontrano tantissimi ostacoli dettati da una serie di fatti così complessi, di tradizioni religiose così variegata, di documenti e rituali così confusi da dar l'impressione che i fenomeni religiosi in sé costituiscano una massa polimorfa di credenze e teorie difficilmente comparabili fra loro, al punto che nessuna formula può riuscire a descrivere la complessità labirintica del fenomeno sacrale. Lo stesso accade nei confronti di ciò che definiamo Amore. Ogni discorso sull'amore implica l'impegno di scandagliare i molteplici sensi di questo "qualcosa" che definiamo amore. Che cosa si nasconde nel fenomeno amore? Qual è il telos che s'intenziona in questo termine? In che posizione si situa l'Altro nei confronti di tale fenomeno? L'Altro fa riferimento poi ad un "soggetto" umano che si espone nella domanda d'amore o si tratta di un protagonista sulla scena d'amore che può riguardare anche un aspetto trans-individuale, impersonale, ma dotato di una soggettività specifica, che chiede di essere individuata nella sua relazione con il mondo?

Senza voler arbitrariamente restringere l'Amore e il Sacro alla sola esperienza umana, eccedente gli aspetti che queste figurazioni rivestono per la stessa struttura del mondo, mi pare più opportuno rintracciare in essi quell'archeologia plurale, labirintica, che attraverso paesaggi variegati e frastagliati, composti da figurazioni molteplici, possano aprirci ad una visione più complessa, in cui l'insieme di elementi apparentemente disomogenei di fatto orienta la nostra psiche alla comprensione del modo polifonico di operare dell'archetipo della trasformazione.

Per questo nel corso dei seminari si cercherà di declinare i temi del Sacro e dell'Amore a partire dalle loro immagini archetipiche, sedimentate nei miti e nei simboli, per affrontare poi gli aspetti più specifici dell'esperienza umana, in cui convergono sia le manifestazioni più elevate del sentimento, come le affinità ideali, le devozioni e lo spirito di sacrificio, che gli aspetti più tragici di un precipitato istintuale confuso come: l'amore-passione, l'amore fatale, il fanatismo o le perversioni d'amore.

Quando il Sacro e l'Amore si distaccano dalla loro matrice di Vero primordiale - da sempre vagheggiato dai ricercatori della Verità come requisito indispensabile alla "sperimentazione" soggettiva di quelle immagini archetipiche necessarie al processo di trasformazione - per assumere la valenza sul piano nietzschiano di «troppo umano», allora queste figurazioni archetipiche, cadute intensivamente di livello, non possono che aprirsi a illusioni frammentanti il primitivo momento archetipico folgorativo nella sua percezione di Unità. Se si vuole affrontare la riscoperta di quel cono di luce archetipico al cui vertice si pone l'oscurità dell'immediato presente, occorre ricercare e far rivivere quella condizione dell'esperienza umana dove la fenomenologia dell'Amore e del Sacro si possa declinare nella pienezza della poliedricità delle immagini archetipiche, affinché il Mondo Intermedio risvegliato faccia da guida all'amplificazione della coscienza umana.

Prossimi appuntamenti

Domenica 14/10/2012

L'uomo e la Natura: dal mito di Diana e Atteone al campo Psi.
Relatori: Dr. D. Frigoli, Dr. G. Cavallari

Domenica 11/11/2012

Sessualità e Amore: la forza e l'incomunicabilità attuale
Relatori: Dr. D. Frigoli, Dr. G. Cavallari

Domenica 02/12/2012

Simboli di trasformazione nella favola di 'Amore e Psiche' di Apuleio
Relatori: Prof.ssa M.P. Rosati, Dr. D. Frigoli

Sede: Doria Gran Hotel – Viale Andrea Doria, 22 – 20124 Milano

Per maggiori dettagli, [clicca qui](#).



Laura Testa - Psicologa e Psicoterapeuta esperta in educazione sessuale e sessuologia, Psicoterapeuta della coppia, Psicotraumatologa, Terapeuta EMDR. Esperienza professionale sulla sessualità: ha collaborato per diversi anni con la ASL di Milano su progetti di educazione sessuale per scuole, genitori ed insegnanti, con network televisivi, siti web e blog e tuttora collabora con riviste scientifiche e non e si occupa di individui e coppie con problematiche sessuali.

SESSUALITÀ E PIACERE

Concetti come piacere, dolore e sessualità sono concetti estremamente complessi fortemente legati alla storia dell'uomo (Focault 2002) ed in relazione ai quali spesso si discute saltando un passaggio fondamentale: dividerne la definizione. Ci si trova quindi a ragionare su come avere una sessualità sana e su come raggiungere il piacere nella sessualità senza essersi mai detti che cosa si intende esattamente per sessualità e che cosa si intende esattamente per piacere (o dolore). La precisazione può sembrare banale ma su questa (apparentemente) semplice operazione si creano dei fraintendimenti che determinano insoddisfazioni profonde.

L'Organizzazione Mondiale della Sanità (1974) definisce la sessualità come un "bene della persona che si può vivere anche in coppia all'interno del proprio progetto di vita, nel rispetto di sé e degli altri" e definisce la salute sessuale come "l'integrazione degli aspetti somatici, affettivi, intellettuali e sociali nell'essere sessuato in modo da pervenire ad un arricchimento della personalità, della comunicazione e dell'amore".

La sessualità è quindi intesa come un patrimonio, qualcosa di prezioso che le persone possiedono e di cui occorre occuparsi per fare in modo che cresca insieme all'individuo in maniera sana, serena ed appagante.

La sessualità svolge molteplici funzioni nella vita di una persona ma potremmo concentrarle tutte in tre aspetti fondamentali: riproduttiva, ludica e relazionale.

La dimensione ludica è l'aspetto che specificatamente approfondiamo in questa sede e che attiene alla capacità di vivere la sessualità in maniera giocosa intendendo con questo termine un'attività "svolta a scopo di svago che esercita il corpo e la mente" (Vocabolario della lingua Italiana Zingarelli). Il gioco quindi viene considerato come

un comportamento che procura piacere ma che, contemporaneamente, favorisce lo sviluppo o il potenziamento di abilità cognitive o corporee. Quando la giocosità è relativa alla sessualità ci si trova di fronte anche al rafforzamento di competenze emotive, relazionali, empatiche, sensoriali.

Il piacere è quindi connesso ad un elemento legato ad una sensazione di benessere derivante da un comportamento che coinvolge corpo e mente (Lowen, 1977). Nella sessualità adulta si aggiunge un'ulteriore aspetto che concerne l'esito della stimolazione degli apparati sessuali e che si esprime in un vissuto fisico e psichico di grande intensità definito orgasmo (Kinsey, 1948, Master&Johnson 1970).

Il concetto di dolore è invece fortemente legato alla fisicità, la IASP (International Association for the Study of Pain) definisce il dolore come "un'esperienza sensitiva ed emotiva spiacevole, associata ad un effettivo o potenziale danno tissutale o comunque descritta come tale". Il dolore ha quindi la funzione protettiva di segnalare la presenza di un danno o di una lesione.

Mentre il piacere è connesso con aspetti più emotivi e psicologici, il dolore viene associato preferenzialmente ad una sofferenza fisica.

Tra gli elementi fondamentali che costituiscono la sessualità non incontriamo il dolore, questo perché affinché un individuo possa avere il desiderio di mettere in atto un comportamento sessuale (necessario per assolvere ai bisogni di procreazione della specie) deve ritenere che migliorerà il suo benessere individuale altrimenti sceglierà di non agire questo comportamento.

Il dolore nella sessualità rappresenta quindi un elemento fortemente anti evolutivo sia in termini generali (la procreazione della specie) che individuali (mancanza di possibilità

di accedere alla parte ludica e quindi costruttiva della sessualità).

La dimensione del piacere è una dimensione che si costruisce nell'arco della crescita attraverso molteplici esperienze che consentono al bambino di rendersi conto di quali siano le attività, i comportamenti le situazioni che gli procurano una sensazione di benessere e quelli che invece non solo non producono questo effetto ma, al contrario, danno delle sensazioni sgradevoli o addirittura dolorose.



Egon Schiele, *L'abbraccio*, 1917. Oil on canvans. 100 x 170 cm. Österreichische Galerie, Vienna

La possibilità di fare esperienze positive in questo senso non è però sufficiente per una educazione al piacere nella sessualità, il bambino deve infatti essere aiutato a "leggere" le diverse situazioni interrogandosi sul reale effetto che producono in lui anche qualora si tratti del medesimo comportamento messo in atto però in situazioni diverse. Un bacio sulla guancia produce effetti molto diversi in termini di piacere se viene dato dalla mamma, dal papà, da un amico o da un estraneo; non solo, l'effetto cambia anche in relazione alla situazione, il bacio piacevole dato dalla mamma prima di dormire non è altrettanto piacevole se la mamma lo dà quando il bambino sta parlando e vuole la risposta ad una domanda (sensazione spiacevole di non essere ascoltati). A questo aggiungiamo anche la condizione emotiva individuale, torniamo al bacio della

mamma, è piacevole se il bambino è triste e ha voglia di essere coccolato, non lo è se il bambino è arrabbiato con la mamma e non vuole essere toccato.

L'impossibilità di accedere alla dimensione del piacere della sessualità ha quindi delle radici molto profonde legate non solo ad esperienze negative ma anche alla mancanza di una adeguata "educazione al piacere" ed alla conoscenza di sé durante l'infanzia. In termini psicosessuologici l'analfabetismo e la mancanza di

strumenti di lettura dei propri vissuti e l'impossibilità di accedere ad una mappa emotiva che guidi ed orienti attraverso il mondo tumultuoso delle pulsioni sessuali crea un terreno fertile perché l'ambito della sessualità diventi il luogo nel quale raccogliere e rappresentare difficoltà psicologiche, relazionali, sociali che trasformano ciò che dovrebbero essere piacevole in un'esperienza

dolorosa (Kaplan, 1974).

Una definizione di sessualità come quella esposta lega quindi necessariamente questo concetto al concetto di educazione sessuale. Intendendo per educazione sessuale un processo che conduce l'individuo verso lo sviluppo di una serie di competenze che gli consentono di sviluppare le sue risorse e le sue potenzialità, diventa altrettanto evidente come l'educazione sessuale debba essere un processo che si avvia fin dalla primissima infanzia (Giommi, Perrotta).

Gli adulti sono, generalmente, abituati a considerare l'educazione sessuale come una serie di informazioni legate in particolare al rapporto sessuale ed alla gravidanza da fornire a richiesta oppure al momento della pubertà. Ebbene, se io desidero che un bambino sia in grado di stare a tavola utilizzando forchetta e coltello ed essendo



in grado di assaporare e scegliere in base ad un principio di salute e piacere i cibi da mangiare, non aspetterò certo che mi chieda spontaneamente di non mangiare con le mani oppure non immaginerò che a 14 anni inizi a chiedermi frutta ed insalata solo perché lo informo che sono cibi sani se fino a quel momento gli ho proposto sempre pizette e patatine.

Il percorso verso lo sviluppo di un concetto di sessualità sano deve iniziare fin da subito attraverso una serie di piccole azioni della vita quotidiana che conducano il bambino a prendere consapevolezza di sé e del proprio corpo, a rispettarlo ed amarlo senza imbarazzi, morbosità e tabù (Bazzo, Del Re 1997, Veglia, 2004).

Il problema più consistente nell'avviare questo percorso è che, attualmente, gli adulti che si occupano dei bambini non hanno la più pallida idea di come si costruisca un percorso di educazione sessuale, non solo i genitori, ma anche insegnanti, educatori, psicologi, medici e così via. In generale ci si limita ad un percorso dei classici tre incontri di due ore (se va bene) e si ritiene concluso il discorso educazione sessuale. Non è così. Per poter iniziare a lavorare davvero in termini di educazione sessuale bisogna quindi prima iniziare dagli adulti che si occupano di loro, offrendo una cornice di senso, linguaggio, informazioni, obiettivi e liberandoli da tutti quei falsi miti, pregiudizi e distorsioni prodotti da un approccio alla sessualità desueto più legato al vergognoso "si fa ma non si dice" che ad un atteggiamento competente e sereno.

Bibliografia

- Michel Foucault, (2002) *Storia della sessualità*, Feltrinelli Editore.
- Bazzo G. , Del Re G. *Educazione sessuale e relazionale-affettiva ed eroso trento* 1997.
- Giommi Perrotta *Guida all'educazione sessuale* 1994, ed Juvenilia Milano.
- Kaplan H.S., (1974) *The new sex therapy: Active Treatment Of Sexual Dysfunctions*. Brunner-Mazel, New York.
- Kinsey A.F., Pomeroy W.D., Martin C.E., (1948) *Sexual Behavior in the Human Male*. Saunders, Philadelphia.
- Kinsey A.F., Pomeroy W.D., Martin C.E., Gebhard P.H., (1953) *Sexual Behavior in the Human Female*. Saunders, Philadelphia.
- Lowen, A (1977) *Amore e orgasmo*, Milano, Feltrinelli.
- Masters W. H.e Johnson V. E., *Il legame del piacere*, Feltrinelli, 1975.
- Masters W.H. e Johnson V.E., *La psicologia della vita amorosa*, Longanesi, Milano, 1987.
- Masters W.H., Johnson V.E., (1966) *Human Sexual Response*. Little Brown, Boston.
- Masters W.H., Johnson V.E., (1970) *Human Sexual Inadequacy*. Little Brown, Boston.
- Veglia F., *Manuale di educazione sessuale*. Vol. I, ed Erikson 2004.

SESSUALITÀ, *LUDUS* E TENSIONE CREATIVA: una lettura ecobiopsicologica

L'articolo della dott.ssa Testa sul tema della sessualità pone con radicale determinazione la necessità di pensare la sessualità e il piacere sessuale come beni della persona. Beni che la persona ha diritto di fruire, nel rispetto di se stesso e degli altri, senza venire in ciò ostacolato da condizionamenti sociali, culturali ed educativi. Al contrario, l'accesso in particolare alla dimensione "ludica" della sessualità dovrebbe essere favorito, incoraggiato e promosso in un atteggiamento educativo, che voglia essere veramente al servizio della salute e dell'autorealizzazione psicologica e fisica degli esseri umani.

La lettura del testo agile ed incisivo della dottoressa Testa ci evoca però la seguente domanda, cui vorremmo provare ad abbozzare una risposta in chiave ecobiopsicologica: perché nella ricerca del piacere sessuale gli esseri umani incontrano spesso il suo opposto, e cioè il dolore? Qual è il senso per il quale la strada verso il piacere è spesso contorta, difficile e dolorosa, ma non per questo, fin da quando esistono gli esseri umani, meno affascinante? Umberto Eco ebbe a dire che la differenza fra un film pornografico ed un film erotico non sta nelle scene di sesso, ma ad esempio nella ripresa di un viaggio in auto, cioè in quelle immagini che non presentano un contenuto "evidentemente" sessuale: la produzione autenticamente erotica è tale perché rimanda a qualcosa che è implicato con l'evento sessuale, ma non è riducibile ad esso come atto meramente fisico: lo travalica, senza rinnegarlo, venendo ad accedere a quella dimensione che nella prospettiva dell'Ecobiopsicologia definiamo simbolica.

Guardando in chiave ecobiopsicologica (Frigoli, 2004) all'intreccio fra piacere e dolore nell'esperienza dell'amore erotico, vengono subito alla mente due tematiche mitico-religiose che appartengono alla tradizione occidentale, una appartenente alla tradizione

della Grecia antica, la seconda a quella giudaico-cristiana. Eros, dio greco della dimensione erotica, dell'attrazione irresistibile e dello sconvolgimento amoroso ha molteplici genealogie e, già questo dato, ne costella la complessità e la problematicità. Fra queste, una delle più suggestive dal punto di vista psicologico è quella che lo descrive come nato dall'unione di Venere con Marte (Cavallari, 2003; Kerenyi, 1976). Eros dunque ha come madre la dea dell'amore, e fin qui siamo quasi nello scontato; ha però come padre Marte, il greco Ares, il dio della guerra e più in generale del conflitto e questo rende le cose assai più complesse. Il gioco erotico contiene la bellezza di Venere, ma anche la spietatezza di Marte. Contiene la leggerezza della dea dell'amore, ma anche il peso della forza e l'irriducibile volontà di prevalere del dio della guerra.

La seduzione e il coinvolgimento erotico sono espressione di un *ludus* dove gli amanti fanno convergere la loro voglia di giocare, meravigliosa sopravvivenza nella vita adulta del miracolo creativo del gioco infantile, ma anche momento in cui il senso etimologico di "condurre a sé" dichiara il non troppo celato desiderio di conquistare, di dominare, di prevalere sul partner. L'Ecobiopsicologia trova nella "genealogia" di Eros, figlio delle divinità associate all'attrazione e al conflitto, una chiave per leggere la tensione generativa e il paradosso creativo insito nell'erotismo umano. Dove la tensione creativa di Eros trova espressione non solo fisica, ma anche simbolica, l'incontro erotico diventa il luogo dove il prevalere ed il cedere, il fuggire e l'arrendersi, il donare e il sottrarre al partner arricchiscono la coppia sul piano psicosomatico. Struggimento e appagamento, avvicinamento e allontanamento, eccitazione e distensione, potere e sottomissione nel loro ritmico avvicinarsi (senza mai distruggersi a vicenda) portano agli amanti sicuramente piacere, ma inevitabilmente anche dolore.

Piacere che non potrà mai essere assoluto, dolore che dovrà sempre cedere il passo al ritorno del piacere. Ciò trova il suo drammatico e perverso opposto in tutte quelle condizioni in cui la ricerca del piacere intesa in termini di tensione creativa è negata od ostacolata, come accade ad esempio nel caso di traumatizzazioni precoci, in particolare nell'abuso sessuale infantile, o nella violenza di coppia (Ferraro Bologna, Scanzio, 2011) in cui si confondono amore e violenza, affettività e aggressività. Se nell'ambito della sessualità adulta vissuta nel rispetto della soggettività di entrambi i partner è possibile riconoscere delle quote sane di aggressività, che contribuiscono ad arricchire la danza reciproca ed appagante tra ricerca attiva e offerta del piacere, nel caso di pazienti traumatizzati, al contrario, non risulta realizzabile un accesso consapevole a tali aspetti di assertività. L'aggressività allora tende ad essere negata, scissa e proiettata con gravi conseguenze per la vita sessuale ed affettiva di coppia. Non venendo elaborate simbolicamente, le componenti aggressive della sessualità possono in questi casi dare luogo a concreti agiti di violenza attuata e subita, all'interno di relazioni perverso e disumanizzanti.

L'Ecobiopsicologia legge infine anche nella preziosa tradizione giudaico-cristiana sul tema dell'Eros qualcosa di simbolicamente prezioso. Il testo biblico usa in più punti, per descrivere l'incontro sessuale, il termine "conoscere". La conoscenza, nella tradizione biblica, ha a sua volta una duplice connotazione: conoscere è aprirsi all'altro, ma anche appropriarsi dell'altro. Il frutto dell'albero della conoscenza è causa di perdizione e poi di futuro riscatto. Nell'eroticismo umano l'aspetto generativo della sessualità va oltre la dimensione biologica, ma si pone come potenziale creatore anche di conoscenza e trasformazione reciproca. Co-

noscere ed essere conosciuti, trasformare ed essere trasformati è fonte di piacere, ma inevitabilmente anche di dolore. I "genitori" di Eros mai smettono di amare, mai smettono di combattere e, così facendo, contribuiscono alla costruzione di quella parte del processo di umanizzazione che è la presa di coscienza, la consapevolezza di ciò che esiste dentro e fuori gli esseri umani, compresi il piacere e il dolore.



Angelo Bronzino, *Allegoria del trionfo di Venere*, 1540-1545 circa
Olio su tavola, National Gallery, Londra

Bibliografia

- Cavallari, G., (2003). *L'uomo post-patriacale*. Milano: Vivarium.
- Ferraro, G., Bologna, G., Scanzio, L., (2011). *Violenza nel rapporto di coppia. Materia Prima*, IV, 17-21, <http://www.aneb.it/publicazioni/rivista-materia-prima.html>, 2011.
- Frigoli, D., (2004). *Ecobiopsicologia*. Milano: M&B Publishing.
- Kerenyi, K., (1976). *Gli dei e gli eroi della Grecia*. Milano: Garzanti.

Paolo Emilio Persiani, Bologna, 2012

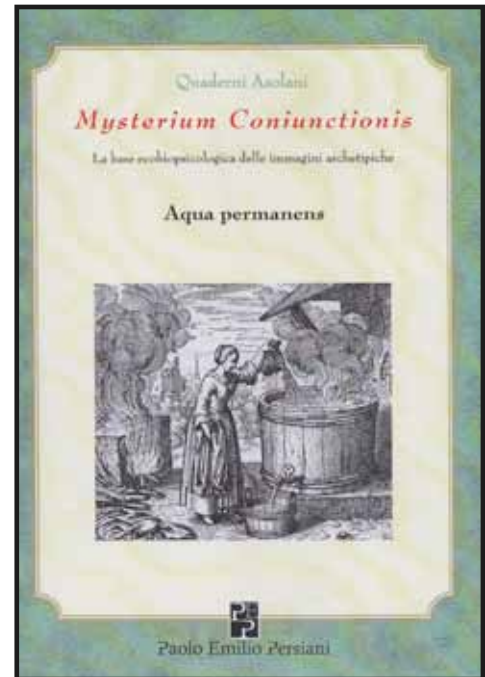
Collana: **Quaderni Asolani (a cura dell'ANEB)**

Titolo: "Mysterium Coniunctionis"
La base ecobiopsicologica delle immagini archetipiche. Aqua Permanens

Autori: Frigoli, Mara Breno, Alessandra Bracci, Maria Pusceddu, Milena Porcari, Raffaele Toson

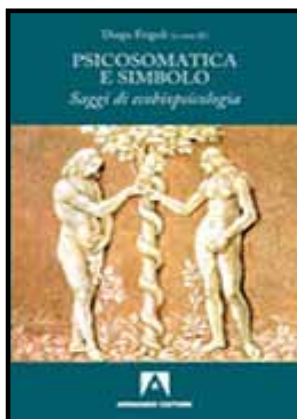
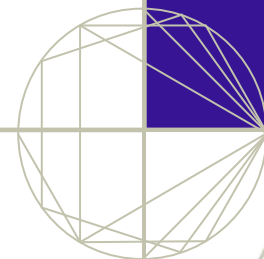
Direttore Responsabile: Diego Frigoli
Direttore Scientifico: Giorgio Cavallari

Comitato Scientifico: Mara Breno, Alda Marini, Silvana Nicolosi, Milena Porcari, Maria Pusceddu, Raffaele Toson, Anna Villa



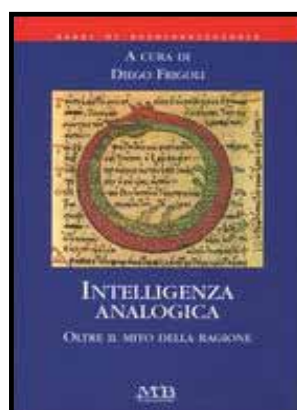
Gli studi sull'immaginario hanno sempre oscillato fra due posizioni estreme: quella di considerarlo un "sistema" strutturato sulla base di una logica che riduce la simbolizzazione ad un simbolizzato senza mistero e la posizione opposta, secondo la quale le immagini simboliche fanno riferimento ad un rapporto con gli aspetti archetipici della psiche.

