



quaderni di psicoterapia comparata
esperienze di confronto e integrazione

LA CREATIVITÀ

QUADERNI DI PSICOTERAPIA COMPARATA
7/2018
GIUGNO 2018

RIVISTA A CURA DELLA
SCUOLA DI PSICOTERAPIA COMPARATA
SEDE DI FIRENZE

RIVISTA SEMESTRALE DIRETTA DA:
PIETRO CATERINI, DIRETTORE SCIENTIFICO
ANNALISA CAMPAL, DIRETTORE RESPONSABILE

RESPONSABILI DI REDAZIONE:
SIMONA PECCHIOI, ANDREA INNOCENTI, MANUELE MATERA

COMITATO DI REDAZIONE:
ELENA BANTI, STEFANO CALAMANDREI, MARIA ANGELA CAPUTO, ANNA CERRI BONI, FEDERICA
CIOFFI, CARLOTTA CIOFINI, SARA D'INCERTOPADRE, PAOLA FUSCO, ELENA LA PLACA, LORENZO
MARIANO, MARTINA MATTIOLI, ANNA PERICOLI, CARMEN SANTOMARTINO, LAMA SHEKH YOSEF,
FILIPPO TOCCAFONDI,

COMITATO SCIENTIFICO:
PIETRO CATERINI, MARIO AJAZZI MANCINI, ANNALISA CAMPAL, GIOVANNI CIOLI, GIOVANNA
D'ONGHIA, ANDREA INNOCENTI, FEDERIGO BRUNO INNOCENTI, MANUELE MATERA, NICOLA
MATERASSI, SIMONA PECCHIOI, DINO PERRONI, LUCA TEODORI

DIREZIONE E REDAZIONE:
VIALE ANTONIO GRAMSCI 22, FIRENZE
E-MAIL: REDAZIONE@PSICOTERAPIACOMPARATA.IT
WEB: WWW.PSICOTERAPIACOMPARATA.IT

PROPRIETÀ:
SOCIETÀ DI PSICOTERAPIA COMPARATA S.R.L.

ISSN: 2281-650X

REGISTRATA COL NUMERO 5828 IN DATA 24/03/2011 PRESSO IL TRIBUNALE DI FIRENZE

INDICE

Annalisa Campai <i>Editoriale</i>	pag. 5
--------------------------------------	--------

FOCUS AREA: LA CREATIVITÀ

Andrea Innocenti <i>4 paradossi sulla creatività</i>	pag. 7
Stefano Calamandrei <i>La creatività emotivo-simbolica</i>	pag. 11
Luca Teodori <i>Creatività e spiritualità</i>	pag. 19
Mario Ajazzi Mancini <i>Kafkiano? Ein Bescheidener Beitrag zur "Kafkologie"</i>	pag. 23
Sara D'Incertopadre e Nicola Materassi <i>Riflessioni epistemologiche su Estetica e Neuroscienze</i>	pag. 27
Filippo Toccafondi <i>La disclosure come atto creativo in psicoterapia</i>	pag. 61
Maria Angela Caputo <i>Alcune riflessioni sui concetti di narrazione e trasformazione nel pensiero psicoanalitico contemporaneo</i>	pag. 85
Paola Fusco <i>Laboratorio: un modo creativo di apprendere</i>	pag. 97
Anna Pericoli e Carlotta Ciofini <i>Il desiderio, attesa e tolleranza alla noia</i>	pag. 103

ATTUALITÀ

Lorenzo Mariano e Martina Mattioli

Il teatro dell'oppresso. Dal Brasile all'Europa, dall'Italia a Nuevo Horizonte pag. 109

Anna Pericoli

Danza Movimento Terapia come forma dell'immaginazione attiva pag. 115

RECENSIONI

Anna Cerri Boni

Orange is The New Black: dall'individuo al senso di comunità pag. 121

Elena La Placa e Lorenzo Mariano

Riflessioni su "La teoria svedese dell'amore" pag. 125

RIFLESSIONI

Carmen Sammartino e Lama Shekh Yosef

La violenza nella relazione di coppia pag. 133

Martina Mattioli

Desiderio e vocazione. Il desiderio nel sistema educativo pag. 141

Elena Banti e Federica Cioffi

Adolescenza: tra desiderio di identità personale e sociale e le nuove sintomatologie adolescenziali pag. 145

EDITORIALE

Questo numero di Quaderni di Psicoterapia Comparata è dedicato alla creatività.

La creatività è un termine che genericamente viene associato all'arte, al talento artistico, della musica, della matematica, o alla capacità della mente – quindi cognitiva – di creare e inventare. Difficilmente si pensa ad un professionista “altro” in questi termini. Un informatico, un elettricista, un manager, sono dei creativi? Quanti di noi osano definirsi tali? Solitamente c'è esitazione a farlo, incertezza, perché è difficile definire la creatività ed è pertanto difficile attribuirci una qualità, un talento o capacità, che non sappiamo distinguere con nitidezza e incorniciare con sufficiente precisione.

Al tema della creatività la Scuola di Psicoterapia Comparata ha dedicato un convegno a inizio estate 2017, *“Pensieri creativi in psicoterapia: simbolismo, metafore, neuroscienze”* da cui sono nati alcuni contributi che sono andati a costituire il punto focale di questo numero.