L'ermeneutica ecobiopsicologica si situa in uno spazio nuovo – intermedio – che cerca di conciliare lo spirito sensoriale propria della epistemologia scientifica con la dimensione di quel "vero primordiale" descritto dalla Tradizione. L'immaginario che ne emerge riconosce in sé il "solve et coagula" degli alchimisti, dove non c'è separazione fra la dimensione "infrarossa" della "materia prima" e la coordinazione ritmica delle immagini corrispondenti evocate nella psiche. La condizione umana della coscienza è definita stato di *Mag*, termine mutuato dall'antico zoroastrismo per definire quel nuovo stato della psiche presente a sé stesso, e capace di accedere alla realtà degli archetipi nella loro dimensione di strutturazione del corpo come anche delle immagini corrispondenti della psiche. La rivisitazione del grande lavoro dell'opera di **Gaston Bachelard** e del suo metodo di studio dei quattro elementi, Terra, Acqua, Aria e Fuoco, condotta secondo la nuova epistemologia ecobiopsicologica ci permette di esplorare più a fondo il denominatore comune archetipico che rappresenta l'asse immaginativo in grado di integrare le "ragioni" della materia con l'esperienza più sottile della psiche, attraverso la facoltà surrealizzante dell'analogia vitale.



PSICOSOMATICA E SIMBOLO. Saggi di ecobiopsicologia AA.VV (a cura di Diego Frigoli), Ed. Armando, Roma 2010

Le recenti acquisizioni delle scienze della complessità hanno permeato il campo di studio della psicoanalisi e della psicologia analitica junghiana proponendo sia una nuova visione del rapporto mente/corpo, che delle relazioni che esso intrattiene con la cultura e in senso lato con la società e la natura. Questo approccio innovativo è stato definito ecobiopsicologico. L'Ecobiopsicologia ha portato le più recenti acquisizioni delle scienze della complessità a confronto con la dimensione dell'immaginario, in particolare con lo studio dell'archetipo del Sé e del suo operare attraverso i simboli, allo scopo di esaminare in modo accessibile e moderno la realtà di quell'armonia mundi, descritta dagli alchimisti come *Unus Mundus*.



INTELLIGENZA ANALOGICA. Oltre il mito della ragione AA.VV (a cura di Diego Frigoli), M&B Edizioni, Milano 2005

Queste pagine si inseriscono nel ciclo degli studi proposti dall'Ecobiopsicologia, moderna disciplina della complessità, che ricerca nel mondo (eco) un ordine presente nell'evoluzione del corpo dell'uomo (bios), così come nella storia dei suoi sogni e dei suoi miti (psiche), per comporre quell'armonia mundi secondo la quale il microcosmo uomo risponde ad una logica interna analoga a quella del macrocosmo universo. L'Intelligenza analogica è l'unica che permetta una concezione della vita in base alla quale l'uomo e la natura non sono visti tanto come scenari da descrivere quanto come un misterioso codice di simboli da penetrare, per farne affiorare il senso riposto della loro armonia che l'opinione comune spesso corrompe e distrugge.

BIBLIOGRAFIA

- L'UOMO POST-PATRIARCALE. Verso una nuova identità maschile di Giorgio Cavallari, La Biblioteca di Vivarium, Milano, 2001
- IL CORPO E L'ANIMA. Itinerari del simbolo. Introduzione all'Eco-Biopsicologia di Diego Frigoli, Edizioni Sapere, Padova, 1999
- FONDAMENTI DI PSICOTERAPIA ECOBIOPSIKOLOGICA di Diego Frigoli, Armando Editore, Roma, 2007
- LA FORMA, L'IMMAGINARIO E L'UNO. Saggi sull'analogia e il simbolismo a cura di Diego Frigoli, Guerini Studio, Milano, 1993
- GIOCO DI SPECCHI. "Riflessioni" tra Natura e Psiche di Maria Pusceddu, Persiani Editore, Milano, 2010
- LA PSICOSOMATICA. Il significato e il senso della malattia di D. Frigoli, G. Cavallari, D. Ottolenghi, Xenia Edizioni, Milano, 2000
- DAL SÉ AL SOGGETTO di Giorgio Cavallari, La Biblioteca di Vivarium, Milano, 2005
- ECOBIOPSIKOLOGIA. Psicosomatica della complessità Diego Frigoli, M&B Edizioni, Milano 2004

IL DIALOGO SOMATOLOGICO E I CODICI DEL CORPO

Intervista al dott. Riccardo Marco Scognamiglio



Dott. R. M. Scognamiglio foto di Andrea Piacquadio

Riccardo Marco Scognamiglio, psicologo clinico e psicoterapeuta psicoanalista, specialista in Psicologia sociale, esperto in Psicologia clinica, della salute e del benessere, è membro dell'International College of Psychosomatic Medicine (ICPM) e della Society for Psychotherapy Research (SPR). Ha fondato e dirige l'Istituto di Psicomatica Integrata di Milano, che svolge attività di terapia, ricerca e formazione in collaborazione con gruppi universitari nazionali e internazionali. E' docente di diverse Scuole Internazionali di Tecniche corporee e professore a contratto nel corso di Laurea specialistica in Psicologia clinica e neuropsicologia dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca.

Qual è l'idea alla base de "la prospettiva somatologica"?

Nel rispondere a questa domanda, vorrei spiegare perché ho scelto il termine "Somatologia". Con questo termine volevo dare un accento particolare alla dimensione del corpo, in quanto, studiando la storia della psicomatica, si può osservare come ci sia stato sempre il tentativo di mettere il corpo da qualche parte, di situarlo dentro a qualche contenitore che non gli appartiene. Il corpo malato infatti interroga lo psicoterapeuta

e lo mette in crisi, perché pone il problema di dove inserire questo "ingombro" in un modello epistemologico che in realtà non lo comprende. Difatti la storia della psicomatica è disseminata di sforzi per includere questo "ingombro" all'interno di un modello epistemologico che non nasce per quello, con tutta la fatica e gli insuccessi che ne derivano.

Freud, d'altra parte è un erede dichiarato di Schopenhauer. È molto interessante notare il fatto che questo filosofo abbia anticipato il concetto freudiano di Libido, ossia di pulsione vitale,

proprio attraverso l'esperienza empirica della corporeità che sente e che soffre. Per Schopenhauer questa pulsione vitale era il *Noumeno*, l'essenza stessa della realtà ma, come tale fuori rappresentazione. Per Freud questo problema di come si colleghi la pulsione alle rappresentazioni e ai significanti del linguaggio (le rappresentazioni linguistiche delle rappresentazioni psichiche) sarà un grande problema metapsicologico, mantenendosi per certi versi irrisolto. Freud, già a partire dal carteggio con Groddeck, rinuncerà alla ricerca psicomatica, molto più interessato al versante significante della rappresentazione, motore della *Talking Cure*, che non al suo *aldilà*. La Teoria della Pulsione di morte che appare nel 1920, in effetti, aprendosi nuovamente a un'interrogazione sull'aldilà della parola e quindi sul fatto che la parola non possa dire tutto, non organizzi tutto della Libido, ma che ci sia sempre un resto mortifero, erosivo, che si sottrae al linguaggio, riapre al corpo ma al corpo non significante, ai fenomeni erosivi che s'inscrivono nella corporeità come auto/eterodistruttività, sadomasochismo, coazione a ripetere, malattia e morte. L'idea che anche il corpo abbia un suo Logos, un suo codice



di organizzazione significativa non-verbale e non-simbolico, e non sia solo questo buco di linguaggio, resta escluso dall'orizzonte metapsicologico freudiano, fino ai giorni nostri. La Psicosomatica rimane storicamente radicata nella Psicoanalisi, ma per una sorta di forzatura teoretica, in quanto la malattia in quanto tale, per quanto interpretata simbolicamente manterrà sempre il suo statuto di eccedenza del dire, di enigma, di accidente dell'apparato simbolico.

Ecco perché penso che la Psicosomatica come disciplina abbia bisogno di altri parametri, altri contesti disciplinari in cui leggere la corporeità "vissuta" e non solo "pensata" o "parlata".

Il termine *Somatologia* viene dall'Antropologia: mentre l'Antropologia Culturale si occupa dello sviluppo delle culture umane attraverso dati (etnologici, etnografici, linguistici, sociali, psicologici) e dei metodi di analisi, l'Antropologia Fisica, ossia la Somatologia, analizza e classifica le variazioni fisiche e biologiche dell'evoluzione umana. L'Antropologia Fisica si inserisce in una logica evoluzionista e analizza i vari fattori di adattamento del corpo all'ambiente, dai gruppi sanguigni, ai diversi tipi di alimentazione dell'uomo, alle differenze strutturali, le forme di patologia, ossia i dati epidemiologici in relazione ai diversi habitat storico-geografici e culturali. Le due discipline sono due lati della stessa ricerca sull'uomo come complesso biopsicosociale. Ero quindi interessato all'idea di una disciplina dell'uomo che si interessasse del rapporto tra corpo fisico, esistenza e ambiente, e sono partito, come modello teorico, dal tema di come il soggetto si adatta attraverso il corpo. Si adatta fondamentalmente all'alterità, sotto forma di stimolo fisico o psicologico-relazionale che sia e, in questo adattarsi, il corpo è un elemento determinante che subisce variazioni, di cui la malattia è una certa possibilità.

Quali sono state le esperienze fondanti de "l'Istituto di psicosomatica Integrata"?

Iniziai a riflettere su questi aspetti dell'ingombro del corpo a partire dall'handicap e dalle forme patologiche in cui il corpo ha un

posto principale, primario. A differenza dello psicosomatista classico, che nasce soprattutto nell'ambito medico e affronta la patologia organica valutando la possibilità o meno di una presa della parola terapeutica sulla patologia, la mia esperienza formativa si sviluppa all'interno di un contesto più prettamente psicologico, nel "come fare" con i corpi, ad esempio, nel lavoro con soggetti autistici, dove la relazione terapeutica o educativa pone fortemente la problematica di dove reperire, non tanto il corpo, ma la soggettività che lo abita. L'autistico di solito ha un linguaggio estremamente povero, se non addirittura assente e il più delle volte la comunicazione non è basata su una volontà di comunicare, ma è una comunicazione di fatto, cioè il suo corpo si colloca nello spazio relazionale e l'altro è costretto a dargli un senso. La psicosomatica integrata s'interroga su come il corpo si situa nello spazio di sopravvivenza, incluse la sopravvivenza relazionale e affettiva, che nell'autismo e nell'handicap fisico sono questioni primarie. Tale modello si è evoluto in trent'anni d'esperienza clinica, passando attraverso svariati ambiti terapeutici dove la questione primaria era cosa fare con questi corpi con il loro peso specifico: quello delle patologie autistiche e della disabilità, dove il corpo è talvolta l'unica risorsa per articolare qualcosa alla deriva del sistema simbolico; l'ambito dei disturbi del comportamento alimentare, dove anoressia e bulimia mostrano l'urgenza del corpo, imbrigliata fra gli "equivoci" di una parola che si radicalizza in un codice elementare del corpo che parla alla fine solo in termini di "riempimento/svuotamento". La variegata fenomenologia compulsiva; sempre più avvicinandosi al corpo dolente, al corpo "traumatizzato", leso, degenerato. L'Istituto di Psicosomatica Integrata di Milano si costruisce quindi attraverso una lenta evoluzione, proprio per rispondere ad una nuova domanda di cura, ormai estesa ben oltre le originarie disfunzioni "psicosomatiche": dalle problematiche muscolo-scheletriche, ai back-pain, alle discopatie, fino alle malattie degenerative. Dove c'è un corpo leso incontriamo un Sé ferito! Noi abbiamo anche ribaltato



l'assioma, andando a cercare dietro lo spirito ferito un corpo che soffre, che chiede, che non è abbastanza ascoltato, che non è stato sufficientemente accudito e amato.

Quali sono le differenze rispetto ad un approccio psicosomatico "tradizionale"?

A differenza di un approccio psicosomatico classico, viene data un'impronta diversa alla relazione terapeutica, perché l'ingombro del corpo obbliga il terapeuta a usare, a volte, il proprio corpo, in quanto la parola è ridotta al minimo. Dall'osservazione che per lo più l'handicap fisico si accompagna ad un ritardo mentale e che, insieme, producono un certo "modo d'essere", è nata l'idea di studiare una relazione "corpo a corpo" all'interno della terapia o della relazione psicopedagogica, perché esistono dimensioni transferali che non possono essere ridotte all'interpretazione classica, ma che necessitano di una decodifica basata su codici differenti, ad esempio codici di prossemica, cioè di distanza e posizionamento tra i corpi, e codici che riguardano il movimento dei corpi. Nel sottile gioco relazionale del contesto di ascolto di uno psicoterapeuta, il corpo ha modi di raccontarsi secondo codici meno analogici, più criptici che si mostrano a canali più estesi di quello dell'udito: vi sono codici infatti più orientati a decodifiche visive, tattili, prossemiche, empatiche, ecc. Nei casi più gravi, quest'interazione avviene nel corpo a corpo, tanto che oggi sono molto diffuse in questi ambiti clinici, la psicomotricità, la musicoterapia, la *pet-therapy*, come campi d'espressività propri del corpo-a-corpo miranti a recuperare qualcosa delle "forme vitali" – come le chiamerebbe Stern o dei codici digitali primari – nel mio linguaggio – della relazione col corpo proprio e col corpo dell'Altro.

A differenza del campo psicosomatico "classico", che si occupa in particolare di patologie organiche funzionali, definisco il mio campo di lavoro come campo dei confini, delle limitofie, perché in esso incontriamo tutte le forme, le fenomenologie cliniche che implicano in qualche misura il corpo. Il modello somatologico si può applicare a

qualsunque tipo di male, in cui il corpo abbia un suo posto, quindi anche all'attacco di panico, all'angoscia, a un disturbo compulsivo, a una nevralgia per le loro implicazioni somatiche, alle tematiche identitarie dell'adolescente, ai problemi di apprendimento.

La prospettiva somatologica, procede dall'idea fondamentale che sia necessario rimodulare il setting, tradizionalmente fondato su codici *analogici* del linguaggio verbale, operando anche con codici *digitali* del corpo – quelli cioè che non parlano attraverso metafore, quanto per *switches* che si organizzano in un codice binario (tipo on/off) – per riuscire ad instaurare un'efficace dialettica trasformativa con i diversi livelli di disregolazione affettiva. L'ipotesi è che un campo psico-somatico possa essere pensato in relazione al soggetto che lo abita e quindi alla complessità dei sistemi di espressione in questo campo, di questa soggettività.

Quali sono stati gli incontri e gli autori più significativi nell'evoluzione della sua teoria?

I miei modelli di riferimento sono, oltre all'Antropologia Strutturale, la filosofia fenomenologica e la Semiotica. Nell'ambito clinico sono molto interessato agli autori dell'Infant Research come Beebe-Lachmann e Stern, oltre ai modelli della disregolazione affettiva, quelli a impronta neuroscientifica di Taylor, Bagby, Parker, Hofer, nonché ai modelli neuropsicoanalitici di Solms, Turnbull, autori che da oltre un decennio stanno rileggendo all'interno del modello di psicoanalitico, una serie di fenomeni relativi ai processi interni del corpo e alle relazioni fra il corpo e la mente. Il modello della disregolazione è centrale nella mia riflessione, perché si focalizza sugli input interni del corpo, i cosiddetti *input bottom up* di natura fisiologica. Nel caso in cui tali stimoli siano all'interno di circoli viziosi somato-emozionali, possono produrre stati di natura ipereccitatoria e, se non trovano nel sistema corticale strumenti efficaci di decodifica che li traducano in stimoli up down adeguati, capaci di regolare i processi interni, si traducono in stati di confusione somatopsichica che danno origine ad angoscia, acting-out, stati compulsivi, o malattia. L'incapacità, infatti,



di tollerare o comprendere gli affetti e la necessità di risolvere l'angoscia sotto forma di tensione ipereccitatoria, può portare alla ricerca di regolatori esterni, o agiti mascherati da incidenti, traumi o patologie organiche.

Il mio arco teorico parte dall'Infant Research, che analizza i deficit evolutivi, i deficit dei processi simbolici e di mentalizzazione e che poi si traducono, secondo i modelli neuro psicoanalitici, in deficit della capacità dei processi superiori di pensiero di modulare gli input primari. Ad esempio gli schemi neurologici primari di adattamento del neonato, che gli consentono di inserirsi nel mondo, sono precursori di schemi di adattamento più complessi che appartengono prettamente alla natura umana. Gli schemi neurologici di base, comuni anche ai primati e ad altre specie animali, progressivamente decadono nell'uomo dopo aver preparato il terreno per schemi più evoluti, che includono l'Altro della relazione. Autori come Stern o Beebe-Lachmann sono attenti a studiare questi processi primari del corpo: come il corpo sia la chiave dell'interazione reciproca primaria col caregiver e, soprattutto, però, come gli schemi primari di questa interazione, che sono di natura pre-verbale e pre-simbolica – quello che io chiamo "codice digitale" – siano alla base di processi comunicativi presenti in tutto il corso della vita, insistano a un livello subliminare in tutti i processi di comunicazione affettivamente significativa. Un altro autore che mi ha molto interessato, che si occupa di questa insistenza dei codici primari pre-verbali e pre-simbolici nelle maglie dei processi più evoluti del linguaggio simbolico, è sicuramente Wilma Bucci con la sua Teoria del Codice Multiplo che ha molte affinità col mio modello, seppure si mantenga poi orientato nella psicoterapia, verso una pratica di parola.

Se la mente e il corpo costituiscono un'unità e il soggetto può essere considerato un "campo psicosomatico", quali sono i suoi sistemi di espressione, i suoi diversi codici? Qual è il rapporto fra i suoi modi di esprimersi in quanto corpo, rispetto a ciò che si esprime attraverso la parola?

L'assunzione funzionale del linguaggio per esprimere ciò che si è e ciò che si desidera, se, da un lato, è un processo vitale che garantisce lo sviluppo, dall'altro introduce un limite strutturale nell'espressività del soggetto, non potendo aderire totalmente con i suoi significanti, al significato reale dei suoi vissuti interni. Questa è la fondamentale lezione di Jacques Lacan, alla cui scuola mi sono formato inizialmente, come psicoanalista. L'Essere viene così "snaturato", smangiato dal linguaggio in quanto strumento essenziale ma limitato, ad esprimerlo. Il limite sta nella struttura stessa del linguaggio, con le sue caratteristiche astratte e metaforiche che favoriscono una surdeterminazione di significato nei suoi segni. In certa misura, possiamo ritenere che gli stati del corpo non sarebbero equivoci, ma univoci dal punto di vista del proprio funzionamento di input neurologici, fino al momento in cui non incontrano la barriera del linguaggio che li interpreta come dotati di senso e li condanna all'equivocità, essendo la dimensione del senso determinata da regole culturali e, quindi, contestuali dell'uso del linguaggio.

Il mio concetto di psicosomatica ha a che fare con un campo estremamente vario, è un modello applicativo, non relativo ad una patologia specifica, ma a qualunque tipo di sofferenza che includa componenti dell'essere che non si esauriscano necessariamente nel campo della parola. Sappiamo che nevrosi, psicosi e perversione sono tre forme differenti di discorso, tre modi diversi di usare la parola, il sistema simbolico, il linguaggio e di posizionare all'interno del discorso il soggetto, l'Altro ed eventualmente l'oggetto.

Come definire un campo che va al di là della parola? Ad esempio il dondolio autistico è una forma di ritmo, un linguaggio che però non lascia pensare ad una volontà comunicativa specifica. Il tentativo di vedere per forza una volontà di comunicazione è il difetto di alcuni approcci psicologici, mentre il corpo può presentare un insieme di segni senza che ci sia necessariamente un soggetto che li comunica. A volte si commette l'ingenuità di ritenere che tutto sia interpretabile e che,

soprattutto, ci sia un soggetto “agente” nella persona del paziente, anziché una funzione patente.

Il segno è, tuttavia, qualunque cosa che, alla lettera, “faccia segno” a qualcuno e, non necessariamente, corrisponde a una volontà comunicativa. Ad esempio, se pensiamo alle nuvole, queste avranno un loro significato all’interno della logica della natura, però prenderanno un significato diverso a seconda di chi le osserva: per il contadino esse possono essere segni che indicano se è il momento di seminare, per uno sciamano possono essere segni che avvisano di catastrofi imminenti, per un manager impegnato possono passare inosservate oppure suggerire di prendere un ombrello. Quindi non possiamo pensare che nelle nuvole ci sia una volontà comunicativa, anche perché i segni possono essere decodificati e interpretati, a seconda dei contesti, in modi molto diversi. Questo approccio, di natura più semiotica che psicologica - nel senso filosofico di un’attribuzione di una soggettività a tutto - consente di poter pensare alla nuvola come tale e non alla nuvola agente di una significazione. Ciò comporta una specie di materialismo metodologico che richiede un’analisi di natura strutturale. Da qui emerge un altro elemento del mio background dato dalla Linguistica Strutturale, la Semiotica, lo Scritturalismo, l’analisi testuale e gli esponenti di quella parte della cultura del 900 che lavorano sull’analisi della struttura: cito autori come De Saussure, Jakobson, Benveniste, Chomsky, Derrida, Barthes, Peirce, Greimas, Eco. Secondo un metodo vicino ai teorici del linguaggio e della struttura dei segni, entro nel concetto nuvola leggendolo come testo segnico all’interno di un possibile contesto. Allora leggo la nuvola, la poesia, il sogno e la patologia secondo le coordinate segniche che sono in grado di decodificare, leggendole come tali nella strutture, senza cercarne un significato univoco. È la struttura stessa che prende il posto del significato. Questo riguarda anche insiemi apparentemente caotici che poi, però, potendoli penetrare, mostrano di essere complesse organizzazioni algoritmiche. Spesso mi riferisco all’esempio

del labirinto. Il labirinto classico in cui si nasconde il mitico Minotauro, è concepito secondo un preciso algoritmo che però non è immediatamente evidente. Teseo lo ricostruisce per tentativi ed errori, attraverso l’espedito del filo d’Arianna. La geometria che disegna il filo rappresenta l’algoritmo del labirinto. Umberto Eco però insegnava che vi è un labirinto, quello “rizomatico”, che non possiede un algoritmo a-priori. Un esempio di questo tipo di labirinto è dato da una formica che scava dentro un panetto di burro. L’algoritmo si costruisce euristivamente col suo procedere apparentemente caotico nel burro. Al “cercare”, in questo caso, si sostituisce un “trovare” che è proprio del metodo euristico. Ciò che si trova è però una struttura che descrive una topologia coerente. Il processo euristico è un processo di donazione di senso “a-posteriori”, passo dopo passo. Quello che io chiamo *Sistema-Soggetto* - ossia il complesso sistema vitale multilivellare di un individuo - ha spesso le sembianze, nei quadri di sofferenza cronica, di un sistema caotico di tipo rizomatico. Questi pazienti hanno storie cliniche di cui si perdono le memorie causali; hanno faldoni di cartelle cliniche per lo più con diagnosi incerte o contraddittorie, l’esperienza di essersi persi nel labirinto delle cure; a volte la loro identità si confonde con questa posizione cronica senza nome, laddove anche un nome specifico, come quello di una patologia degenerativa non riesce, ovviamente, a dire tutto della complessità biopsicosociale di un soggetto.

Occorre in questi casi dimenticare gli algoritmi procedurali abituali troppo limitati e limitanti della psicoterapia e della medicina: non si tratta affatto di mirare al tutto, come nell’illusione olistica, quanto di penetrare sistemi che richiedono un approccio euristico, data la molteplicità di variabili implicate che ha assunto un andamento caotico.

Allora com’è possibile decodificare questi codici?

Per la Semiotica, un testo è, in generale un organismo significante, ovvero un certo tipo di organizzazione di segni. In Greimas, ad



esempio, il testo è concepito come un sistema fatto da più livelli interconnessi: da quello più superficiale, a quelli più profondi. Il primo livello è quello con cui entriamo in contatto, il testo propriamente detto: ad esempio il discorso del paziente, le sue emozioni, vissuti, esperienze, memorie raccontate, cartelle cliniche, anamnesi, ecc. Più in profondità troviamo i significati fondamentali su cui si basa il testo, come la vita e la morte, il bene e il male, il dolore, i sistemi di credenza, che verranno poi rappresentati da elementi più concreti (personaggi, oggetti, ecc.) nei livelli successivi. Si tratta dello scheletro narrativo. Si può osservare però che uno scheletro non è ancora narrazione: i valori che provengono dal livello più profondo, infatti, diventano l'oggetto di scontri, trasformazioni, passaggi di testimone, accidenti, morbi, traumi..., elementi cioè che, essendo non-rappresentabili interrompono il processo di evoluzione narrativa, la sua linearità ideale e, anzi, la ritorcono, contorcono, la equivocano, fanno perdere nessi. Al livello delle strutture discorsive gli schemi astratti che provengono dalle strutture profonde prendono corpo, diventano personaggi in carne ed ossa, luoghi, oggetti concreti: quelli che nella concezione psicodinamica della cura si rappresentano, nel processo transferale sul terapeuta, che supporta le imagines, ossia le diverse proiezioni attanziali relative, appunto, ai personaggi sono tutt'uno con la loro qualità relazionale così come è stata vissuta dal soggetto nella sua storia. La cura ricostruisce o affina la qualità narrativa del testo. Le strutture di manifestazione sono quelle che producono i veri e propri significanti. La psicoterapia è, in fondo un processo di testualizzazione, di messa in forma testuale.

Nelle vicende però del corpo, non dobbiamo dimenticare come si entri in una logica di negativizzazione del testo: non abbiamo una cultura della competenza somatica, non siamo preparati a inscrivere ciò che accade "dentro", come parte essenziale della nostra storia soggettiva. Ciò che accade nel corpo è come se fosse il salto in un'altra storia, ci è completamente estraneo e lo andiamo

ad affidare a qualcun altro, solitamente il medico, il cui modello accentua questo processo di estraneità trattando la parte malata come qualcosa di estraneo a tutta la nostra soggettività. Questo complica considerevolmente i processi di testualizzazione, perché nel frattempo è come se la nostra soggettività intrinseca anche nel corpo, costruisse altre storie, seguisse altri processi di significazione che, per certi versi interferiscono, smangiano, caoticizzano la condizione testuale finale.

Come dicevo, l'errore che spesso si fa nell'approccio psicoterapeutico di un paziente con patologie croniche, è quello di pensare che la sua soggettività sia tutta d'un pezzo, sia l'espressione di un soggetto percipiente, agente. In realtà, lo stato in cui l'incontriamo nel nostro Istituto è più spesso quello di un soggetto "agito" dal male, assoggettato a esso. E il male è una forza astratta, oscura, impersonale. Per questo trovo equivoco confondere la psicoterapia con la psicosomatica. La psicosomatica si occupa di processi testuali in cui, per lo più, il soggetto è un oggetto fra gli altri, come nella psicosi.

All'interno del campo semiotico espresso da un determinato testo, cerco di trovare non la referenzialità dei suoi segni, ma le coerenze interne di organizzazione segnica. Ad esempio se pensiamo a un quadro astratto, non m'interessa tradurlo in un altro linguaggio, nel senso di un possibile significato che il segno vorrebbe veicolare, bensì devo cominciare a decostruirne le coordinate. Mediante un modello di osservazione di tipo strutturale, posso iniziare a notare che c'è una proporzionalità fra il bianco e gli altri colori, poi posso individuare la presenza di forme assimilabili a geometrie euclidee, come una forma circolare, una che richiama un triangolo, e così via. Pian piano entro nella testualità, cercando di analizzare tutta la coerenza interna, fino a cercare di identificare un *idioletto*, che in semeiotica indica una sorta di regola generale che organizza un insieme all'apparenza casuale e caotico, come l'algoritmo.

Questo è un modo per approcciare un

codice, compreso quello del corpo. Il corpo malato non chiama a priori una semeiotica che lo interpreti in modo specifico. Se un medico tende automaticamente a leggere certi segni all'interno di specifiche categorie di segni, il nostro approccio, partendo da ciò che vediamo, ascoltiamo e percepiamo in tali segni, cerca di individuare una coerenza segnica destrutturando e ricostruendo questo testo. Facendo un'analisi di struttura, una volta che individuiamo gli *idioletti*, essi potrebbero non tradursi in significati. Siamo lontani da un'interpretazione psicoanalitica di una patologia in una forma simbolica. Una volta individuati gli *idioletti*, possiamo provare a vedere se appartengono già ad un dizionario segnico, ad esempio, una relazione strutturale tra i segni del corpo più disparati potrebbe appartenere ad una forma coerente leggibile attraverso la grammatica della medicina tradizionale cinese, oppure potrebbe appartenere alla semeiotica medica, oppure ad una teoria osteopatica, o ad una semeiotica psicologica, o una logica archetipica. Allora più grammatiche, più dizionari di riferimento abbiamo a disposizione e più aumenta la possibilità di entrare correttamente nel sistema. Se all'interno del complesso sistema della soggettività di un paziente, che implica corpo, mente, ambiente, l'organizzazione idiomatologica di un certo tipo di segni parla come parlerebbe una determinata teoria, allora proviamo a entrare attraverso questo codice e ne osserviamo la risposta. Lavoriamo in modo analogo a un archeologo che legge dei geroglifici senza conoscere la stele di Rosetta che ne permetterebbe l'immediata traduzione. A volte possiamo trovare un ideogramma, due, tre quattro che si combinano insieme con una tale coerenza logica da poter fare ipotesi sulla loro coerenza testuale. Da lì possiamo cercare di costruire altri item per deduzione o per induzione e tentare di formulare ipotesi e inferenze logiche e di costruire le leggi di funzionamento di quel sistema, similmente a ciò che Freud chiamava "Costruzioni nell'Analisi", distinguendole nettamente dalle interpretazioni.

Cosa significa nel suo modello costruire un "attrattore", termine impiegato nelle teorie del caos?

Nel caso in cui si riesca a individuare la grammatica corretta, troviamo una chiave d'accesso ed entriamo nel sistema; in caso contrario, se arriviamo a strutture di cui non abbiamo chiavi di lettura, abbiamo una seconda via, ossia interagire con questo sistema. Questa via viene empiricamente seguita da tutti gli psicoterapeuti, e consiste nel buttare sull'insieme caotico un'ipotesi o meglio un attrattore, concetto tratto dalla matematica aleatoria, per vedere cosa è in grado di attrarre, ossia di ricostruire in una forma più coerente. Questo è ciò che può funzionare con un'interpretazione psicoanalitica, anche se può essere difficile trovare chiavi di accesso basate su interpretazioni simboliche. Gli psicosomatisti, come Marty, De M'Uzan, già dagli anni 50, avevano cominciato a individuare la difficoltà di entrare nel corpo malato con la parola, quando non si trattava di forme di malattia funzionale. Il modello somatologico nasce da una critica all'insuccesso dell'interpretazione simbolica, come unica modalità di accesso al corpo realmente malato o al sistema realmente disfunzionale, cercando un'altra strada. La nostra psicosomatica è "integrata" non nel senso di una giustapposizione di tecniche, quanto di un'integrazione di elementi che, dal punto di vista di una prima osservazione, potrebbero sembrare del tutto caotici. Quindi vuol dire gettare un attrattore all'interno di insieme e vedere come si ristrutturano i suoi elementi, se emergono relazioni fra oggetti apparentemente incongrui, appartenenti a classi diverse.

Noi ci occupiamo di codici non lineari, che possono avere leggi di organizzazione completamente differenti, per esempio di codici paralleli. La presenza del soma significa per noi la presenza di tutto ciò che non è la parola, che non ha un necessariamente un intento comunicativo e che non si riferisce immediatamente ad un soggetto con un'intenzione. Il corpo è qualcosa che accogliamo fenomenologicamente e cerchiamo di esplicitare la sua coerenza interna.



Come applicare i concetti di neghentropia ed entropia, tratti dalla fisica, al “sistema-soggetto” e all’azione terapeutica?

Nel mondo della psicoterapia si pensa spesso a schemi interpretativi basati sulla logica e sulla parola, come ad esempio nel cognitivismo, mentre qui stiamo parlando di una dimensione al di là della *ratio*, un versante di natura fisica, concepibile come campo di forze di natura vettoriale, gravitazionale, etc. Nel lavoro clinico, il terapeuta deve valutare costantemente che il sistema del paziente, nella sua globalità, abbia un equilibrio interno tra forze, processi d’informazione che ormai si sono categorizzati creando un *milieu* interno in omeostasi e che eventuali nuove informazioni possano essere destrutturanti. Questa è una questione di natura etica, in quanto non è sempre possibile che una persona sofferente possa uscire da un equilibrio stazionario in cui la malattia ha un posto importante. Spesso dico che la malattia è, per alcuni pazienti, la medicina, ossia una certa forma, che può sembrare paradossale a un occhio esterno, di guarigione. Talvolta infatti la malattia è in grado di mantenere delicatissimi equilibri interni e la terapia dovrebbe allora essere strutturata in modo tale da mantenere livelli minimi, sopportabili di patologia, senza pensare di eliminarla, in quanto guarire, ammesso che sia possibile, potrebbe essere troppo destrutturante per quel sistema. La questione di sistema entropico e neghentropico punta quindi il focus sull’*equilibrio omeoretico*, definizione di Von Bertalanffy della Teoria Generale dei Sistemi, che predilige al concetto di *omeostasi*, in quanto nel tempo il decadimento psicofisico dell’individuo avanza, e l’equilibrio è quindi dinamico, dato da un continuo aggiustamento. A volte anche la terapia risulta iatrogena e si pone l’interrogativo deontologico di come intervenire all’interno di questo delicatissimo equilibrio. L’approccio medico non osserva questi principi entropico/neghentropico e introduce indifferentemente nuovi input informativi al sistema, a volte di tipo soppressivo, talvolta producendo una guarigione momentanea, che può generare solo un cambiamento di

forma della patologia che, tuttavia interrompe nuovamente la linearità narrativa. Per questo non avrebbe senso criticare la Medicina in quanto tale, quanto piuttosto il fatto che non operi in una direzione “integrativa”, bensì, isomorficamente alla malattia stessa, disgreghi spesso ulteriormente i processi di testualizzazione, in quanto il suo Modello è tutto concentrato a distruggere quel male specifico come se fosse una cosa a se stante, completamente avulsa dalla storia di quell’individuo e del suo contesto sociale.

Com’è possibile restituire un senso alla malattia e alla sofferenza del soggetto, ricostruendo una coerenza narrativa?

Solo modificando i punti di prospettiva del modello di ascolto, possiamo concepire che il corpo “muto” – in quanto per la maggior parte dei pazienti la propria patologia non dice niente, appare vuota di significato o, al più, enigmatica – possa comunque “significare” qualcosa in un ambito predisposto a comprendere differenti tipologie di codice. Spesso l’insieme complesso di sottosistemi che compongono il soggetto sfugge da una sorta di unità gestaltica, da un punto di prospettiva che permette al soggetto di incarnare questo sistema. Il più delle volte la malattia appare un’estraneità, una dimensione di alienazione, che penetra nella mia “proprietà” e mi toglie qualcosa. Questo concetto già potrebbe essere messo in discussione con il paziente considerando tutto quello che accade nel sistema vitale della persona, come parte del sistema stesso. La malattia non viene più, allora, concepita come un nemico da combattere; spesso, infatti, combattendo questo presunto nemico, si devasta il sistema stesso. È ciò che è accaduto per i medesimi principi oggettivistici della scienza moderna nella devastazione ecologica del pianeta. L’idea di costruire una coerenza narrativa vuol dire cercare di pensare ipoteticamente che la malattia sia parte di un processo e non qualcosa che cade dall’alto. Ciò però non vuol dire che faccia parte necessariamente di un processo psichico. Il trauma, ad esempio, può essere generato da un fattore estrinseco,



indipendente dall'intenzione del soggetto: un camion che ti travolge. Non c'è intenzione, ma s'innescia un meccanismo che il sistema dovrà riassorbire, per ritrovare un equilibrio. Già questa è una narrativa, nel senso che lavorare sull'impatto, sull'incontro di quella soggettività con l'evento, comunque sia stato incontrato, è un modo per costruire una narrativa che dà un punto di osservazione prioritario. Ragionando sull'impatto con l'evento traumatico, non partiamo dal presupposto aprioristico relativo a un desiderio inconscio, ma ragioniamo in modo diverso, nel senso di come l'evento possa entrare nell'economia dell'esistenza del soggetto, come si possa ricollocare, riscrivere la storia a partire da questo incidente, che può manifestarsi come morbo, trauma o qualunque evento destrutturante il proprio progetto vitale.

Secondo il suo modello quindi non è sufficiente una pratica di parola per modificare un sintomo fisico. Quali sono le principali discipline, tecniche che ha integrato nel suo modello per un dialogo con il corpo del soggetto, per un trattamento "digitale" del corpo?

In molti casi dovremo intervenire con dei codici che il corpo riesca a decodificare. Esiste nel corpo una dimensione meccanica del codice. In Semiotica, infatti un codice non dev'essere necessariamente verbale. Umberto Eco spiega molto bene cos'è un sistema cibernetico di comunicazione attraverso l'esempio di uno sistema idraulico, che è anzitutto un'organizzazione funzionale di segni. Nel nostro caso, dunque, la via d'accesso al quel Sistema-Soggetto potrebbe essere quella di usare il codice adeguato, che "parla" la relazione meccanica. Nel campo psicoterapeutico e vieppiù psicosomatico, oggi, vi sono terapeuti che collaborano con medici, osteopati, agopuntori, naturopati. Questo criterio di giustapposizione di competenze ha, però, il limite tendenzioso di accostare codici differenti a complemento della pratica psicoterapeutica, per renderla "olistica". Il punto però non è quello di rispondere ai diversi bisogni del paziente,

quanto di trovare le chiavi per penetrare nell'organizzazione del sistema patogeno. Questo può accadere solo se i diversi operatori condividono tutti lo stesso modello "integrato" e lavorano in équipe. Questo è ciò che facciamo nel nostro Istituto. I diversi operatori della salute sono, infatti, specialisti di un singolo codice, mentre noi vogliamo essere degli studiosi del linguaggio. Il semiologo è lo specialista della scienza dei segni. Noi puntiamo a vedere sempre *come*, all'interno di un singolo codice, si esprima una complessità che va oltre il codice specifico. Il nostro lavoro consiste nel rileggere un qualsiasi atto terapeutico, anche osteopatico, secondo tutti i possibili codici interpretativi del paziente per ridargli un senso e per evitare una giustapposizione di eventi, e di tecniche che il paziente non riesce a sintetizzare dentro di sé.

Nel nostro modello è anche molto importante fare una valutazione somatologica, ossia una ricontestualizzazione del sintomo all'interno del medesimo ambiente somatico, attraverso codici del corpo. Ci interessa arrivare alla "costruzione" di una mappa delle disfunzioni, in cui le diverse parti si correlano attraverso processi inferenziali, che prevedono anche salti di contesto tra sistemi. Questa mappa mette in evidenza i punti di tensione, rottura, ripiegamenti della morfologia corporea, analizzabili attraverso tecniche di valutazione specifiche derivate da discipline, quali la posturologia, la neurologia funzionale, la kinesiologia specializzata, modelli tecnici di integrazione neuro strutturale, la manipolazione viscerale, la terapia cranio-sacrale, il rolfing e il massaggio connettivale, valutazioni naturopatiche. Nel modello somatologico abbiamo estrapolato la struttura di queste diverse tecniche, riconducendole nei loro principi basici, ad un unico campo semiotico.

In tal modo riusciamo a costruirci una mappa dinamica di un corpo "abitato" e inserito in una trama narrativa, che include una storia, delle memorie traumatiche, sedimentate in un'immagine inconscia del corpo, sotto forma di "pieghe della carne", di cicatrici nei tessuti, di schemi adattivi impressi nelle



catene muscolo-scheletriche: una sorta di scrittura nel corpo della propria storia soggettiva.

Nel lavoro clinico con i pazienti spesso ci si confronta con i temi del piacere, del dolore e del godimento. Cosa pensa dei complessi rapporti tra queste entità che tendono a sfumare una nell'altra?

Nell'opinione comune, si dà per scontato che le persone cerchino il piacere e rifuggano il dolore. In tutta la clinica psicoterapeutica scopriamo spesso il contrario, ossia che la gente sembra più adeguata, adattata al dolore che non al piacere. Se questo è un tema che attraversa il pensiero freudiano, lo possiamo anche ritrovare nei modelli neurofisiologici dell'*arousal*. Infatti lo stato ipereccitatorio è una dimensione neutra di alterazione dell'equilibrio, per la quale non fa differenza se tale alterazione eccitatoria si ponga sul versante doloroso, piuttosto che in quello del piacere. La questione è vedere come il soggetto faccia uso di questa alterazione eccitatoria. Prima, parlando degli equilibri omeostatici, dicevo che la malattia a volte fa parte di un equilibrio omeostatico in cui il soggetto si identifica e che non sempre il dolore è qualcosa da eliminare. Anche se spesso il paziente si lamenta del dolore, della malattia, possiamo accorgerci che il dolore ha un senso specifico nella vita di questa persona e che spesso il dolore fisico sta al posto di altri dolori meno controllabili e maneggiabili. Per una sorta di presupposto filosofico del paziente, sembra che il dolore fisico non gli appartenga e quindi sia più facilmente controllabile dall'esterno, rispetto a un dolore psichico come l'angoscia, che invece inerisce alla soggettività e rispetto al quale non c'è spazio di fuga. Il dolore fisico è ciò che io definisco dell'ordine dell'*obsistenza*, cioè, secondo una categoria semiotica, esso viene percepito come non inerente ma staccato da se stessi, oggettificato e, quindi, si porta a far riparare dagli scienziati della scienza "oggettiva" che si occupa, appunto, degli "oggetti". Questa idea rivela come nell'economia esistenziale, globale del soggetto, il dolore fisico sia più

vantaggioso di quello psichico. Possono allora verificarsi strani fenomeni, per cui il paziente guarisce dal dolore fisico e cade in voragini di angoscia. Da questo esempio possiamo dedurre che non sia così scontato che il dolore sia il male e il piacere sia il bene. Il godimento è qualcosa di diverso dal piacere e lo possiamo vedere, ad esempio, nelle compulsioni, nel tentativo di placare uno stato di *arousal*, che si traduce psichicamente in una dimensione dell'angoscia, in un baratro, in un vuoto in cui il soggetto sente di precipitare e che è qualcosa di così *inerente* che il soggetto non sa come scorporare da sé. La compulsione allora diviene la medicina di questa angoscia, per cui nella terapia non bisognerà attaccare direttamente una compulsione, ma contornarla, articolarla. Il paziente trova nella compulsione un oggetto pretestuale momentaneo che però crea un'*obsistenza* dal suo corpo, se glielo togliamo, torna nell'angoscia. Il lavoro va fatto allora su più versanti: psichico e somatico. Abbiamo quindi tre forme categoriali: piacere, dolore e godimento. Quest'ultimo appare a volte come un misto, un impasto di piacere e dolore. Ad esempio, nell'attacco bulimico c'è una dimensione momentaneamente di placamento dell'angoscia che non è però dell'ordine del piacere. La fantasia che ne attiva il processo, però può essere dell'ordine del piacere: il paziente che sogna di arrivare a casa la sera e organizzarsi la sua abbuffata, con tanto di ricettario e menu. Questa dimensione fantasticata del piacere, quando però si confronta con il corpo, si trasforma nel suo opposto, diviene un dolore, un qualche cosa di cui sbarazzarsi attraverso il vomito, qualcosa che fa sì che questo corpo divenga un ingombro, Se c'è l'idea momentanea di sollievo nello svuotarsi da questo peso, da questo ingombro, poi si va a ritoccare di nuovo l'angoscia del vuoto e si dovrebbe ricominciare in un ciclo perpetuo: è la dannazione della compulsione. Nel godimento, piacere e dolore sono impastati: è nell'ordine del piacere solo nella misura in cui placa momentaneamente una dimensione angosciosa insostenibile.

Alla luce di quanto ha sottolineato come prassi operativa del metodo somatologico, che fa riferimento ai codici semiologici della espressività del corpo e del suo linguaggio, come integra il tema del simbolico che, nell'accezione ecobiopsicologica e in senso lato junghiana, fa riferimento al modello archetipico?

L'idea alla base del mio modello non è quella di privilegiare la materia, il corpo come tali, ma di spostarsi su un piano di costruzione di senso, di organizzazione di significanti, compresi quelli che il corpo ci suggerisce.

Il modello ecobiopsicologico e quello somatologico partono da presupposti storico-culturali differenti, così anche il tema del simbolico viene affrontato secondo prospettive diverse.

C. G. Jung, approfondisce la distinzione tra segno e simbolo: il segno è tutto ciò di cui di cui si conosce il significato, mentre il simbolo è ciò che rinvia a qualcosa d'ignoto o di relativamente sconosciuto. La forza del simbolo risiede in un'eccedenza di senso rispetto al significato sconosciuto: quando si scopre il significato di un simbolo, questo cessa di essere un simbolo e si risolve in segno. Per Jung, inoltre, non esistono contenuti simbolici se non per una mente che li instaura ed essi non rimandano ad un significato ma un'azione che mantiene in tensione gli opposti dalla cui composizione nascono i processi trasformativi, la spinta in avanti. Il simbolo, nell'accezione junghiana, fa riferimento agli archetipi, concepiti come forme a priori che organizzano l'esperienza in maniera umana, immagini universali presenti fin da tempi remoti.

Il simbolo sembra allora rimandare a una mancanza e, evocando la sua parte corrispondente, rinvia ad una determinata realtà che non è, come nel segno, decisa dalla convenzione, ma dalla ricomposizione di un intero.

J. Lacan ha rappresentato, per la mia formazione psicoanalitica, un fondamentale punto di partenza, proprio per la sua impostazione antropologica e linguistico-strutturalista. Fin dagli anni '30 ha messo in evidenza il primato del sistema simbolico sul

mondo soggettivo, separando nel simbolo stesso il suo portato *significante*, rispetto alla sua componente immaginaria, che poneva sul versante del *significato*. Verso gli anni '50 sarà decisivo, per Lacan, lo strutturalismo antropologico di Lévi-Strauss, per rileggere il sistema simbolico. L'approccio strutturalista accanto a contaminazioni filosofiche, come quella di Kojève, ha portato sempre più Lacan a concepire il segno in relazione a un orizzonte di perdita, di separazione dal reale: "Il simbolo è la morte della cosa". Il carattere surdeterminato del segno mostra fra significato e significante uno scivolamento, una relazione non univoca: il significante non rinvia ad un significato, ma ad un sistema significante caratterizzato da opposizioni differenziali che il singolo soggetto non ha creato, ma in cui, piuttosto è inserito come nel retaggio della propria storia e cultura. È il rapporto del linguaggio con la Pulsione di Morte che rappresenta il perno della teoria del simbolo nella psicoanalisi lacaniana. Questo conduce a radicalizzare il rapporto con l'intera soggettività come effetto di questa mortificazione: il soggetto stesso non è undato ontologico originario, ma un effetto del linguaggio, ossia del sistema simbolico, di una combinatoria di significanti: "Tutti gli esseri umani partecipano all'universo dei simboli, vi sono inclusi e lo subiscono molto di più che non lo costituiscono, ne sono molto più i supporti che gli agenti (1953-54, p.198)". Come ordine a cui è sottomessa la comunità umana il simbolico detta legge agli altri ordini: l'immaginario e il reale, che al simbolico si subordinano.

In ogni caso il desiderio dell'uomo diventa veramente umano quando non è più alienato nell'immaginario ma si riconosce nel simbolico: "Se si dovesse definire in quale momento l'uomo diventa uomo, diremmo che è nel momento in cui, per quanto poco, entra nella relazione simbolica" (1953-54, p. 195).

Bibliografia

Lacan, J., *Il Seminario. Libro I: Gli scritti tecnici di Freud, 1953-1954*, Einaudi, Torino, 1978.
Scognamiglio R. M., *Il male in corpo*. Franco Angeli, Milano, 2008.



DONATIEN-ALPHONSE-FRANÇOIS DE SADE E LEOPOLD VON SACHER-MASOCH Sadismo e masochismo: dal corpo alla psiche, rilezioni sul legame tra Piacere e Dolore

*Non c'è Dio, la Natura
è sufficiente a se stessa;
in nessuna guisa
ha essa bisogno d'un autore.*
Marchese de Sade

*Sia ella principessa o contadina
che indossi l'ermellino o il mantello
foderato di pelo d'agnello,
sempre questa donna
con la pelliccia e la frusta,
che rende l'uomo suo schiavo,
è al tempo stesso una mia creatura
e l'autentica donna samaritica*
L. Von Sacher-Masoch, Cose Vissute

I temi del piacere e del dolore si sono sempre prestati ad ampie riflessioni di tipo filosofico, religioso, sociale e culturale in quanto elementi connaturati alla vita stessa dell'uomo. Già nella filosofia greca, Epicuro postula che il sommo bene sia il piacere (*edonè*) anche se una malcelata interpretazione lo confonde con l'edonismo; per Socrate il piacere è analogo alla virtù e per Aristotele è l'esercizio della ragione. Nelle religioni invece la riflessione sul piacere e sul dolore acquisisce inevitabilmente una connotazione di tipo morale. Il piacere e la sua ricerca sono legati al peccato, alla caduta, all'esercizio del vizio, mentre del dolore se ne fa l'apologia per riscattarsi da una colpa¹ ontologica, quella dell'essere. Sant'Agostino nei "Discorsi" afferma: «Sono due infatti le provocazioni che attirano gli uomini a peccare o ve li spingono: il piacere o il dolore; il piacere seduce, il dolore fa precipitare. Contro il piacere è necessaria la continenza, contro i dolori la pazienza».² Nel buddhismo la tesi è ancora più radicale, tutto è sofferenza e dolore. Le quattro nobili verità del buddhismo affermano: "[...] Della nobile verità del dolore, della nobile verità dell'origine del dolore, della nobile verità

della cessazione del dolore, della nobile verità della via che porta alla cessazione del dolore».³ In un ambito culturale e sociale più allargato sarà la psicoanalisi a fare una disamina più articolata dei temi del piacere e del dolore. Freud, riprendendo delle riflessioni di Fechner, postula un "principio di piacere" (*Lustprinzip*). Laplanche e Pontalis così lo definiscono: «Uno dei principi che regolano, secondo Freud, il funzionamento mentale: l'insieme dell'attività psichica ha per scopo di evitare il dispiacere e di procurare il piacere».⁴ Ma se per Freud piacere e dolore riguardano il "funzionamento mentale", sarà uno dei suoi epigoni, W. Reich a spostare l'interesse del piacere in una dimensione corporea. Il piacere, per Reich, è possibile solo se il corpo non è contratto, ma solo laddove l'energia (*libido*) fluisce in modo libero e armonico. Le riflessioni psicoanalitiche hanno anche indagato il tema della ricerca del dolore (*masochismo*) e hanno portato a postulare un vero e proprio istinto di morte che tende all'estinzione di ogni tensione. In epoca moderna la scienza ha cercato di trovare i substrati neurofisiologici che determinano la ricerca del piacere, trovando

¹ È da notare che nella lingua tedesca il termine *Schuld* significa sia colpa che debito. Nell'attualità quest'ultimo significato acquista una sua valenza in quanto questa è l'epoca dei "debiti pubblici" e del "debito sovrano". Il mondo occidentale è in preda ad un crisi strutturale dovuta ai debiti (colpe?) che derivano da una *Weltanschauung* in cui le relazioni e i rapporti si sono frammentati e sono diventati esclusivamente funzionali e strumentali, tesi a massimizzare gli aspetti puramente edonistici ed individuali. Sembra che a livello collettivo inconscio alberghi una sorta di senso di colpa/debito per la violenza contro il proprio essere più autentico e contro il mondo in generale. Si è affermato il mito di un progresso senza limiti e senza freni, ma ben vengano a monito le parole di Hillman che afferma "dopo un certo stadio l'unica cosa che cresce è il cancro" (cit. in "Cent'anni di psicoterapia e il mondo va sempre peggio").

² S. Agostino. *Discorso 283*, Nel Natale dei martiri di Marsiglia.

³ Dhammacakkapavattanasutta (Samyutta Nikaya, 56.11).

⁴ Laplanche, J., Pontalis, G.B., (1968). *Enciclopedia della psicoanalisi*. (p. 414). Bari: Laterza.

in alcune strutture cerebrali (amigdala, via dopaminergiche, ecc.) quelle aree che sono deputate alla ricerca del piacere, mentre sono state avanzate diverse teorie legate (*gate control*) alla percezione del dolore.

Ma, nell'ambito dell'immaginario collettivo (occidentale) due sono le figure che iconograficamente rappresentano queste due polarità: il piacere dissacrante e dissoluto nella persona del conte Donatien-Alphonse-François de Sade (Parigi, 1740 – Charenton-Saint-Maurice, 1814) e la ricerca del dolore e dell'umiliazione nello scrittore Leopold Sacher-von Masoch (Leopoli, 1836 – Mannheim, 1905).



Il primo, detto anche il Divin Marchese, propone una metafisica in cui vengono abolite tutte le barriere morali per lasciare spazio ad una ricerca del piacere in sé, svincolato da qualunque finalità, finanche quella procreativa e progettuale, che si esaurisce solo ed esclusivamente nell'espressione e nell'azione in sé. Ciò che cota è l'istinto che *deve* e può soddisfarsi abolendo qualsiasi

barriera possa ad esso opporsi, sia essa etica, morale, sociale, culturale o religiosa. Non c'è incontro con l'Altro, se non finalizzato ai propri scopi. L'Altro è privato di qualunque soggettività, totalmente reificato e utilizzato come strumento da impiegare per il raggiungimento del proprio ed esclusivo piacere. A questa inflazione libidica (di cui le fantasie espresse dall'orientamento kleiniano sono semplicemente un pallido eco) Sade affianca il tema della ragione e della razionalità. Una lucida (quanto fredda) ragione deve accompagnare le azioni che scientemente mirano a destrutturare qualunque regola, che non sia quella pulsionale ed istintuale. Il razionalismo sadiano si estrinseca nei suoi scritti con una prosa lineare, didascalica, sillogistica volta a ribadire la sua assoluta adesione ad un materialismo radicale e contro qualsiasi forma di trascendenza. De Sade, riprendendo il "naturalismo" di Diderot e di Rousseau si rivolge alla "natura" per giustificare ogni azione e comportamento. «*Se la natura disapprovasse le nostre inclinazioni*» fa dire a uno dei suoi personaggi, «*non ce le ispirerebbe*». «*Tutto è nella natura*», afferma, e ancora «*La natura, nostra madre universale, non ci parla che di noi; nulla è egoista come la sua voce e quel che noi riconosciamo in lei è immutabile e santo consiglio che lei ci dà di procurarci del piacere, e a danno di chiunque*».⁵ «*Le passioni dell'uomo sono soltanto i mezzi di cui la natura si serve per conseguire i suoi scopi*».⁶ De Sade coglie il clima pre-illuminista della sua epoca e tramite i suoi scritti provocatori si propone di smascherare l'ipocrisia sia degli aristocratici dell'epoca che della nascente borghesia. Non a caso De Sade nasce da una famiglia aristocratica: il padre Joseph annoverava fra i suoi antenati Laura de Noves cantata dal Petrarca e la madre Marie-Elenoire era nipote del cardinale Richelieu. Nella prima decade della sua vita il futuro marchese viene allevato sia dalla nonna materna che dallo zio paterno (amico di Voltaire), un ecclesiastico

⁵ de Sade, D.A.F., (1999). *La filosofia nel boudoir*. Milano: Garzanti.

⁶ *Ibidem*.



che (abate dell'Abbazia di Ebruil), oltre ad essere uno storico e un letterato era anche un libertino (un suo biografo scrisse di lui che era un sibarita).

Successivamente l'educazione di Sade proseguì presso il collegio gesuita di Louis-le-Grand. Da queste prime sommarie notizie si può supporre che nell'infanzia, il Divin Marchese, abbia subito delle influenze in cui i temi del razionalismo illuministico volterriano, del libertinaggio come forma trasgressiva alle rigide formalità dell'educazione e dell'etichetta aristocratica e della dialettica teologica si ritroveranno in tutti i suoi scritti. De Sade, poi, intraprese la carriera militare diventando capitano di cavalleria distinguendosi nella Guerra dei Sette Anni. Congedato e rientrato nel suo contesto abituale si sposerà con Renée-Pelagie Cordier de Launay de Montreuil, figlia di un ricco magistrato da cui avrà tre figli. Poco più che ventenne comincia a conoscere le patrie galere dove trascorrerà, intervallati da rocambolesche fughe, oltre 30 anni.

Le accuse che gli rivolgono sono sempre legate alla sua vita dissoluta tra amanti, orge e trasgressioni le più svariate e come lui stesso ammette in una lettera alla moglie del 20 febbraio 1791 «Sì, sono un libertino, lo riconosco: ho concepito tutto ciò che si può concepire in questo ambito, ma non ho certamente fatto tutto ciò che ho concepito e non lo farò certamente mai. Sono un libertino, ma non sono un criminale né un assassino». Finirà i suoi giorni nel manicomio-prigione di Chareton dove morirà nel 1814. A dispetto dei suoi scritti dove vengono elencate con dovizia di particolari una serie di azioni crudeli e "sadiche", la vita di Sade riporta ben pochi episodi dove questa crudeltà si sia palesata. Il sequestro di una povera mendicante che subirà delle sevizie, l'avvelenamento (non mortale) tramite confetti di cantaridina⁷ ad una prostituta, gli episodi di sodomia con il proprio servo Latour⁸ sono forse gli eventi più eclatanti. Molte detenzioni nelle galere francesi gli deriveranno dalla pubblicazione

dei suoi scritti e dalle rappresentazioni teatrali che misero in scena il suo pensiero. Il pensiero del marchese de Sade avrà ampia risonanza e molti artisti e intellettuali si rifaranno alle sue opere per evidenziarne i caratteri da loro ritenuti legati alla libertà e all'individualismo. Apollinaire scriveva «*Sade amava la libertà più di ogni altra cosa. Tutto in lui, le sue azioni, il suo sistema filosofico*



testimoniano di un amore appassionato per la libertà»⁹. I surrealisti ne faranno una propria icona di libertà contro ogni regola. Il poeta Paul Eluard scrisse:

Sade ha voluto restituire all'uomo civilizzato la forza dei suoi istinti primitivi, ha voluto liberare dai propri oggetti l'immaginazione amorosa. Egli ha creduto che da questo, e solo da questo, nascerà l'eguaglianza vera. Poi che la virtù porta in se stessa la sua felicità, egli s'è sforzato, in nome di tutto quel che soffre, di abbassarla, di umiliarla, di imporle la

⁷ La cantaridina è una polvere ottenuta dall'essiccazione di alcuni insetti della specie *Lytta vesicatoria*. La somministrazione di cantaridina dà irritazione al rivestimento della vescica e all'uretra e in alcuni casi può provocare priapismo con erezione continuativa. Insieme alla stricnina è considerata un veleno estremamente tossico.

⁸ Nella Francia dell'epoca la sodomia e l'avvelenamento erano puniti con la decapitazione e il rogo del cadavere.

⁹ Barba. V., (Ed.), (1979). *Interpretazioni di De Sade*. Roma: Savelli, p. 83.

suprema legge della infelicità, contro ogni illusione, contro ogni menzogna, perché essa possa aiutare tutti coloro che ha condannati a costruire un mondo adatto all'immensa misura dell'uomo. La morale cristiana, con la quale - con disperazione e vergogna, bisogna spesso confessarlo - si è ancora lontani d'averla fatta finita, è una galera. Contro di essa, tutti gli appetiti del corpo immaginante insorgono. Per quanto tempo ancora bisognerà urlare, agitarsi, piangere, prima che le figure dell'amore divengano le figure della facilità, della libertà?¹⁰



Per l'esplorazione della mente e delle fantasie sessuali si ritiene che de Sade anticipi la teoria delle pulsioni freudiana ed è indubbio che abbia fornito alla psicoanalisi un ampio repertorio delle più estreme fantasie sessuali. Fu lo psichiatra Krafft-Ebing a coniare il termine "sadismo" con riferimento alle opere di de Sade, connotandolo come una «perversione sessuale il cui soddisfacimento è legato alla sofferenza e all'umiliazione inflitta ad altri»¹¹.

Nell'ottica della psicologia analitica si può leggere come de Sade abbia tentato di

affrontare il tema dell'Ombra attraverso una lucida, quanto fredda ragione, esautorando i moti del cuore, nel tentativo di "unire" la testa con il bacino, con il risultato di arrivare più che a una tappa dell'individuazione ad un estremo individualismo. Come ben ci ricorda Goethe «L'ombra è più nera, dove la luce è più forte»¹² a indicarci che il confronto con l'Ombra non può essere affrontato che con un elemento emotivo, il solo in grado di poter attivare il processo di integrazione dei contenuti della stessa.

Se per de Sade il piacere viene acquisito tramite la liberazione totale di ogni forma e regola, per Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895) si declina nella ricerca del dolore e dell'umiliazione. La sua fama gli venne dalla scrittura di diversi romanzi a contenuto erotico (*Venere in pelliccia*, 1870; *Le messaline di Vienna*, 1874; *Falso ermellino*, 1873-1879; *Donne crudeli*, 1907 postumo). In questi romanzi von Masoch descrisse la sua inclinazione nella ricerca del piacere attraverso l'umiliazione e l'asservimento. Questa sua ossessione, scriverà nelle sue memorie, gli derivava da un episodio infantile in cui una zia, chiamata Zenobia, donna particolarmente attraente e vistosa che vestiva sempre con un'ampia pelliccia, sorprese il nipote, nascosto in un armadio della sua camera che la spiava. Scoperto dalla zia, questa lo percosse con un frustino e von Masoch ne trasse grande piacere. Von Masoch nacque in Galizia (ai tempi in Austria) a Lemberg (ora Ucraina) da una famiglia cattolica. Il padre di origine spagnola era ispettore di polizia, la madre, Charlotte von-Masoch, era una nobildonna ucraina. Von Masoch studiò legge, storia e matematica all'Università di Graz e poi tornò al paese natio come professore. Poco più che trentenne von Masoch concepisce una serie di scritti "*L'eredità di Caino*", in cui tenta di descrivere la sua Weltanschauung

¹⁰ Eluard, P., (1976). *Poesie, con un'appendice di Prose*, (trad. it. F. Fortini, Milano, Mondadori, 1976, pp. 541-4).

¹¹ Laplanche, J., Pontalis, G.B., (1968). *Enciclopedia della psicoanalisi*. Bari: Laterza.

¹² Goethe, J.W. (1773). *Götz von Berlichingen*, Atto I, dramma in prosa.

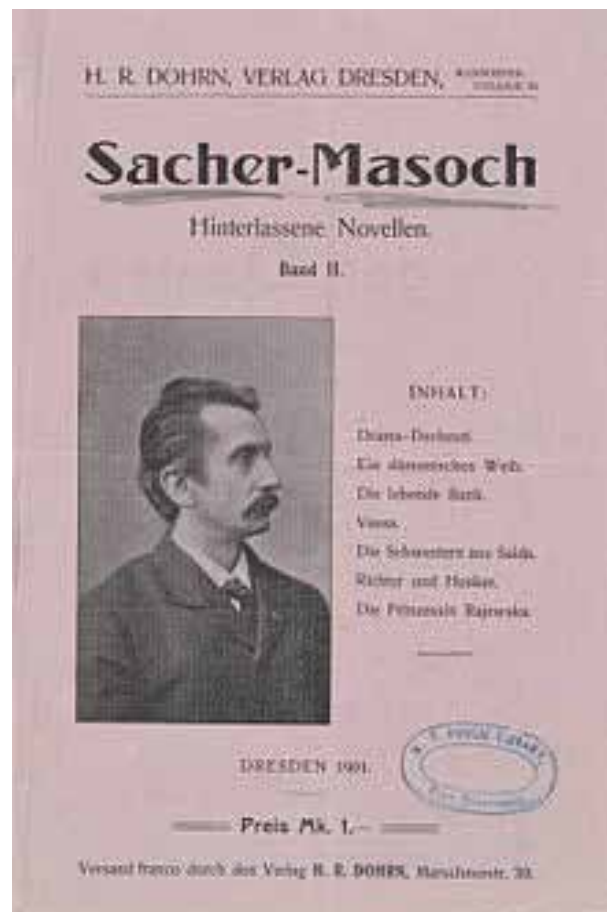


contrassegnata dall'estetica della misoginia e dove descrive le sue fantasie masochistiche. Opera in più volumi che non completerà mai. Von Masoch poi concretizzerà la sue fantasie di essere dominato stipulando un "contratto" con la sua amante, la baronessa Fanny Pistor, dove diventa il suo schiavo per sei mesi. Le clausole di questo contratto prevedono che la baronessa indossi una pelliccia nei suoi momenti di "crudeltà" nei confronti di Gregor (che è lo pseudonimo di von Masoch).

Von Masoch oltre a scrivere romanzi erotici in cui palesare le sue preferenze sessuali, scriverà dei libelli a favore dell'integrazione degli ebrei e dei polacchi e dei testi per l'emancipazione femminile a favore del suffragio e della istruzione delle donne. Nel 1873 von Masoch si sposa con Aurora von Rümelin; il matrimonio durerà una decina d'anni. Aurora von Rümelin, donna di umili origini, ma dotata di senso pratico e molto scaltra, riesce a "circuire" von Masoch attraverso delle lettere indirizzate allo scrittore in cui si presenta come una donna dominante e molto decisa. Von Masoch affascinato dagli scritti, accetterà questo rapporto masochistico, anche se si esaurirà in pochi anni. La moglie pubblicherà postume le confessioni di von Masoch con lo pseudonimo di Wanda von Sacher-Masoch (Wanda era anche il nome della protagonista del romanzo *Venere in pelliccia*). Ma già da qualche anno la salute mentale di von Masoch dava segni di squilibrio e verrà internato in manicomio a Lindheim in Germania dove trascorrerà gli ultimi anni della sua vita e dove morirà nel 1895 (altri affermano che la data di morte è del 1905).

Le sue opere, i suoi romanzi contrassegnati dalle sue fantasie di sottomissione ispireranno il solito Krafft-Ebing¹³ (1886) a coniare il termine "masochismo" connotandolo come perversione sessuale.

Egli menziona tutte le manifestazioni cliniche: dolore fisico mediante punture, bastonate, flagellazione; umiliazione morale con atteggiamento di sottomissione servile alla donna,



*accompagnato dal castigo corporale giudicato indispensabile. [...] Egli rileva inoltre il rapporto fra il masochismo e il suo contrario, il sadismo, e non esita a considerare l'insieme del masochismo come una superfetazione patologica di elementi psichici femminili, come un rinforzo morboso di taluni tratti dell'anima della donna.*¹⁴

Krafft-Ebing unisce dunque queste due polarità sotto il nome di sadomasochismo e la psicoanalisi ne accetterà il paradigma affermando «è facile riconoscere che il masochismo non è altro che una continuazione del sadismo rivolto contro la propria persona».¹⁵

Le riflessioni di Freud (1920) sul masochismo porteranno ad ulteriori elaborazioni della

¹³ von Krafft-Ebbing, R., (1889). *Psychopathia sexualis*. Stuttgart: Verlag, (tr. it. *Le psicopatie sessuali*, Bocca, Torino, 1889).

¹⁴ Nach, S., (1938). *Le masochisme*. In Enciclopedia della psicoanalisi. (1968). Bari: Laterza, Bari.

¹⁵ Freud, S., (1997). *Tre saggi sulla teoria sessuale*. (p. 52). Torino: Bollati Boringhieri

sua teoria psicoanalitica fino a postulare in *Al di là del principio del piacere* la pulsione di morte - in contrapposizione al principio di vita, Eros - che ritroverà nelle manifestazioni nevrotiche della coazione a ripetere, del masochismo e del sadismo. W. Reich (1933) invece confuterà questa posizione e nel suo testo *Analisi del carattere*¹⁶ afferma che il "carattere masochista" sottostà sempre e comunque al principio del piacere. Il masochista non trova piacere nel farsi umiliare e percuotere, quanto il fatto che le conseguenze delle "percosse" lo liberano da una tensione interna, ed è questa diminuzione della tensione che gli procura il piacere. Il masochismo non è quindi frutto di una pulsione di morte, ma di una grave frustrazione primaria della pulsione sessuale orientata al piacere.

Il filosofo G. Deleuze (2007) ne dà invece un'altra declinazione. In *Il freddo e il crudele* fa una distinzione fra i due universi del sadico e del masochista sottolineando che uno non ha affatto necessità dell'altro e viceversa. De Sade non ha bisogno di una persona masochista, ne tanto meno von Masoch cerca una donna sadica. Deleuze scrive: «*Ogni persona di una perversione ha bisogno soltanto dell'elemento della stessa perversione, e non di una persona dell'altra perversione*».¹⁷ Le differenti dimensioni necessitano solamente di elementi propri. Per von Masoch la donna non deve avere la sua stessa attitudine quanto entrare nel ruolo, mentre per Sade è impensabile che le vittime provino piacere. Il dolore inflitto deve causare sofferenza e non certo piacere. Deleuze inoltre facendo un'analisi letteraria trova una differenza di "ritmi" tra i testi sadici e quelli di von Masoch; mentre in Sade è presente un'ininterrotta accelerazione che «*si realizza mediante la moltiplicazione delle vittime e dei dolori*»¹⁸, in un movimento infinito, convulso, frenetico, in una continua escalation in cui non riesce mai a trovarsi il soddisfacimento, in von Masoch invece è presente la sospensione, la donna è frequentemente paragonata ad una statua come ideale di fissità, di immobilismo. Deleuze scrive: «*Appartiene essenzialmente*

al masochismo l'esperienza dell'attesa e della sospensione. Le scene masochiste comportano veri riti di sospensione fisica, di legatura, di agganciamento, crocifissione».¹⁹

E ancora «*masochista è colui che vive l'attesa allo stato puro*»²⁰. Il masochista attende il dolore che è la premessa per il piacere. Deleuze quindi riporta le tematiche sadiane e masochiane, del piacere e del dolore, nell'ambito della letteratura, della creatività considerando le definizioni psicoanalitiche e/o psichiatriche riduttive, non facilmente inquadrabili in una nosografia clinica, ma che si prestano invece a letture differenti in cui, queste due polarità, sono in reciproca interdipendenza e sono insite nelle vicissitudini esistenziali di ogni individuo.

Come si è sopra enucleato il tema del piacere e del dolore si apre a profonde riflessioni sia di tipo psicologico, filosofico e culturale. Nell'ambito dell'ecobiopsicologia, nuova scienza della complessità che si propone di studiare in chiave scientifica la relazione che intercorre fra l'uomo e il mondo che lo circonda (Frigoli, 2004), i riflessi di queste tematiche si riverberano inevitabilmente nello studio della condizione umana. Le considerazioni che ne derivano sono che il dolore, inteso come confronto con i propri limiti, è un attributo ineliminabile lungo il percorso che la coscienza deve fare per accedere a quei contenuti oscuri, obliati, rimossi, che sono di ostacolo al pieno compimento della propria personalità. Questo percorso, di cui l'istanza psichica definita dalla psicoanalisi come Io, sotto il peso dei lutti, degli abbandoni, delle malattie, delle affezioni, delle peripezie che la vita sottopone, si piega e si "piaga" dal dolore, ma il dolore della trasformazione apre al piacere della scoperta del proprio Sé. Questa evoluzione e trasformazione a cui tutti siamo chiamati, chi più chi meno, si esplicita nel riconoscimento dell'elemento simbolico

¹⁶ Reich, W., (1973). *Analisi del carattere*. Milano: SugarCo.

¹⁷ Deleuze, G., (2007). *Il freddo e il crudele*. (p. 46). Milano: SE.

¹⁸ *Ibidem*, p. 32.

¹⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁰ *Ibidem*, p. 81.



come mediatore fra il mondo dell'io e il mondo numinoso dell'inconscio, premessa indispensabile per accedere alla totalità. Come afferma Frigoli (1985) «*Con il simbolo l'uomo colma il varco che separa la realtà fattuale dal suo significato, e quest'ultimo, in quanto indicibile nella sua essenza e inaccessibile nella sua completezza, si rivela come epifania dell'Origine [...] Nel simbolo traluce infatti un "initium" sfuggente ad ogni comprensione diretta, che può essere colto come realtà effettiva solo attraverso gli infiniti significati rivelati nelle manifestazioni concrete del suo apparire [...] Il simbolo è una realtà materiale la cui configurazione permette ad una realtà spirituale e dinamica di manifestarsi*»²¹.

Il piacere evolutivo nella concezione ecobiopsicologica si rivela così nell'esperienza estetica, non come semplice contemplazione, ma come radicale trasformazione; è ancora Frigoli che scrive:

*Se nella psicologia junghiana il tema dell'individuazione si propone di spostare il centro della psiche dell'io personale, vincolato alla coscienza ordinaria, al Sé, come archetipo dell'Assoluto riflesso nell'uomo, è altrettanto vero che tale processo diventa possibile qualora l'esistenza comune subisca una radicale trasformazione antropologica da qualificare come artistica. E' appunto nell'esperienza estetica dell'arte, tanto più quanto questa è vissuta e non solo contemplata, che si attua quella sorta di trasfigurazione eidetica del desiderio, ovvero del possesso, a favore di uno stato di coscienza in cui riappare la bellezza originaria dei contenuti antichi, fatta di semplicità, di ordine e di armonia.*²²

Dolore e piacere stanno in una continua tensione dialettica, dove il primo non è da intendersi solo come sofferenza puramente fisica, ma come elemento che nell'ambito della soggettività si misura con il tema del limite, dell'onnipotenza e finanche della morte, per ritrovare il senso del proprio

destino. L'indagine e l'esplorazione della dimensione del senso apre le porte al piacere della scoperta di quel progetto di ricerca del Sé in cui ogni opposizione, fra mondo e individuo, fra coscienza e inconscio, si dissolve a favore di un'esperienza profondamente autentica della vita e in cui ritrovare la dimensione della Bellezza. E' ancora Hillman che ci invita a cercare la bellezza (piacere) come cura per l'Anima:

*Di tutti i peccati della psicologia, il più mortale è la sua indifferenza per la bellezza. Una vita, in fondo, è una cosa bella. Ma leggendo i libri di psicologia, non lo si immaginerebbe mai. Ancora una volta, la psicologia viene meno di fronte al suo oggetto di studio. L'apprezzamento estetico delle biografie non trova spazio ne' nella psicologia sociale, ne' in quella sperimentale e nemmeno nella psicologia terapeutica. Il loro compito consiste nell'indagare o spiegare, e se per avventura dovesse saltar fuori nel materiale studiato un fenomeno estetico, esso verrà spiegato da una psicologia priva in partenza della minima sensibilità estetica... La bellezza è in sé stessa una cura per il malessere della psiche...*²³

L'Ecobiopsicologia proprio per le sue articolazioni e declinazioni si propone come una disciplina scientifica complessa che riconosce la mutua interdipendenza di tutti i fenomeni viventi e che pone la ricerca e la scoperta (come fonte di piacere) del proprio Sé come il progetto di ogni individuo che aspira alla totalità. Questo percorso viene magistralmente descritto dal poeta Amiel (cit. da Frigoli in *Le metamorfosi della coscienza*) che scrive: «*Potersi semplificare gradualmente e illimitatamente; poter rivivere realmente le forme dissolte della coscienza dell'esistenza, per esempio spogliarsi della propria epoca e ripercorrere a ritroso la propria stirpe fino a diventare l'antenato di sé*

²¹ Frigoli, D., (1985). *Le metamorfosi della coscienza*. (pp. 45-46). Milano: Ed. Endas.

²² *ibidem*, p. 15.

²³ Hillman, J., (1988). *Il codice dell'anima*. Milano: Adelphi.

stesso, più ancora, svincolarsi dalla propria individualità fino a sentirsi positivamente un altro; meglio ancora, disfarsi della propria attuale organizzazione dimenticando e spegnendo a poco a poco i propri sensi, e rientrando simpaticamente, per mezzo di una specie di meraviglioso riassorbimento nello stato psichico anteriore della vista e dell'udito; più ancora, ridiscendere in questa involuzione fino allo stato elementare di animale e addirittura di pianta, e più profondamente ancora, mediante una crescente semplificazione, ridursi allo stato di germe, di punto, di esistenza latente; cioè liberarsi dallo spazio, dal tempo, dal corpo e dalla vita, rituffandosi, di cerchio in cerchio fino alla tenebre del proprio essere primitivo, riprovando, attraverso infinite metamorfosi, l'emozione della propria genesi e ritirandosi e condensandosi in sé fino alla virtualità del limbo: facoltà preziosa e troppo rara, supremo privilegio dell'intelligenza, giovinezza spirituale a volontà...»²⁴ e aggiunge Frigoli «Ripercorre tale cammino, risalire la spirale della vita sino al centro dell'uomo, significa sottrarre lo spirito compresso dei bisogni del corpo alle regole fatali dell'esistenza particolare e proiettarlo in quella dimensione universale ed eterna che rappresenta il ritorno stesso alle fonti dell'Origine»²⁵. Così facendo si ritrova l'autentica dimensione dell'uomo in cui il processo di individuazione, con l'aspirazione alla totalità del Sé, diventa l'alfa e l'omega del destino di ogni individuo.

Bibliografia

- Barba, V., (Ed.), (1979). *Interpretazioni di De Sade*. Roma: Savelli.
- Deleuze, G., (2007). *Il freddo e il crudele*. Milano: SE.
- Eluard, P., (1976). *Poesie*. introduz. e trad. di F. Fortini, Milano: Mondadori.
- Freud, S., (1997). *Tre saggi sulla teoria sessuale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Frigoli, D., (1985). *Le metamorfosi della coscienza*. Milano: Ed. Endas.
- Hillman, J., (1988). *Il codice dell'anima*. Milano: Adelphi.
- Hillman, J., Ventura, M., (1992). *Cent'anni di psicoterapia e il mondo va sempre peggio*. Milano: Garzanti.
- von Krafft-Ebbing, R., (1889). *Pshicopathia sexualis*. Stuttgart: Verlag, (tr. it. *Le psicopatie sessuali*, Bocca, Torino, 1889).
- Laplanche, J., Pontalis, G.B., (1968). *Enciclopedia della psicoanalisi*. Bari: Laterza.
- Reich, W., (1973). *Analisi del carattere*. Milano: SugarCo.
- de Sade, D.A.F., (1999). *La filosofia nel boudoir*. Milano: Garzanti.
- S. Agostino, *Discorso 283*, Nel Natale dei martiri di Marsiglia.

²⁴ Amiel, F.J.; cit. in *Le metamorfosi del cerchio*, Endas, Milano, 1971.

²⁵ *ibidem*, p. 336.



L'attività ambulatoriale è rivolta agli aspetti preventivi e terapeutici del disagio psicosomatico e psicosociale. Gli operatori dell'ambulatorio sono tutti professionisti specializzati e altamente qualificati e di diverse formazioni, nel rispetto di un approccio multidisciplinare e rispettoso della complessità dell'individuo. Per informazioni ed eventuali appuntamenti si può scrivere al seguente indirizzo: info@aneb.it oppure telefonare a 339/7484492.

Sono attivi i seguenti indirizzi:

CONSULENZA

- Counseling sulle problematiche della sessualità e della fecondazione assistita.
- Counseling sulle problematiche relative al ruolo della maternità e della paternità nella coppia
- Counseling per mediazione familiare.
- Counseling sul disagio scolastico
- Counseling sul disagio adolescenziale
- Counseling sulle problematiche dell'alimentazione
- CTU e CTP per problemi di separazione, divorzio e affidi, tutela dei minori, diritto di famiglia e per problemi assistenziali
- Counseling per casi di mobbing
- Medicina dello sport e psicologia dello sport.
- Consulenza odontoiatria psicosomatica nel bambino e nell'adulto.
- Consulenza nelle patologie psicosomatiche dell'apparato osteoarticolare

PSICOLOGIA E PSICOTERAPIA

Test psicodiagnostici

Supporto psicologico nell'accompagnamento alla genitorialità dal concepimento sino al primo anno di vita del bambino.

Psicoterapia ad orientamento psicodinamico:

- individuale supportivo-espressiva
- individuale Analitica
- di coppia
- evolutiva
- di gruppo

Per i disturbi psicosomatici

Sand-Play Therapy.

Psicoterapia di sostegno individuale e familiare in ambito oncologico.

Psicoterapia per le balbuzie e i disturbi del linguaggio

TECNICHE CORPOREE

Gruppo di massaggio al bambino (metodo A.I.M.I.)

Neuropsicomotricità per l'età evolutiva.

Tecniche individuali e di gruppo di rilassamento e antistress.

Tecnica dell'immaginario ad impostazione ecobiopsicologica

Danzaterapia

Arteterapia.

Tecniche complementari di: shiatzu, omeopatia, massaggio bioenergetico, fiori di Bach, antroposofia, rebirthing e tecnica del respiro ologico, osteopatia.

EYES WIDE SHUT

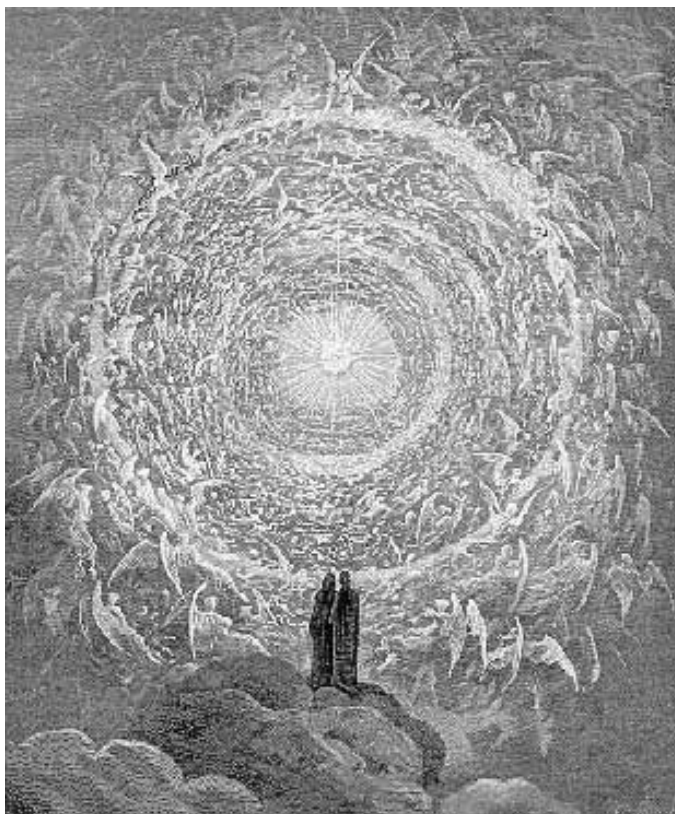
LA VISIONE SEGRETA DELLA TRASFORMAZIONE

*O uomo! Viaggia da te stesso in te stesso,
ché da simile viaggio la terra
diventa purissimo oro.*

Rûmi

Generazione dopo generazione, nelle più svariate civiltà, dalle più evolute ed illuminate alle più primitive ed oscure, uno dei più grandi misteri dell'umanità, continua a "trafiggere" con le emozioni più disparate l'intero genere umano, ed un'antica domanda ricorre senza sosta su quella che si potrebbe considerare come l'energia originaria della vita: l'amore. Gli esseri umani nelle loro vicende d'amore e passione perpetuano l'eterno gioco ritmato da momenti di felicità, piacere, attesa, dolore, patimento. Un incessante susseguirsi di emozioni e riflessioni lungo un enigmatico cammino, ove ciascuno sembra appellarsi ad un dio invisibile come a ringraziare per le gioie esperite, domandare pace nel dolore, implorare una cura per le ferite e pregare perché attimi di felicità intensa possano tornare in vita. Ma chi è questo dio? Quale il cammino che l'essere umano compie e condivide nel percorso d'amore? Verso quale direzione muove i suoi passi? Quale la meta di un siffatto peregrinaggio che nei secoli ha caratterizzato la vita di ogni essere umano? Il film *Eyes Wide Shut*, consente di affrontare il tema dell'amore, quale forza trasformante della vita, quale opportunità concessa agli esseri umani di andare oltre la logica dell'io per indirizzarsi verso l'immortalità concessa dal Sé. La coscienza d'amore va ben oltre il destino dello specifico individuo e della coppia coinvolta. Ad un tempo, è potenzialità trasformativa del singolo e, in un percorso autentico e simmetrico dei partner, consente di raggiungere un più

alto livello di relazione, fino ad attivare un percorso di profonda evoluzione dell'intera collettività. Ma come è possibile che tutto ciò accada? Come può «*l'Amor che move il sole e l'altre stelle*»¹, nella sua dimensione archetipica ed universale, essere accolto nella trama egoica e nella limitata coscienza dell'individuo? Ogni amante, da tempo immemorabile si confronta nell'arcano "gioco" dell'amore, sperimentando, al tempo stesso, le più grandi gioie e le più sottili torture che si possano provare, come se la conoscenza dell'amore autentico implicasse il perenne ed inestricabile gioco di piacere e dolore,



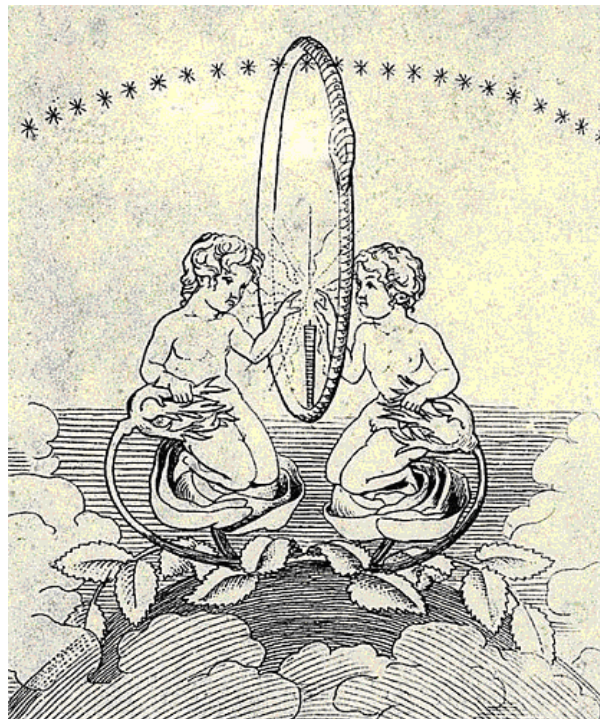
P.G. Doré, *Divina Commedia, Paradiso, Canto XXXI, v. 1-3*

ponendo l'individuo di fronte, non tanto ad una specifica emozione, ma ad un archetipo della stessa, che entrambe le contiene, riassumendo opposte polarità. Un antico testo

¹ Alighieri, D., 2007, p. 674.

magico, ben descrive tale danza degli opposti presenti nell'archetipica divinità dell'amore: «Ti invoco, origine di ogni divenire, che spieghi le tue ali su tutta la terra, tu inavvicinabile ed incommensurabile, che ispiri pensieri di vita a tutte le anime, che tutto hai fuso insieme con il tuo potere. Tu primogenito creatore dell'universo, dalle ali d'oro, tu oscuro che veli tutti i propositi ragionevoli e ispiri tenebrose passioni, tu segreto che vivi nascosto in tutte le anime, che susciti il fuoco invisibile toccando tutte le cose animate, tormentandole indefesso con voluttà e dolorose delizie da quando esiste l'universo, tu che provochi il dolore con la tua presenza, a volte ragionevole, altre insensato. Tu per il quale gli umani con ardire trascurano il dovere e presso il quale, oscuro, cercano rifugio. Tu arciere e portatore di fiaccola, tu signore di ogni percezione spirituale e di tutte le cose nascoste, tu signore dell'oblio, tu padre del silenzio, per il quale e verso il quale ogni luce s'irradia, bambinello quando nasci nei cuori, vegliardo quando sei consumato»². Ed è proprio in questo continuo ed incalzante ritmo che l'amore, nel senso più sacro del termine, richiede di muovere i passi nel lungo e tortuoso viaggio verso la consapevolezza, di ricercare per trasformare la prima materia in oro purissimo, di superare bisogni e proiezioni egoiche che limitano ogni specifica esistenza, di recuperare la propria completezza attraverso "l'altro da sé", inteso quale "altra" bipolarità più profonda, di riconquistare quella dimensione originaria e di piena completezza dalla quale gli esseri viventi si sono distaccati. Platone nel Simposio, racconta dell'originaria condizione androgenica dell'uomo e di come la sua *hýbris* lo avesse condannato alla punizione divina. Il filosofo ateniese, infatti, narra: «Possedevano forza e vigore terribili e avevano un atteggiamento altero, tanto da assalire gli dèi, e ciò che Omero dice di Efiante e di Oto, deve essere detto anche di loro, ovvero che tentarono di scalare il cielo per assalire gli dèi. [...] Dopo una lunga riflessione, Zeus disse: "Credo di aver trovato il modo affinché gli uomini possano continuare ad esistere e al contempo, divenuti più deboli, cessino la loro condotta

insolente. Ebbene, taglierò ciascuno di loro in due, e così saranno sia più deboli, sia più utili a noi perché più numerosi, e cammineranno eretti su due gambe". [...] E' da allora che è connaturale alla specie umana l'amore reciproco: esso conduce verso l'antico stato, mira a unire due in un solo essere ripristinando la salute della natura umana»³. Il tema dell'androgino è presente nelle filosofie, non solo occidentali, ma anche orientali: dall'astratto simbolo del *Tai Chi* della cultura cinese ove si integrano lo Yin e lo Yang, alla danza di *Shiva* e *Pārvātī*, energie primordia-



P.O. Runge, *Due bambini entro due rose, separati dall'anello ofidico dell'eternità*, 1803

li descritte negli antichi testi indiani. In altre parole, la civiltà umana nel tentativo di cogliere gli aspetti assoluti dell'archetipo, ha elaborato una modalità specifica: maschile e femminile integrati fra loro in un abbraccio eterno. Nel momento in cui, da tale condizione totalizzante, si perviene alle specifiche qualità espressive di ciascun essere umano, la bipolarità esprime una parte di sé con la componente manifesta e concretizzata del sesso, che contraddistingue le funzioni vitali, e l'altra parte di sé con la componente occulta, nascosta nell'inconscio individuale.

² Conti Tortorici, E., 2007, p. 26.

³ Platone, 2008, pp.69-73.

Così accade che, quando nasce l'amore per un altro essere, si assiste al risveglio di quella parte occulta incarnata nell'oggetto d'amore, per giungere alla *coniunctio oppositorum*. L'amore è dunque un inganno? Conduce ciascun essere umano come di fronte ad uno specchio, per mostrar niente più che un riflesso della propria dimensione più profonda? Molto spesso è questo ciò che accade, ma nel momento in cui avviene il ritiro delle proiezioni e qualora, il proprio percorso evolutivo sia volto all'individuazione, l'altro potrà apparire nella sua specificità originaria ed essere spinto verso un'analogia ricerca di sé. A questo punto non esiste più un essere umano che ama un altro, ma un universo (nel senso etimologico della parola, *uni - verso* = andare verso l'Uno) che entra in rapporto di risonanza con un altro universo.

Ma in che modo il mito descrive il tema stesso dell'amore? Il concetto di mito, definito da C.G. Jung quale «grande sogno dell'umanità», ha incontrato un'evoluzione nel corso del tempo, identificando in ogni sua rivisitazione un'esperienza centrale che è autenticata dalla scoperta del Sé. I miti più arcaici, come quelli narranti l'origine del mondo, sono rappresentati dalle forze primigenie della Natura e da elementi quali la Terra, l'Aria, l'Acqua ed il Fuoco, sottolineando dunque la componente archetipica della coscienza, fino a descrivere aspetti più evoluti, entro i quali, il mito si fa antropomorfo, evidenziando storie specifiche del divenire della materia fisica. In tal senso, l'antica mitologia aveva personificato la forza cosmica generatrice dell'universo come un dio, che negli aspetti più arcaici è figlio della profonda notte fecondata dal vento, a dimostrazione della sua oscura e profonda natura, mentre nei miti più evoluti se ne riscontrano qualità più specifiche, ove si narra della nascita di Eros per i Greci, Cupido per i Romani, cui era attribuita la supremazia sulle altre divinità: «per lui trema lo stesso Giove, da lui sono i numi atterriti, ne hanno orrore i fiumi e le tenebre Stigie»⁴, stava a significare la personificazione della forza incontrastabile che spinge gli essere umani l'uno verso l'altro. *Omnia vincit Amor*, dice Virgilio.

Eros era rappresentato da un fanciullo nudo ed alato, di rara bellezza, armato di arco da cui scagliava infallibili frecce, dalla cui ferita nasceva il male d'amore. La mitologia classica, nel narrare la sua nascita, ne sottolinea la sua doppia natura: in quanto figlio di Marte e Venere, evidenzia la componente espansiva e creativa che chiamiamo Venere e la componente aggressiva e riduttiva rappresentata da Marte, ossia, ogni amore dà e toglie contemporaneamente; secondo il



Caravaggio, *Amor Vincit Omnia*, Staatliche Museen, Berlino, 1602

mito che lo descrive come venuto al mondo dall'accoppiamento di Vulcano e Venere esprime il connubio del "fuoco" della Vita con la "bellezza" dell'Amore. Eros è altresì descritto, come ci ricorda Platone nel *Simposio*, come un possente demone intermedio fra la natura divina e quella umana e come tale capace di colmare il distacco fra l'una e l'altra. Diotima, sacerdotessa di Mantinea, narra a Socrate, con siffatte parole, la nascita di Eros: «Quando nacque Afrodite, gli dèi festeggiarono con un banchetto e tra loro c'era anche il figlio di Metis, Poros.

⁴ Neumann, E., 1989, p. 11.

Al termine del banchetto giunse Penìa per mendicare – c’era stato, infatti, un banchetto sontuoso. Essa se ne stava vicino alla porta. Poros, intanto, ubriaco di nettare – il vino infatti non esisteva ancora – entrato nel giardino di Zeus, appesantito dal bere, fu colto dal sonno. Penìa, spinta dalle sue scarse risorse, escogitò di avere un figlio da Poros e si sdraiò accanto e concepì Eros»⁵. In qualità di figlio di Poros e Penìa si sottolinea la sua duplice ed ambivalente natura, evidenziando come nell’amore è sempre presente la forza cieca dell’abbondanza e della pienezza, ma anche della povertà e della necessità. In tal senso, Eros esprime la ricchezza e la potenzialità dell’esperienza trasformativa, in virtù della sua divina origine paterna e, contemporaneamente lo stato di indigenza derivante dalla “materia” di origine materna. Poros, in greco πορός viene tradotto come risorsa, ricchezza, ma esprime anche l’idea di passaggio e da un punto di vista letterale designa il mezzo per passare un fiume, un guado, un sentiero. Questo consente di comprendere il tema dell’amore in termini di trasformazione e di «come l’Essere divino, unitosi a Penìa compia il “passaggio” alla coscienza del divenire che, ignara della sua vera natura, si fa schiava dell’ignoranza; così l’esperienza d’amore segna una “trasgressione”, un “passaggio inverso” da uno stato all’altro, dal germe latente, al fiorire della luce inferiore, dalla morte dei sensi alla vita dello spirito e al risvegliarsi in essa e per essa di tutti i sensi umani sino ad abbracciare nel *pathos* della vibrazione suprema la radice unica dell’essenza invisibile»⁶. Così come accade

nel percorso iniziatico dell’umana Psiche, nell’eroico furto del fuoco ad opera del Prometeico eschiliano, nell’incessante processo evolutivo del genere umano, l’archetipo del divino Eros esalta i desideri per sacrificarli. In tal senso, il concetto di trasgressione, inteso nella sua radice etimologica (*trans-ingredior*, cioè andare oltre) richiede una perenne opera di creazione e distruzione, un continuo “andare oltre” attraverso il superamento dei limiti, delle resistenze, delle paure, del carcere della materia entro il quale il divenire viene imprigionato. Questa continua evoluzione che abbraccia l’Universo intero, nell’uomo, quale infinitesimale componente vitale di tale macrocosmo, implica non la necessità di vivere tale processo, ma anche di avere il coraggio di comprenderlo.

Dunque, se il pervenire alla totalità dell’archetipo, implica due dimensioni, il maschile ed il femminile, quali modalità vengono attivate per compiere il percorso di trasformazione, volto all’individuazione? Quale figliolanza nascerà da tale *coniunctio oppositorum*? Sin dai tempi degli antichi greci, sono nate due differenti esperienze di integrazione degli opposti: Afrodite Pandemia e Afrodite Urania. Platone ci spiega che, se l’anima si limita al piacere sensuale, fa esperienza della Venere “volgare”, ma se riconosce, al di là della realtà sensibile, la suprema realtà del mondo ideale, si eleva sino alla Venere “celesti”. Afrodite Pandemia esprime le forze aggreganti della vita, di quella modalità degli esseri umani attraverso i quali la funzio-

⁵ Platone, 2008, p. 99.

⁶ Conti Tortorici, E., 2007, p. 44.



Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, Galleria Borghese, Roma, 1515

ne dell'amore, integrando gli opposti, attiva l'esperienza di una generazione trasversale che si ripete attraverso i figli. Afrodite Urania, invece, esprime l'amore per le parti trasformative celesti, è quella modalità più sottile, più nascosta, che consente di integrare nell'individuo stesso la propria totalità, e di poter assurgere al mondo degli archetipi fino ad incontrare il tema della Bellezza e dell'Armonia. Secondo questa visione, gli esseri viventi hanno contemplato l'origine della totalità archetipica, ne sono rimasti affascinati e in loro ne sussiste un'oscura reminiscenza, un ricordo ancestrale sepolto nel profondo dell'inconscio. Realizzare questa totalità dall'esterno, nel contesto della vita reale, vuol dire creare in modo trasversale; diversamente significa generare una propria totalità interiore. Il tema dell'Afrodite Urania, non è un concetto puramente greco o del mondo occidentale, ma è presente anche in altre culture appartenenti al versante orientale: in Cina si parla delle "tecniche taoiste della camera da letto" e in India di tantrismo: ovvero gli esseri umani, anche concretamente, attraverso l'uso della sessualità, come modalità energetica trasformativa possono pervenire, laddove ne sussistono le condizioni opportune, alla propria totalità interiore. La psicanalista M. Esther Harding, allieva diretta di C.G. Jung, nel suo testo *I Misteri della donna*, lega il desiderio di avere figli al tema dell'immortalità, e ne distingue le differenti modalità per rivolgere l'energia verso il contesto esterno piuttosto che realizzarla verso l'interno. Prosegue citando una conversazione fra Cristo ed una sua discepola di nome Salomè, tratta dall'apocrifo Vangelo secondo gli Egiziani: «Quando Salomè chiese per quanto tempo ancora la morte avrebbe prevalso, il Signore disse: fino a quando le donne partoriranno bambini; poiché io sono venuto a distruggere l'opera della Femmina. E Salomè Gli disse: Dunque io non dovrò avere bambini? Il Signore le rispose e disse: Mangia di ogni Erba, ma non mangiare quella che reca l'amarezza. Quando Salomè chiese quando queste cose sulle quali Gli faceva domande avrebbero potuto essere conosciute, il Signore disse: quando io calpesterò la veste della

vergogna; quando il Due diverrà l'Uno, e il Maschio e la Femmina non saranno né maschio né femmina»⁷. Attraverso queste parole, trova chiara espressione il vero significato del matrimonio, quale unione della componente maschile e femminile all'interno della psiche, andando oltre la procreazione di una figliolanza terrena e favorendo la nascita del Sé quale vero figlio dell'amore, il Fanciullo Divino, autentico simbolo di un matrimonio sacro.

Appare dunque evidente che l'esperienza dell'amore profano, rimanda ad un contenuto latente dell'archetipo dell'Amore, il quale, nel suo profondo significato etimologico di *a-mors*, cioè senza morte, è sinonimo di immortalità, cioè è esigenza concreta di trasformazione dell'essere in quanto consente il risveglio della coscienza superiore: il richiamo del tema dell'Uno e la scoperta del Sé. Quindi, una volta che l'uomo conosca la dimensione dell'amore, osserva che questa forza propulsiva compare nelle più svariate forme biologiche, dall'atomo alla molecola fino ai più complessi esseri viventi, in quanto riunisce gli opposti. Nella vita più arcaica e biologica, il maschile e femminile non sono ancora sviluppati separatamente, perché le prime forme vitali sono spesso ermafroditiche, dotate cioè di una doppia sessualità, ma procedendo lungo la scala evolutiva, la sessualità si manifesta sempre più apertamente, permettendo così l'unione degli opposti. Nel nostro corpo tutte le cellule si aggregano e vanno a costituire l'individuo, ma è fondamentale che la psiche non si fermi a quel livello, e sia in grado di andare oltre la materialità, tenuta insieme dalle parti aggreganti, per andare oltre scoprendo l'infinito.

Come tutto questo viaggio attraverso il mito dell'amore, si rapporta agli accadimenti presentati nel film *Eyes Wide Shut*? In che modo la pellicola cinematografica permette di rivedere il nastro filmico della propria vita in un'ottica di trasformazione? Le vicende narrate dal regista Stanley Kubrick, possono essere osservate da un punto di vista strettamente egoico, oppure è possibile coglier-

⁷ Harding, M.E., 1973, p. 234.



ne le tematiche archetipiche, consentendo a ciascun essere umano di prendere visione del proprio percorso e, sospinto dalla forza suprema dell'amore, andare incontro all'"altro da sé" per fare esperienza di quel luogo che, il poeta R.M. Rilke così descrive: «Soglia: oh, pensa che è, per due che si amano logorare un po' la propria soglia di casa già alquanto consunta, anche loro, dopo dei tanti di prima, e prima di quelli di dopo... leggermente»⁸, per poi, a livello individuale e collettivo "andare oltre". Nel film *Eyes Wide Shut*, ultima opera del regista Stanley Kubrick, tratto dal romanzo "Doppio sogno" di Arthur Schnitzler, vengono magistralmente rappresentate le vicissitudini d'amore del Dott. William "Bill" Harford (Tom Cruise) e la moglie Alice (Nicole Kidman), una coppia borghese di New York che sembra apparentemente disinibita sul piano dell'Io, ma ciò non risulta essere espressivo dell'intimità dell'anima. Frederic Raphael, sceneggiatore del film, nell'apprendere l'idea di Kubrick di ambientare l'azione, dalla Vienna di fine XIX secolo, descritta nel romanzo originario, alla New York degli anni '90, esprime la sua perplessità in merito al fatto che i tempi sono differenti e forse le relazioni uomo-donna sono cambiate, «Crede? – disse Kubrick – io non credo»⁹, le relazioni d'amore seguono il medesimo copione da tempi immemorabili e l'invito è di andare oltre le tematiche specifiche che ogni epoca porta con sé e più ancora oltre le proprie vicissitudini egoiche, per scavare nella dimensione più profonda ed oscura dell'amore. A questo punto, le luci si abbassano, il silenzio cala sul pubblico e sullo "schermo" cinematografico, umane vicissitudini d'amore magistralmente vengono narrate per condurre lo spettatore nei meandri della propria "realtà".

L'abito di Alice Harford scivola lentamente a terra, l'occhio della telecamera si apre sul suo corpo nudo mentre le luci ed i suoni della città fanno da cornice alla possibilità data agli esseri umani di conoscere l'essenza della realtà attraverso il disvelamento della nuda verità al "caro" prezzo di una destrutturazione degli schemi edificati dall'Io. La nudità espressa senza pudore, la coppia stessa

disinibita nella relazione e la trasparenza che sembra caratterizzarne il rapporto, creano un interrogativo favorito dal gioco di parole del titolo stesso del film: *eyes wide open*, è un'espressione generalmente utilizzata per indicare occhi completamente aperti, ma il titolo *eyes wide shut*, letteralmente tradotto, occhi chiusi ben spalancati, evidenzia un'ambiguità. Le vesti svelano un'esplicita nudità, invitando, attraverso il susseguirsi degli eventi, ad un'esperienza di un mondo non visibile con l'occhio reale, annunciando un viaggio verso una dimensione interiore, proponendo il superamento della barriera che oscura la visione diretta della realtà più autentica nascosta dietro le maschere del mondo, per giungere infine alla visione segreta. Non si tratta di negare l'aspetto reale delle forme, al contrario ciò che avviene è il manifestarsi di una dimensione nascosta e segreta della realtà, tanto più vera di quella formale, perché legata ai territori filogenetici dell'inconscio collettivo. Nella scena iniziale i due protagonisti partecipano ad una festa, simbolico terreno ove gli esseri umani si relazionano nel corso dell'incessante fluire della vita, esprimendo differenti modalità di seduzione, due stili divergenti: il maschile è concreto, diretto, mentre la donna sviluppa la tematica del sogno, dell'immaginario, dell'amore ideale. Bill Harford si imbatte in una duplice figura femminile, una delle fantasie più note della psicologia maschile, due giovani modelle, come sirene tentatrici, simboli della seduzione, rappresentano il rischio e l'avventura, mettendo alla prova la sua fedeltà e conducendolo lungo un tragitto di cui non ne conosce la meta e che loro stesse decantano come il luogo non ben definito ove «finisce l'arcobaleno». Nell'ambito della psicologia del femminile, la seduzione è più sofisticata, Alice si imbatte nell'affascinante corteggiatore Sandor Szavost, il quale dopo aver bevuto dal calice di champagne dell'incantevole protagonista, danza con lei e, lo spartito musicale, dal titolo *Chanson d'Amour*, si riempie del loro dialogo, ove egli

⁸ Rilke, R.M., 1978, p. 57

⁹ <http://www.archiviokubrick.it/opere/film/ews/raphael.html>

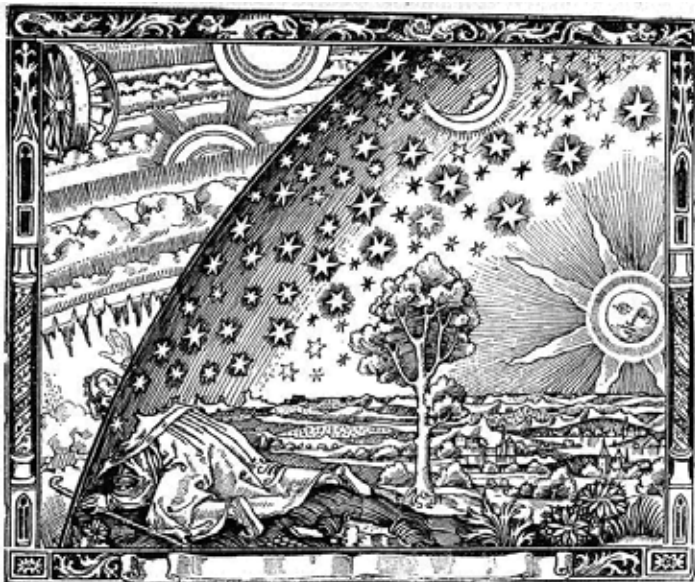
la dirige con maestria attraverso differenti temi, quali l'amore, citando per esempio *L'arte di amare* del poeta latino Ovidio, il lavoro, il potere, il matrimonio e la suprema arte del Rinascimento. Lentamente e con eleganza, l'approccio di tipo mentale diviene sempre più allusivo, fino a diventare inequivocabile il movimento stesso del corpo.

La sera successiva, i due coniugi, nell'interrogarsi sugli eventi della festa, entrano in rapporto di specularità, l'effetto della marijuana slatentizza la verità e gli inconsci si confrontano. I temi del tradimento e della gelosia, avviano un confronto nel quale l'uomo si difende aggrappandosi al senso del dovere, virtù, etica, onestà, come egli stesso afferma: «perché sono molto innamorato di te, perché siamo sposati, perché io non ti voglio mentire, né dispiacerti. [...] E adesso cerchi anche di farmi ingelosire. [...] Non lo sono (*geloso*). Neanche una volta. Probabilmente perché sei mia moglie, può darsi perché sei la madre di mia figlia, forse perché penso che tu non mi tradiresti mai». Diversamente la donna vuole entrare più nel profondo, vuole veramente vedere e comprendere chi ha davanti e le sue battute sono volte alla ricerca della verità dell'altro e, sull'onda di questa apertura, viene allo scoperto con la propria verità, dichiarando che nel momento in cui vide, nel corso di una recente vacanza estiva, un giovane ufficiale di marina, solo uno sguardo intercorse fra loro, ma «ero sicura che se lui mi avesse voluta, mi dicevo, anche soltanto per una notte, sarei stata pronta a mandare all'aria ogni cosa. A sacrificare te, Elena, il mio fottutissimo avvenire. Tutto quanto! E la cosa strana è che nello stesso tempo tu mi eri caro più che mai e in quel momento il mio amore per te era un amore tenero, ma triste». In nome dell'archetipo, tutto è ribaltato, non c'è più una vita reale: la famiglia, il marito, l'intera esistenza, la vita dell'io è distrutta, tutto è cambiato per sempre, e la coscienza della persona, che vede sacrificare il suo io, in nome di questa totalità, si rende conto di come la componente stessa dell'io sia importante. A questo punto, lui rimane sconvolto e si trova costretto, sotto la spinta della sua esigenza trasformativa, a scoprire

la sua parte archetipica e ad entrare in rapporto con le sue fantasie. Si attiva dunque, un percorso parallelo di apertura, ricerca e confronto caratterizzato da due differenti approcci: l'uomo, attraverso il femminile dovrà imparare a conoscere la parte più autentica di sé ed esplorare in profondità le immagini che emergono dalla propria dimensione egoica; mentre la donna, attraverso il maschile concreto, dovrà comprendere come dare veste e corpo alla propria parte immaginifica. Bill Harford, dunque, si imbatte in una serie di figure ed eventi significativi: la figlia di un suo paziente da poco deceduto, davanti alla salma, gli dichiara il suo amore e lo bacia; un gruppetto di adolescenti, incontrati mentre vaga per le strade di New York, tentano di intimorirlo con la loro generica aggressività; la prostituta, dotata di una significativa quota d'anima, con la quale non c'è nessun rapporto di tipo sessuale, ma solo un desiderio acceso e non sviluppato fisicamente; la bambina seduttiva e trasgressiva incontrata nel negozio di costumi; fino alla tematica dell'orgia dal sapore iniziatico. Di fatto, egli entra in relazione con tali esperienze, avvicinandosi ad esse, vivendole, ma senza esserne travolto, tali vicende fra l'eros più seducente e la morte si alternano, creando un mondo ove i confini fra realtà ed apparenza si fanno sempre meno nitidi. Mentre egli partecipa consapevolmente al rito "nero", ove ha visto sacrificare ogni donna come archetipo, la moglie sincronicamente sogna un'identica situazione in cui, in qualità di archetipo del femminile, fa l'amore con una molteplicità di uomini. Alice, dunque, quale simbolica Penelope, pur nella sua immobilità, viaggia all'interno delle sue profondità distinguendosi e differenziandosi dal viaggio nel mondo reale e delle forme esperite dall'errante Ulisse. In questo percorso di ricerca, la donna ha un talento innato nel conferire alla dimensione concreta dell'uomo un senso infinito. L'uomo, al contrario, attraverso i suoi atti, tende alla ricerca di una totalità che si placa grazie alla donna. La donna conosce l'anima per ritrovare il corpo, mentre l'uomo esplora il corpo della donna ed i labirinti del desiderio fisico per scoprire

che cosa si nasconde in esso e ritrovare così la consistenza del proprio essere. La donna immagina e sogna mentre l'uomo attivamente partecipa, ma entrambi hanno visto e sperimentato i limiti e la possibilità di accedere ad un livello più profondo, ove la verità di ciascuno è divenuta il centro di un percorso che deve essere autentico e simmetrico.

Un nuovo giorno filtra la sua luce sulle vicende della coppia e li richiama alle proprie specifiche individualità. Entrambi devono entrare in rapporto concreto con l'io e ciò che per lui è stato realtà e per lei sogno, di-



Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point où le ciel et la Terre se touchent...

C. Flammarion, *Urbis et Orbis*, 1888

ventano due modalità concrete di confronto consentendo alla coppia di attuare il proprio risveglio, giungendo alla sintesi finale, alla *coniunctio oppositorum*, ove entrambi hanno potuto partecipare con la propria più profonda verità: «dobbiamo ringraziare il destino. Ringraziarlo per averci fatto uscire senza alcun danno da tutte le nostre avventure, sia da quelle vere che da quelle solo sognate. [...] La realtà di una sola notte, senza contare quella di un'intera vita, corrisponde alla verità. E nessun sogno è mai soltanto sogno. L'importante è che ora siamo svegli! E spero tanto che lo resteremo a lungo». A quel punto la coppia, resterà per sempre insieme? Non è dato di saperlo, per il momento riparte da basi differenti rispetto ai primi tempi

e alla iniziale ipocrisia dell'io che li caratterizzava, entrambi i partner hanno sviluppato una nuova consapevolezza e nell'infinità dei territori che hanno esplorato, hanno potuto sperimentare la propria finitezza, arrivando a comprendere come i concetti di eternità ed amore, appartengano unicamente alla dimensione dell'archetipo.

Il film *Eyes Wide Shut* permette di cogliere le dinamiche atte ad incontrare se stessi e l'altro nella dimensione più autentica, consentendo al tempo stesso, un'apertura alla divina dimensione dell'amore quale metafora della vita e della trasformazione, evidenziando le caratteristiche di un cambiamento che non può essere assoluto, ovvero senza limite, poiché deve entrare in rapporto con le vicende materiali della vita. Nel percorso di riconciliazione degli opposti, l'essere umano si muove nella direzione dell'Unità e lentamente si libera in una danza in armonia e sintonia con l'universo di cui fa parte. Le nostalgiche note del valzer che hanno accompagnato la scena iniziale del film, ora incorniciano la battuta finale della protagonista: «c'è una cosa molto importante che noi dobbiamo fare il prima possibile: scopare». Una vecchia visione del mondo è ormai trapassata, la coppia entra rinnovata in una nuova fase, come forse già era accaduto

all'inizio del film. Un valzer, preludio e fine al tempo stesso, musica di un "passaggio", del superamento della "soglia", dell'ingresso in una nuova dimensione. L'eterno gioco dell'amore si alterna nelle differenti tappe verso la *coniunctio oppositorum*, e ciò che il titolo stesso del film evidenzia, il poeta R.M. Rilke lo esprime in sublimi versi: «*Gli amanti, se non ci fosse l'altro, che preclude la vista, a quello spazio puro son vicini e stupiscono... Come per svista gli è stato aperto loro dietro l'altro... ma oltre l'altro nessuno può andare, ed ecco a tutt'e due tornare mondo. Sempre rivolti al creato, in essi vediamo soltanto il rispecchio del Libero da noi stessi oscurato. O che una bestia muta, alzi gli occhi e guardi tranquilla attraverso di noi. Ecco quel che si*

*chiama Destino: essere di rimpetto, e null'altro, e sempre di rimpetto*¹⁰.

Esiste una condizione in cui gli amanti sono posti dinanzi a questo assoluto, che è il Sé, il Nirvanico Aperto. Nel momento dell'orgasmo, questa totalità, che per un attimo a lor si schiude, è una visione che non sanno sostenere ed inevitabilmente chiudono gli occhi, è una dimensione che ritorna a definirli nella propria individualità, li riporta alla propria condizione umana, al proprio Io, poiché nessun uomo o donna può sopportare l'indicibile forza archetipica e, colto da paura, l'altro da sé fa da ombra alla propria individualità. La dinamica archetipica consente una visione che deve essere evocata interiormente: «*due amanti si abbracciano sul loro letto: chi dei due vivrà, chi invece morrà?*»¹¹, l'indovinello che Gesù pone alla discepola Salomè apre il confronto lungo un percorso iniziatico, entro il quale, corpo fisico (Sale), anima (Mercurio) e spirito (Zolfo), si legano fra loro in un eterno abbraccio, sino alla realizzazione dell'Unità, dell'opus alchemico trattato nella tradizione ermetica. L'iniziazione d'amore si avvia, dunque, dalle vicende terrene, ma in ogni istante, deve avere quale suprema mèta la Bellezza assoluta.

L'amore è dunque stupore, espresso dagli antichi greci con la parola *thaumazein*, per indicare quel momento di meraviglia in cui l'uomo assiste all'improvviso infrangersi delle sue certezze, al definirsi di una nuova ed inedita immagine dell'esistenza, al possibile nuovo orientamento che la vita subisce, ed alla morte di una vecchia ed abitudinaria visione del mondo. Quali marionette sull'eterno palcoscenico della vita, gli esseri umani, si aggrappano disperatamente ai fili che li collegano ai loro simili, facendone la fondamentale ragione di vita, costruendo ossessioni, bramosie, gelosie e vivendo nell'illusione di esser essi stessi gli artefici dell'intero spettacolo. Fino al momento in cui giunge lo stupore: «*noi stessi "siamo realmente giocattoli di Dio per il meglio che è in noi stessi", e dovremmo danzare in conseguenza, obbedendo soltanto al controllo di quell'unico filo al quale la marionetta è appesa dall'alto e non, al contrario, agli sregolati strattoni con*

cui le cose esteriori ci tirano di qua e di là secondo le nostre preferenze o avversioni. [...] Ricorda: ciò che muove i fili è quell'Essere nascosto dentro di noi: lui compone il nostro discorso; lui è il nostro discorso, la nostra vita, il nostro Uomo ..., qualcosa che è più simile a Dio delle passioni che ci rendono letteralmente marionette e nient'altro»¹². L'archetipo dell'amore porta con sé il cambiamento, la trasformazione. Come una scintilla mai spenta propone all'intera umanità il "risveglio" che frantuma la quotidianità e le stantie abitudini. Che fare dunque? Scappare? Nascondersi? Rifugiarsi nella quiete del mondo conosciuto? Argomentare la pericolosità o la non esistenza dell'amore? Oppure, ispirati dalla poesia di Khalil Gibran, muovere i propri passi lungo il viaggio iniziatico che passa fra le braccia del divino amore: «*quando l'amore vi chiama, seguitelo, anche se ha vie ripide e dure. E quando dalle ali ne sarete avvolti, abbandonatevi a lui. Anche se, chiusa fra le penne, la lama vi potrà ferire. E quando vi parla, credete in lui, anche se la sua voce può disperdervi i sogni come il vento del nord devasta il giardino. Poi che, come l'amore v'incorona così vi crocefigge, e come vi matura, così vi potrà. Come sale sulla vostra cima e accarezza i rami che fremono più teneri nel sole, così discenderà alle vostre radici, e laggìù le scuoterà dove più forti aderiscono alla terra. Vi accoglie in sé, covoni di grano. Vi batte finché non sarete spogli. Vi staccia per liberarvi dalle reste. Vi macina per farvi neve. Vi plasma finché non siate cedevoli alle mani. E vi consegna al suo sacro fuoco, perché voi siate il pane sacro della mensa di Dio. In voi tutto ciò compie l'amore, affinché conosciate il segreto del vostro cuore, e possiate farvi frammenti del cuore della vita. Ma se la vostra paura non cercherà nell'amore che la pace e il piacere, allora meglio sarà per voi coprire le vostre nudità e passare oltre l'aia dell'amore, nel mondo orfano di climi, dove riderete, ahimé, non tutto il vostro riso, e piangerete non tutto*

¹⁰ Rilke, R.M., 1978, p. 51.

¹¹ Tommaso Apostolo, 1983, p. 109.

¹² Marchianò, G., 1977, p. 78.



il vostro pianto. L'amore non dà nulla fuorché se stesso, e non coglie nulla se non da se stesso. L'amore non possiede, né vorrebbe essere posseduto; poi che l'amore basta all'amore. Quando amate non dovrete dire: "Ho Dio in cuore" ma piuttosto, "Io sono in cuore a Dio". E non crediate di condurre l'amore, giacché se vi scopre degni, esso vi conduce. L'amore non vuole che consumarsi. Ma se amate e bramerete senza scampo, siano questi i vostri desideri: sciogliersi, e imitare l'acqua corrente che canta il suo motivo alla notte. Conoscere la pena di troppa tenerezza. Piagarsi in comprensione d'amore; e sanguinare di voluta gioia. Destarsi all'alba con un cuore alato e ringraziare un nuovo giorno d'amore; riposare nell'ora del meriggio e meditare l'estasiato amore; grati, rincasare al vespro; e addormentarsi pregando per l'amato in cuore, con un canto di lode sulle labbra»¹³.

¹³ Gibran, G.K., 1977, pp. 27-29.

Bibliografia

Alighieri, D., (2007). *La Divina Commedia*. Cuneo: L'Artistica Editrice.

Frigoli, D., (2004). *Ecobiopsicologia. Psicomatica della complessità*. Milano: M&B.

Frigoli, D., (Ed). (2005). *Intelligenza analogica. Oltre il mito della ragione*. Milano: M&B.

Gibran, K., (1977). *Il Profeta*. Parma: Guanda.

Harding, M.E., (1973). *I Misteri della donna*. Roma: Astrolabio.

Leonard, L.S., (2000). *La Via al Matrimonio. La trasformazione del rapporto d'amore*. Roma: Astrolabio.

Neumann, E., (1989). *Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo*. Roma: Astrolabio.

Marchianò, G., (1977). *La parola e la forma*. Bari: Dedalo.

Pinkola, C.E., (1993), *Donne che corrono coi lupi* (50th ed.). Milano: Frassinelli.

Platone, (2008). *Simposio o Sull'Amore*. Milano: Feltrinelli.

Raphael, (1996). *La Scienza dell'Amore. Dal*

desiderio dei sensi all'Intelletto d'Amore. Roma: Asram Vidya.

Rilke, R.M., (1978). *Elegie Duinesi*. Torino: Einaudi.

Roob, A., (2011). *Il Museo Ermetico. Alchimia e Mistica*. Köln: Taschen.

De Rougemont, D., (1977). *L'Amore e l'Occidente*. Milano: BUR.

Schnitzler, A., (2010). *Doppio Sogno*. Milano: Adelphi.

Tommaso Apostolo, (1983). *Il Quinto Vangelo*. Ancona: Filelfo.

Conti Tortorici, E., (2007). *Amare l'amore. Un percorso tra mito, letteratura e psicoanalisi*. Roma: Armando.

Filmografia

Kubrick, S. (1999), *Eyes Wide Shut*, Warner Bros. Pictures.

Webgrafia

<http://www.archiviokubrick.it/index.html>

<http://www.jeffreyscottbernstein.com/kubrick/index.html>



Balthus, *La lezione di chitarra*, 1934



IL RITO E L'ORGIA: regressione ed elaborazione delle energie libidiche primordiali

*Zisa Domnului catre ucenicii sai...
Porunca noua dau voua...
Domnului sa ne rugam pentru mila,
viata, pacea, sanatatea, mantuirea,
cercetarea, lasarea si iertarea
pacatelor robilor lui Dumnezeu.
Inchinatori, miluitori si binefacatori
ai sfantului lacasului acestuia*

Queste le parole della preghiera che apre la scena del rito nel film "Eyes Wide Shut", tratte dal brano Masked Ball e derivate da un arrangiamento di una precedente composizione di Jocelyn Pook, chiamata "Backwards Priests", del 1997.

Le parole appartengono ad un canto bizantino recitato da due preti rumeni. Tale canto, detto Anaphora, è l'ultima parte della messa bizantina ortodossa e rappresenta la preghiera di Innalzamento, momento liturgico di santificazione di un mortale.

L'autrice ha voluto capovolgere l'ordine delle parole conferendo al brano un'atmosfera per così dire diabolica associata alle note inquietanti, che fanno da cornice ad un rito che può essere definito "nero", nel quale l'Innalzamento volge verso un percorso di senso opposto.

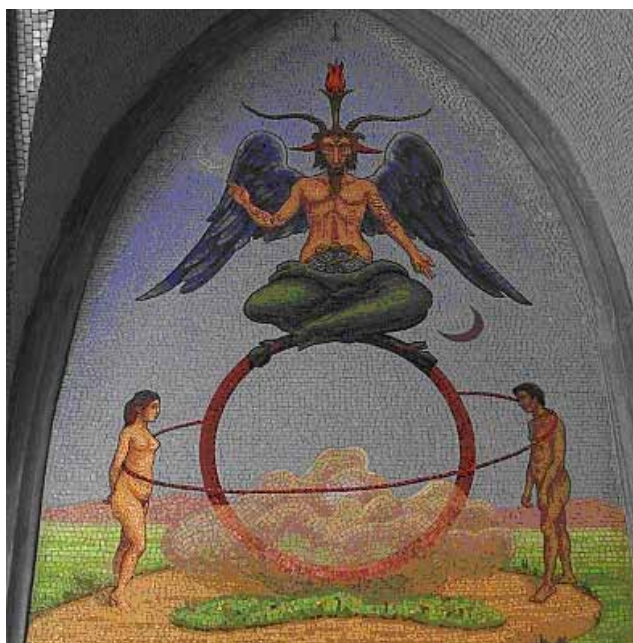
La traduzione nei suoi contenuti non è molto diversa dalle preghiere che siamo soliti ascoltare durante le comuni celebrazioni cristiane. Il brano recita: «*E Dio disse ai suoi discepoli: Vi do un comandamento: Pregate il Signore per la compassione, la vita, la pace, la buona salute, la salvezza, la ricerca, la dipartita e per il perdono dei peccati dei figli di Dio. Quelli che pregano avranno pietà e si prenderanno cura di questo luogo sacro*».

Dunque la qualità "diabolica" attribuita alle parole del canto è da rintracciare unicamente nel loro rovesciamento, accompagnato dai movimenti all'interno del cerchio rituale che propongono un canone inverso rispetto

al rito cattolico e accentuano la natura nera del rito, intesa come trionfo della materialità, nella sua accezione semantica legata appunto alla "mater".

Il rito è ben lontano dalla spiritualità come forma di trascendenza, questo ci viene suggerito oltre che dall'atmosfera, dalla *deambulatio* del Maestro, la quale è sempre in senso antiorario e dal numero delle donne presenti nel cerchio: sono infatti undici le fanciulle e tale numero impone una riflessione sull'assenza di una dodicesima figura. Mentre il numero dodici sul piano archetipico corrisponde a livello macrocosmico ai cicli naturali e ciò è evidente pensando per esempio ai segni zodiacali o ai mesi dell'anno, nel microcosmo mitologico rievoca la figura di Cristo con i dodici apostoli o ancora le dodici Tribù di Israele. Il numero undici, invece, si pone come ponte tra il numero dieci, espressione della totalità del maschile e del femminile, e il numero dodici, svelando l'assenza di una reale completezza e rappresentando al contempo la parte Ombra delle altre donne che sono in luce.

Questi elementi tradizionalmente associati ai riti neri comportano una riflessione neces-



saria alla comprensione di tali moduli rituali, che altro non rappresentano se non pratiche tese a riportare la psiche ai primordi della sua evoluzione, quando era ancora ancorata alle forze telluriche dello psicoide.

Elementi rituali neri e pratiche orgiastiche consentono un inquadramento del rito proposto da Kubrick.

Le orgie erano originariamente cerimonie religiose che solo nel tempo si connotarono dei tipici comportamenti collettivi eccessivi, caratterizzati dall'intenso coinvolgimento del corpo, con danze, banchetti e promiscuità sessuale, indulgendo poi nel sovvertimento delle norme e dei codici condivisi.



Escher, "Le facce a spirale"

Questa evoluzione, che portò talora a far assumere all'orgia una sfumatura negativa, in realtà fu determinata dal suo uso all'interno dei culti in onore di Dioniso, sovente caratterizzati da estasi, musiche, danze e forme di dissolutezza. Tali riti avevano come fine quello di rafforzare le energie vitali del cosmo e delle comunità umane, attraverso l'istituzione di pratiche di ricongiunzione con la natura, volti a far fluire l'energia sacra della vita e le forze riproduttive negli esseri viventi, come a voler celebrare una rinascita totale.

Dioniso, divinità estatica per eccellenza, era correlato al culto orgiastico, inteso come esperienza religiosa che permetteva la comunione con la divinità, trasformando l'individuo in un "ispirato", mediante una forma di sacrificio che implicava la perdita di sé: un sacrificio totale che garantiva una forma totale di

salvezza e che consentiva il superamento dei limiti umani e delle singole coscienze a fronte di una fusione nella coscienza della totalità.

La sessualità sfrenata poteva essere assimilata a una ierogamia divina e la sua ritualizzazione aveva come fine quello di ridestare tutta la natura, l'uomo e il cosmo, per assicurarsi prosperità e nuova vita.

Tali cerimonie sono state spesso associate alle collettività agrarie orientate al culto della fecondità e della rigenerazione; tuttavia l'orgia non assolveva solo a tale funzione, essa rivestiva, infatti, un valore sociale intrinseco nella pratica stessa, tesa a sconvolgere i codici comuni e a stravolgere istituzioni fondanti come

il matrimonio: coloro che partecipavano alle orgie, in quanto "iniziati", sperimentavano un ritorno allo stato primordiale e le donne dunque tornavano a quella condizione che precedeva il matrimonio, la verginità, intesa come stato di purezza spirituale.

Quest'aspetto conferisce alle pratiche orgiastiche una valenza profondamente psicologica, i soggetti coinvolti in questo tipo di rito andavano incontro alla perdita della loro individualità, combinandosi sul piano fisico e meta-fisico in una singola totalità che non rispondeva più alle norme sociali: veniva ripristinato il caos delle origini, si accedeva così ad un'esperienza

uroborica che precedeva la forma e che attecchiva all'indifferenziato.

Ciò permetteva di riattare la creazione, di ridare vita e forma ai singoli, partendo proprio da questo stato mitico originario, privo di limiti e di confini, dove non vi era un tempo inteso come Cronos, ma un ritmo archetipico che scandiva il passaggio dal *Caos* al nuovo ordine.

Era necessaria una dissoluzione del mondo, che si esprimesse proprio nell'abolizione di regole e di leggi conosciute e condivise, perché si determinasse la fine e si desse vita ad un inizio: l'orgia rappresentava così la "catastrofe" che permetteva questo e che consentiva una *coniunctio oppositorum* in cui la fine e l'inizio e ciò che simbolicamente vi era contenuto in essi, potesse convergere in una totalità, per poi rigenerarsi.



E' opportuno osservare come le orge, notoriamente associate al culto di Dioniso, avessero una significativa controparte orientale nel culto di Sabazio, divinità non ellenizzata che a propria volta prometteva un'identificazione con il dio mediante la partecipazione ai riti in suo onore.

Il nome di tale divinità rimanda alla radice del termine "Sabba" che proviene proprio da Sabbazio e che dal culto per tale divinità frigia trae sia la denominazione che parte delle pratiche rituali.

Il Sabba, secondo la tradizione, era l'incontro tra le streghe e Diana, il quale avveniva in corrispondenza degli equinozi e dei solstizi e in quattro momenti dell'anno a metà tra i primi e i secondi. Diana durante tali adunanze si manifestava nei suoi tratti di divinità benevola e terribile, ricordando l'archetipica ambivalenza di Kali.

Satana rappresenta dunque una trasposizione maschile postuma di ciò che in origine era una potente espressione del femminile.

Oggi il Sabba è indissolubilmente legato al satanismo e le manifestazioni rituali che lo caratterizzano sono rappresentate da liturgie inneggianti l'Anticristo e dunque invertite nei loro canoni, dall'apostasia, vale a dire l'atto di rifiuto di Cristo e della Chiesa, da banchetti osceni privi di sapore e di ogni dimensione sensoriale, da manifestazioni di forme di eros elementari, connesse unicamente a un possesso carnale promiscuo e polimorfo, deprivato anche dell'esperienza del piacere e dell'estasi.

Il quadro di lettura dell'orgia proposto non ambisce ad essere esaustivo, ma permette di rintracciare un'analogia tra le suddette pratiche e aspetti infrarossi connessi alla funzione della sessualità e nello specifico dell'orgasmo, come espressione di possibilità trasformativa propria della natura e "riorganizzazione della realtà"¹. I temi dell'eccitazione, della carica, della scarica e della distensione, che si declinano nella funzione orgiastica, sono individuabili a tutti i livelli filogenetici e tracciano fedelmente ciò che accade in natura, sia a livello evoluto che primordiale. Tutte le volte in cui l'incontro tra forze naturali genera una nuova forma si accede ad una riorganiz-

zazione della realtà che procede secondo il suddetto schema.

L'evoluzione è possibile grazie a catastrofi che determinano la morte fisica o psichica, una morte necessaria e al contempo gravida di nuova vita, forse è per tale ragione che l'etimo di orgia, dal greco *èorga*, vuol dire proprio "offerto in sacrificio".

La natura mostra apertamente la necessità di sacrificare per trasformare e generare: "È perciò dalla morte di una stella, che nascono le supernovae; muoiono gli atomi d'idrogeno nella fusione nucleare che produce elio; la cellula che si divide, muore in sé come forma; appassisce e muore il fiore che si trasforma in frutto"²

Il rituale in esame riproduce questa dimensione totipotenziale, rappresentata dal cerchio sacro amministrato da un maschile che si pone al centro come forma stabile e propulsore simbolico di un'attivazione, che accade tuttavia agli estremi, là dove incontra e muove il femminile, che a propria volta chiude e delimita il temenos, attraverso il contatto e lo scambio di baci saffici ma, al contempo apre alla trasformazione e porta con sé fuori dal cerchio, coinvolgendo coloro che assistono al rito ma, che vi partecipano identificandosi come parte di esso mediante le vesti e le maschere pittoresche.

Coperti da maschere, infatti, sono i volti di tutti i presenti, compresa quella centrale, che nel film rappresenta il Maestro della cerimonia, la quale si distingue tuttavia per l'abito di colore rosso, contrapposto alle donne-sacerdotesse che indossano lunghi mantelli neri.

Porre l'accento sugli elementi cromatici apre a ulteriori riflessioni circa i numerosi aspetti simbolici del rito proposto da Kubrick.

Il rosso della tunica del Maestro rimanda per analogia al sangue e al fuoco, è il colore evocativo del principio vitale, trionfante nei riti dionisiaci, esso rappresenta notoriamente la lotta, è anche metafora della dimensione uterina, espressione del mistero di elementi ctoni primordiali, spesso presente nei riti ini-

¹ Ottolenghi, D., (1993). *L'estasi e l'orgasmo come aspetti archetipici della generazione*. In *La forma, l'immaginario e l'uno. Saggi sull'analogia e il simbolismo*. Milano: Guerini Studio, p. 50.

² ibidem, p. 51.

ziatici, assume al contempo la sacralità della conoscenza esoterica, rimanda inoltre al peccato e alla trasgressione e contiene in sé l'ambivalenza della passione contrapposta alla dimensione storicizzata del potere.

Infine, il rosso richiama l'Opera al Rosso alchemica.

Gli alchimisti distinguevano tre fasi fondamentali del processo che conduceva alla pienezza della coscienza dell'uomo, ossia alla sua Individuazione: l'Opera al Nero, tappa più difficile che poteva durare un'intera esistenza, tesa alla morte dell'Io e volta a favorire



Maschere dionisiache

l'apertura alle potenzialità di ricerca del Sé; l'Opera al Bianco che rappresenta quello stadio in cui la coscienza può sottrarsi al dominio degli istinti e accedere in modo concreto allo Spirito; l'Opera al Rosso nella quale siamo in presenza di un Sé condensato che può essere distribuito, trasferito, infatti, in questa fase del processo alchemico, la coscienza è protesa all'esplorazione dello spazio, del tempo, del corpo e della vita, riprovando, attraverso infinite metamorfosi, l'emozione della propria genesi spirituale³, presiedendo ad una dimensione della totalità che permette la nascita del Sé.

In contrapposizione al rosso di colui che celebra il rito nel cerchio rituale si osservano, come detto, le vesti nere delle donne-sacerdotesse. Il colore nero, così come suggerisce l'Opera al Nero alchemica, rimanda alla necessità della morte dell'Io, della coscienza ordinaria, la quale implica un'immersione nelle tenebre indifferenziate dell'inconscio e una

dissoluzione di tutte le passioni egoiche, perché sia possibile accedere al Sé.

Spogliarsi dei manti neri evoca dunque sul piano simbolico, la disponibilità a tale immersione e la capacità di fare esperienza dell'archetipo senza sovrastrutture egoiche: nude davanti al divino.

La vicinanza delle donne al pavimento non esprime un atto di sottomissione al maschile, bensì un'adesione agli elementi istintuali connessi alle forze ctonie della madre terra.

E' il bastone, chiaro elemento fallico, che rimanda alla presenza del maschile e alla necessità di un incontro con quest'ultimo, a consentire un distacco dalla mater e a sollevarsi da tale dimensione.

Il bastone rappresenta uno strumento di potere antichissimo, esso è al contempo un'arma e un appoggio e nella sua dimensione assiale si presenta simbolicamente come cardine del mondo.⁴ Storicamente associato al potere della forza e della saggezza, è connesso anche al fuoco, secondo il mito, infatti, Prometeo ruba il fuoco agli dei per donarlo all'umanità, ma è stato Hermes l'inventore del fuoco nella sua forma tellurica: egli sfregando due rami sec-

chi, uno di alloro e l'altro di melograno, ha ottenuto la scintilla che genera luce e calore, per asservirla ai propri scopi, vale a dire sacrificare due vacche sottratte per proprio diletto alle mandrie di Apollo.

Colui che tiene in mano il bastone è detentore di un simbolo iniziatico, è maestro in quanto saggio, ma è anche potente in quanto scelto da Dio, come ci suggerisce la religione cattolica nelle sue figure più rappresentative: Aronne, Mosè, Isacco, per citarne solo alcune.

Il bastone infine, era presente nei riti in onore di Demetra, impugnato dal sacerdote che con esso percuoteva il suolo per evocare le forze della terra e la fertilità, proprio come accade nel rito del film, durante il quale, il Maestro sollecita simbolicamente le forze telluriche e

³ Frigoli, D., (1993). *L'alchimia dell'Eros*. In D. Frigoli, G. Cavallari, D. Ottolenghi, *La forma, l'immaginario e l'uno. Saggi sull'analisi e il simbolismo*. Milano: Guerini Studio, p. 76.

⁴ Chevalier J., Gheerbrant A., *Dizionario dei Simboli*, Vol. II, BUR-Rizzoli, 2010, p. 136.



guida le donne a distaccarsene per entrare in rapporto con il maschile, sollevandosi dalla terra e dalla simbolica condizione di fusione primordiale con la Mater.

Altrettanto suggestivo è l'elemento delle maschere indossate da tutti i presenti al rituale. Esse potrebbero suggerire uno strumento volto a tutelare l'identità di ciascuno, un modo per partecipare senza di fatto esserci, tuttavia, osservando il rito nella sua complessità, anche la maschera assolve alla funzione fondamentale di dissoluzione dell'Io, a favore di un'appartenenza alla totalità che non ammette distinzioni, né differenziazioni.

Osservando il valore che la maschera ha da sempre assunto in numerose culture e molteplici riti, è evidente come essa non possa assurgere a banale strumento volto a celare l'identità di chi la indossa: essa è sovente punto di incontro tra sacro e profano, elemento di alienazione dalle convenzioni, capace di proiettare in un mondo divino attraverso i rituali in cui essa è presente, come negli antichi riti agrari di fertilità nei quali la maschera era simbolo della rigenerazione cosmica e sociale; in molti riti africani rappresenta non solo il veicolo per entrare in rapporto con la divinità, ma la divinità stessa, che si manifesta attraverso le maschere, in quanto queste rappresentano materializzazione di spiriti sovrannaturali; nelle pratiche di imbalsamazione della civiltà egizia, nei quali si suggellava, ponendo una maschera sul volto del defunto, una separazione dello spirito immortale dal corpo corruttibile; nei rituali in onore di Dioniso, infine, colui che indossava la maschera del Dio ne assumeva le sembianze nella forma e nella sostanza, diventando altro da sé, vale a dire assumendo in sé l'alterità intesa come il tutto e, attraverso la maschera, che era manifestazione della divinità e al contempo sua assenza, diveniva espressione di un'ambivalenza che rispecchiava la presenza e l'assenza, l'uno e la totalità.

L'analisi degli elementi presenti nel rito, l'esplorazione delle dinamiche dei protagonisti, il valore simbolico attribuito ad ognuno di questi aspetti, genera una riflessione che riguarda il tema dell'intero film: si osserva infatti, come il maschile evolva, in obbedienza

all'archetipo, in modo differente dal femminile. Il tema dell'orgia svela tale aspetto e più in generale la trama di *Eyes Wide Shut* mostra chiaramente come ciò che nell'uomo si esprime attraverso la sensorialità, nella donna giunge attraverso l'immaginario: entrambi fanno esperienze profondamente concrete, ma muovendo da punti differenti e opposti.

La radice della sensorialità del maschile è legata al tema del fallo: il dio greco Priapo così come la divinità orientale Min, sono entrambi dei con i quali ogni uomo deve entrare in rapporto anche mediante un'offerta, affinché il *dio* si risvegli. Tale risveglio opera se sollecitato dalla visione e dal contatto con il femminile, o meglio con quelle parti del corpo della donna deputate a stimolare sul piano concreto e sensoriale l'uomo.

Per la donna, invece, diviene centrale il tema dell'immaginario il quale ha come veicolo lo sguardo, gli occhi, gli stessi che trapassano la protagonista del film quando racconta al marito le proprie fantasie circa l'ufficiale.

La vista si configura come esperienza fecondante dell'immaginario del femminile, sul piano archetipico è lo sguardo del maschile che apre alla trasformazione.

È in questa duplice lettura che va inquadrato il rito orgiastico: espressione dell'evoluzione del maschile-concreto, secondo quanto definito archetipicamente, il quale incontra il femminile-anima, sperimentando la possibilità di conoscere autenticamente una parte profonda di sé.

A propria volta il femminile attraverso la sensorialità del maschile, impara a dare concretezza alla propria parte immaginifica.

Sul piano infrarosso per analogia abbiamo nell'orgasmo maschile un'esperienza di convergenza delle sensazioni sugli organi sessuali, una concretizzazione dell'eccitazione in precisi distretti corporei, di contro l'orgasmo femminile si configura come un'esperienza ricettiva che investe e pervade l'intero psicosoma e, non solo la zona genitale.

Per concludere, è utile osservare come il tema della trasformazione nel rito in esame, non implichi una reale evoluzione dei soggetti in senso spirituale, non vi è possibilità di trascendenza né verticalità nel processo

che compiono i personaggi nel rito, è piuttosto evidente una tensione all'orizzontalità, nella quale i partecipanti perdono se stessi a fronte di una fusione in una totalità tellurica, propria dei riti neri, che si esprime soprattutto nella seconda parte del rito, quella in cui la dimensione orgiastica esplose in molteplici amplessi anche promiscui, incarnazione del soddisfacimento delle pulsioni materiali e ben lontana da una ierogamia, intesa come momento di unione sacra.

Il sacrificio finale, la "mattatio" della donna che cerca di salvare colui che ormai ha mostrato se stesso e la sua estraneità al rituale, colui cioè che è divenuto elemento di rottura di quella diluizione di soggettività necessaria, levando la maschera e identificandosi come singolo, è ulteriore dimostrazione di una tensione orizzontale che riconduce proprio dalla totalità al singolo: ogni valenza simbolica è smarrita e la coscienza è inesorabilmente ancorata alla materia.

Il sacrificio ha per oggetto una donna che non è ella stessa consacrazione dell'archetipo, ma come descritta da uno dei protagonisti "solo una prostituta".

Il rituale, pur attingendo a radici profonde che un tempo aprivano all'evoluzione della psiche e del corpo, in realtà è espressione e trionfo della materia e del potere umano: qui la dimensione dell'Amore inteso come dimensione mercuriale, che origina zolfo, cioè fuoco trasformativo, cede il passo al tema della sessualità, in quanto fisicità ridotta alla materia, che non sviluppa alcun processo di crescita sul piano endopsichico e spirituale.

Bibliografia

Chevalier, J., & Gheerbrant, A., (1969). *Dictionnaire des symboles*. (trad. it. *Dizionario dei simboli*, Bur-Rizzoli, Milano, 1986).

Ferenczi, S., (1993). *Thalassa. Saggio sulla teoria della genialità*. Milano: Raffaello Cortina.

Foglia, S., (1998). *I simboli del sogno*. Roma: Newton & Compton, Roma.

Francescato, D., (2003). *Amore e potere. La rivoluzione dei sessi nella coppia e nella società*. Milano: Oscar Saggi Mondadori.

Frigoli D., Cavallari G., Ottolenghi D., (1993).

La forma, l'immaginario e l'uno. Saggi sull'analogia e il simbolismo. Milano: Guerini Studio, Milano.

Jacobi, J., (1942). *The Psychology of C.G. Jung*. London: Routledge & Kegan Paul (trad. It. *La psicologia di C. G. Jung*, (1982), Universale Bollati Boringhieri, Torino).

Jung C. G. (1952). *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*. London: Paperba (trad it. *Opere, Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*, (1982), Bollati Boringhieri, Torino).

Marconi, S., (2003). *Dietro la tammuriata nera. Polisincretismi religiosi afroediterranei e loro proiezioni afroamericane, relativi ai riti di trance possessiva, all'uso della musica percussiva ed alla codificazione delle relazioni sessuali e della sessualità*. Lecce: Edizioni Aramirè.

Mastronardi, V. M., De Luca R., (2006). *Sette Satatiche*. Roma: Newton Compton Editori.

Neumann, E. (1981). *The Great Mother: an Analysis of the Archetype*. (trad. it. *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*. (1981), Roma, Astrolabio- Ubaldini)

Schnitzler, A., (1926). *Traumnovelle*. Berlin: Fischer Verlag (trad.it. *Doppio Sogno*, (2002), Bur Rizzoli, Milano).

Webgrafia

<http://kentroversypapers.blogspot.com/2006/03/eyes-wide-shut-occult-symbolism.html>

Saggio di Kent Daniel Bentkowski sulla simbologia occulta di EWS.

http://www.giusepperausa.it/eyes_wide_shut.html

Analisi di EWS nelle sue tematiche fondamentali.

<http://www.archiviokubrick.it/opere/film/ews/maskedball.html>

Per il testo del canto che accompagna il rituale orgiastico.

http://www.pianetascuola.it/risorse/media/secondaria_secondo/greco/enciclopedia_antico/lemmi/ermes.html



Marco Maio - Psicologo e Psicoterapeuta specializzato presso l'Université Européen Jean Monnet di Bruxelles e presso l'Istituto ANEB. Collaboratore del Dipartimento di Informatica, Sistemistica e Telematica dell'Università di Genova. Accanto all'attività clinica svolge da quindici anni attività di consulenza aziendale e di formazione nell'area delle risorse umane. Presidente della Sezione ligure dell'ANEB e collaboratore dell'area editoriale dell'ANEB.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA... dall'infrarosso all'ultravioletto

Niente rende più gioioso e tranquillo l'animo della forza e della misericordia. La forza distrugge i nemici esterni, la misericordia quelli interni, come macchine da guerra.
Gregorio il Sinaita, Capitoli utilissimi, 13

Vivere se stessi significa essere un compito per se stessi. Non puoi mai dire che vivere per se stessi sia un piacere.
Non sarà una gioia, ma una lunga sofferenza, perché devi farti creatore di te stesso.
C.G. Jung, Il libro rosso

NEUROSCIENZE

Pain and the Neuromatrix in the Brain
Ronald Melzack
Journal of Dental Education, Volume 65, No. 12

La teoria neuromatrix del dolore propone l'ipotesi del dolore come un'esperienza multidimensionale prodotta da patterns di impulsi nervosi generati da una diffusa rete neurale nel cervello. Questi patterns costituiscono quello che viene chiamato il "body-self neuromatrix" (che possiamo tradurre come "il sé corporeo della matrice neurale").

I patterns di impulsi possono essere innescati da input sensoriali, ma possono anche essere generati indipendentemente da loro. Mentre i dolori acuti, causati da brevi stimoli nocivi, sono stati studiati dai neuroscienziati, e i loro meccanismi di trasmissione sensoriale sono ben conosciuti, le sindromi da dolore cronico, che sono spesso caratterizzate da un forte dolore associato a poca o nessuna lesione visibile né da alcuna patologia, rimangono un mistero. Inoltre, sebbene lo stress cronico sia spesso associato al dolore cronico, la loro relazione è ancora poco conosciuta. La teoria neuromatrix del dolore

fornisce un nuovo quadro concettuale per esaminare questi problemi.

Si propone l'ipotesi che il "body-self neuromatrix" emetta dei segnali di uscita che attivano dei programmi percettivi, omeostatici e comportamentali dopo l'infortunio, la patologia, o lo stress cronico. Il dolore, quindi, sarebbe prodotto dai segnali di uscita di una rete neurale ampiamente distribuita nel cervello (self body neuromatrix) piuttosto che dai segnali di entrata provocati da lesioni, infiammazione, o altre patologie. La neuromatrix che è geneticamente determinata ma modificata dall'esperienza sensoriale, sarebbe il meccanismo primario che genera il pattern neurale che produce dolore.

Il dolore viene da fuori o da dentro?

Il dolore è un'esperienza centrale o periferica? E' un'esperienza generata dall'interno o provocata dall'esterno? Le teorie classiche del dolore asserivano che il dolore è un'esperienza periferica, a partire dagli input sensoriali. Nel caso dei dolori cronici, però, non si assiste a nessuno stimolo sensoriale. Cosa accade allora? Perché sentiamo dolore? La teoria neuromatrix risponde: il dolore è un'esperienza centrale, non periferica. Il cervello emette dei segnali di uscita a partire dal sé corporeo della neuromatrix.

La teoria "centrale" del dolore può gettare nuova luce su molti disturbi psicosomatici come la fibromialgia, una sindrome caratterizzata da dolore muscolare cronico diffuso associato a rigidità la cui eziologia è ancora sconosciuta.

Non solo. Ipotizzando una rete neurale distribuita nel cervello (pattern) che rappresenta in definitiva il Sé corporeo (body self neuromatrix), le neuroscienze confermano le ricerche psicoanalitiche a partire dagli studi sull'immagine corporea.

P. Schilder indica con l'espressione immagine corporea, non semplicemente un'immagine

mentale, ma il modo in cui il corpo percepisce se stesso, comprendendo "schemi e rappresentazioni mentali, pur non essendo semplicemente una rappresentazione" (Schilder 1935).

Le ricerche sull'immagine corporea sono state limitate all'utilizzo nel campo dei disturbi alimentari e delle dismorfofobie, cionondimeno possono essere estese anche al tema del dolore e del dolore cronico in particolare. La teoria psicoanalitica non solo conferma l'ipotesi neuroscientifica ma può completarla rispetto a quali sono gli aspetti psicologici e sistemico-famigliari che concorrono nella costruzione del "body-self neuromatrix". La neuroscienza, infatti, ci dice che l'esperienza modifica l'origine genetica del "body-self neuromatrix", ma non dice quasi nulla sul tipo di esperienza che modifica l'assetto genetico. La ricerca psicoanalitica può collaborare con le neuroscienze per illuminare il modo in cui la matrice si costruisce nello sviluppo dell'individuo.

Infine, la psicosomatica e l'ecobiopsicologia possono fornire un quadro concettuale capace di collegare la neuromatrix con gli aspetti archetipici che sono coinvolti nella costruzione dello schema corporeo. Per sé corporeo dobbiamo includere infatti non soltanto le esperienze individuali del corpo vissuto, ma anche il "corpo collettivo", cioè gli aspetti archetipici dell'infrarosso. Il corpo infatti è qualcosa che va oltre le esperienze soggettive e tocca l'ambito di fantasie inconsce oggettive, che condensano aspetti informativi di carattere filogenetico. Ad esempio per quello che riguarda la fibromialgia, possiamo domandarci quali aspetti archetipici sono concretizzati nel muscolo? Quali simboli ci richiamano gli arti e le articolazioni?

Al di là degli eventi biografici, infine, la neuromatrix può estendersi a patterns che riguardano la dimensione transgenerazionale, ad esempio, nei relativi nuclei conflittuali che si estendono ben oltre la sfera della vita individuale. Il piano archetipico e il piano transgenerazionale completerebbero la ricerca sul "sé corporeo della neuromatrix".

FILOSOFIA

Il corpo come veicolo dell'estasi, in La cognizione estetica tra oriente e occidente

Grazia Marchianò

Guerini e Associati, 1987

Il capitolo dell'opera della Marchianò si potrebbe considerare un riferimento imprescindibile di filosofia psicosomatica. La ripresa del concetto di estasi e di corporeità alla luce delle tradizioni orientali e occidentali, fornisce un quadro concettuale per ogni argomentazione psicologica sul tema del dolore e del piacere. Si fornisce sotto una breve sintesi e commento.

L'estasi che trasforma o l'estasi che forma?

Il sanscrito satira che corrisponde al greco soma è descritto come una guaina di carne che avvolge un'entità incorporea, l'atman. Mentre l'atman è il principio della vitalità e psichicamente, della gioia, raira è il principio del decadimento, del dolore.

Un essere incorporeo è nascosto nel corpo; chi è consapevole della sua presenza è liberato (Upanishad). Gli antichi enunciati sapienziali sul corpo come veicolo dell'estasi (estasi intesa come uscita dal corpo, sospensione da sé), sono oggi analizzati mediante le rigorose tecniche neuroscientifiche e in generale si potrebbe dire che le scienze da fisiche e positive sono diventate metafisiche. Lo stesso Fritjof Capra, racconta di un'esperienza personale di estasi che lo condusse a scrivere il Tao della fisica ("tutto intorno a me prendeva parte a una gigantesca danza cosmica").

L'estasi è un fenomeno tutt'altro che appartenente al passato o ad alcune tradizioni culturali e religiose, fa parte intrinsecamente delle nostre vite. Se siamo al mondo è grazie ad un atto estatico da parte di due amanti, e l'estasi è un'esperienza che ci ha toccato nei primi mesi della nostra vita, quando eravamo rapiti dal sonaglietto che l'adulto scuoteva davanti ai nostri occhi per distrarci a stupirci (lo stesso sonaglietto usato dallo sciamano nelle operazioni simboliche...). Così il dondolio impresso alla culla, le monotonie delle ninne



nanne, sono tutte induzioni d'estasi. Lo sviluppo psicofisico potrebbe essere tranquillamente riscritto secondo questa categoria!

Vediamo ora il rapporto tra piacere e dolore. Nella speculazione brahmanica l'intera cosmogonia è descritta come una conseguenza dell'ardore, del calore. Questa nozione di calore magico associato all'estasi si è sviluppata in due direzioni: empirica e sperimentale nei sistemi di disciplina e nelle tecniche meditative dello yoga e del tanta; e teoretica e speculativa nelle dottrine della salvezza attecchite all'ombra del shaktismo, dell'induismo, del buddismo. Il motivo che le accomuna è la tensione a trasformare il condizionamento corporeo in uno strumento di liberazione, dalla corporeità al vuoto nel tracciato della "beatitudine" (ananda). Se il fine è la catarsi estatica, la possessione erotica o mistica, lungo la beatitudine, la vera saggezza può essere appresa soltanto attraverso la sofferenza, nelle grandi solitudini, "lontano dalla casa degli uomini". Piacere e dolore sono congiunti nell'estasi sciamanica. Allo stesso modo, possiamo aggiungere, nel contesto più limitato della psicoterapia, piacere e dolore, gioia e sofferenza, sono interconnessi nel percorso di individuazione e l'assenza di uno dei due arresta la possibilità trasformativa.

L'estasi come esperienza in grado di attuare una "trasformazione" è resa possibile, in un certo senso, dall'estasi come fattore psicosomatico che "forma" lo sviluppo. L'estasi come fattore formante la coscienza si dipana nella dialettica gioia-dolore, stupore-angoscia, rapimento-ritrovamento di sé. Al di là dei suoi aspetti mistico-religiosi ritroviamo nell'estasi una categoria psicosomatica centrale nello sviluppo della coscienza.

ANTROPOLOGIA

Ai confini del dolore. Salute e malattia nelle culture religiose

F. Caretta, M. Pettini

Città Nuova, 1999

Sofferenza, malattia, dolore, sono i momenti nella vita di un uomo in cui la ricerca spi-

rituale e la domanda di senso si fanno più pressanti che mai. Tutte le grandi religioni conoscono e affrontano il tema della malattia, ed è a questo patrimonio di valori, immagini e simboli che anche la medicina e la psicoterapia) deve oggi attingere per porsi di fronte alla guarigione in una prospettiva più ampia di quella puramente biofisica.

Malattia o simbolo?

L'argomento presentato nel testo è importante per due motivi fondamentali: primo, analizzando il significato della malattia nelle diverse culture religiose ci offre un ventaglio simbolico universale di ciò che vuol dire ammalarsi, al di là del proprio contesto culturale riconoscendo i pregiudizi dietro la malattia (ad esempio la malattia vista come "peccato", come "dono", come "linguaggio di Dio", sono tutte visioni che hanno precisi riferimenti religiosi); secondo, nel contesto etnopsichiatrico è indispensabile conoscere il retroterra culturale religioso del paziente per instaurare un dialogo terapeutico che non tratti come "difese psicologiche" quelle che sono dei convincimenti culturali e simbolici (così ad esempio se il paziente considera la propria ansia nevrotica come un "sortilegio" ad opera di una donna, dovremmo interrogarci più profondamente sul riferimento simbolico di questa sua "teoria", anziché catalogarla solo come difesa psichica).

"L'uomo, come narrano le antiche mitologie, intermediario fra Cielo e Terra, ha un destino: la ricerca del proprio Sé"

Seminario
8 e 9
settembre
2012

IL TRATTAMENTO DELLA RELAZIONE GENITORE-BAMBINO. L'UTILIZZO DELLA METODOLOGIA NEUROPSYCHOMOTOR VIDEO ANALYSIS NELLA VALUTAZIONE DELLE INTERAZIONI GENITORE-BAMBINO DA ZERO A TRE ANNI. [CLICCA QUI](#)

A CURA DI DR.SSA S. GAZZOTTI – DR.SSA M. MOIOLI – DR. M. WALDER

L'AFFIDABILITA' è l'attestazione che abilita l'operatore a codificare l'interazione videoregistrata con la metodologia N.V.A. Si ottiene superando positivamente una prova che consiste nella codifica di 10 interazioni madre-bambino da effettuare nell'arco di cinque mesi. Il codificatore N.V.A. avrà quindi la possibilità di partecipare a programmi di ricerca in campo neuropsichiatrico infantile, psicologico, terapeutico ed educativo lavorando in rete con altri operatori che utilizzano la stessa metodologia.

Seminario
15 e 16
settembre
2012

I DISTURBI SPECIFICI DELL'APPRENDIMENTO IN OTTICA ECOBIOPSILOGICA.

VALUTAZIONE E INDICAZIONI DIDATTICHE/TERAPEUTICHE. [CLICCA QUI](#)

A CURA DI DR. M. MAIO – DR.SSA A. PENZO

Col termine disturbi specifici dell'apprendimento (DSA) ci si riferisce ad un gruppo eterogeneo di disturbi consistenti in significative difficoltà nella lettura (dislessia), scrittura (disgrafia), ortografia (disortografia), calcolo (discalculia) senza un deficit dell'intelligenza o altri tipi di disturbi. L'incidenza dei DSA è del 4,5%, all'incirca 1 bambino per classe. Il bambino DSA è spesso un bimbo più intelligente del normale, che ha bisogno di imparare diversamente. Se non riesce ad apprendere, rimane frustrato e perde di autostima, isolandosi o al contrario facendo di tutto per accentrare l'attenzione manifestando un comportamento provocatorio. Con la promulgazione della recente Legge 170/2010 gli studenti con diagnosi di DSA hanno diritto a fruire di appositi provvedimenti dispensativi e compensativi di flessibilità didattica nel corso dei cicli di istruzione e formazione e negli studi universitari. La scuola dovrà quindi, necessariamente, individuare i problemi e orientarli alle figure specialistiche.

Seminario
29 e 30
settembre
2012

I DISTURBI DA DEFICIT D'ATTENZIONE E IPERATTIVITÀ (ADHD). VALUTAZIONE E INDICAZIONI DIDATTICHE/TERAPEUTICHE IN OTTICA ECOBIOPSILOGICA. [CLICCA QUI](#)

A CURA DI DR. M. MAIO – DR.SSA A. PENZO

Il Disturbo da Deficit di Attenzione/Iperattività, o ADHD, è un disturbo evolutivo dell'autocontrollo. Esso include difficoltà di attenzione e concentrazione, di controllo degli impulsi e del livello di attività. Questi problemi derivano sostanzialmente dall'incapacità del bambino di regolare il proprio comportamento in funzione del trascorrere del tempo, degli obiettivi da raggiungere e delle richieste dell'ambiente. L'ADHD genera sconforto e stress nei genitori e negli insegnanti i quali si trovano impreparati nella gestione del comportamento del bambino. Il Seminario presenta una visione integrata del disturbo ADHD e fornisce una chiave di lettura che integra i piani cognitivo, simbolico, affettivo e sociale implicati nel comportamento del bambino. Saranno illustrate le indicazioni per la didattica, per la terapia e per il parental training, in ottica ecobiopsicologica.

Laboratorio
3-10-17-24
ottobre
2012

SOCIAL DREAMING MATRIX ECOBIOPSILOGICO. LABORATORIO DI SOCIALIZZAZIONE DELLA MATRICE SOCIALE DEI SOGNI IN UN'OTTICA ECOBIOPSILOGICA. [CLICCA QUI](#)

A CURA DI DR.SSA A. MARINI

La Social Dreaming Matrix fu scoperta da W. G. Lawrence (Istituto Tavistock di Londra) agli inizi degli anni '80 e consiste nell'esperienza di condivisione dei sogni, senza interpretazione, in un gruppo che si ritrova a scadenze predeterminate. L'esperienza si appoggia sulle seguenti considerazioni. Di rado siamo portati a comunicare agli altri i nostri sogni se non quando ci turbano molto o sul lettino dello psicanalista. Eppure fin dai primordi il sogno non era un evento estraneo alla vita dell'uomo, né un'esperienza strettamente individuale. Al sogno del singolo era data una rilevanza sociale. L'esperienza di SDM offre l'occasione per tornare a vivere la funzione fisiologica del sogno, superando l'ottica strettamente individuale o interpretativa che ne ha guidato la lettura negli ultimi decenni. La SDM si definisce quindi come gruppo di socializzazione dei sogni, o meglio della matrice sociale dei sogni. È esperienziale e senza alcun intento terapeutico. In un'ottica ecobiopsicologica questa esperienza diventa un momento di contatto attraverso la comunicazione dei propri sogni e non di problematiche legate alla propria vita, al proprio inserimento sociale. Quindi le differenze si azzerano e si realizza una comunicazione 'leggera' fra i partecipanti al gruppo, priva delle tipiche dinamiche di competizione e confronto che si instaurano in ogni contesto grupale. Il corpo si materializza come veicolo di sensazioni e queste vengono trasmesse in una dimensione aerea e impalpabile che mantiene tuttavia le caratteristiche della concretezza del sentire.

Nel prossimo numero...



Il prossimo numero riguarderà i temi della memoria e dell'oblio. Nel mito Mnemosine, sposa di Zeus, genera le Muse che ispiravano il canto e la poesia, ma potevano anche dispensare l'oblio, rimedio contro il troppo dolore causato dai ricordi. In ambito psicoanalitico Freud invita con il suo celebre "ricordare, ripetere, rielaborare" a far perno sulla memoria come elemento fondamentale di ogni percorso terapeutico; mentre la "perdita" dei ricordi va ricondotta a quel meccanismo di difesa definito come "rimozione". Un altro autore, Bion, invece invita, paradossalmente a "obliare" temporaneamente la memoria (e il desiderio) come tecnica analitica. Ci possono essere poi eventi nella vita così traumatici da "cancellare" completamente la memoria ma che restano "incistati" e sepolti nelle profondità della psiche da condizionare la vita di relazione. La memoria il cui tessuto sono i ricordi (ricordis), più che alla psiche rimanda ad una facoltà del cuore come depositario delle nostre intime e segrete reminiscenze e che tramite il suo movimento vanno a propagarsi fin nelle nostre fibre più sottili e lontane. Raccontare, narrare, rievocare non sarà solo far riemergere un evento accaduto un tempo più o meno lontano, ma si farà allora carne viva, sangue e corpo.

Periodico telematico trimestrale a carattere scientifico dell'Istituto ANEB

Via Vittadini, 3 – 20136 Milano

Anno II – n. 6 – Giugno 2012

ISSN di prossima pubblicazione

Direttore Responsabile: Diego Frigoli

Direttore Editoriale e Direttore Scientifico: Giorgio Cavallari

Comitato Scientifico: Mara Breno, Alda Marini, Silvana Nicolosi, Milena Porcari, Maria Pusceddu, Raffaele Toson, Anna Villa

Capi redattori: Alessandra Bracci, Antonella Remotti, Aurelio Sugliani, Francesca Violi

Comitato redazionale: Tiziana Compare, Simona Gazzotti, Valentina Rossato

Comitato Revisione: Gisella Benza, Fanny Galetti, Elena Larocchi, Eleonora Mastro, Cristiana Minoletti

Versione inglese a cura di: Sofia Guadagnuolo, Raffaella Restelli

Editor e Graphic designer: Gerardo Ceriale

Per informazioni scrivere a: redazione@aneb.it

CONTATTI

Segreteria dell'Istituto: Tel. 02/36519170 - Fax 02/36519171

email: istituto@aneb.it

Ulteriori informazioni sono disponibili presso la pagina web dell'istituto, all'indirizzo www.aneb.it

In relazione al materiale iconografico presente in questo numero della rivista, per eventuali e comunque non volute omissioni e per gli aventi diritto tutelati dalla legge, l'editore dichiara la piena disponibilità.



ET SIC IN INFINITUM...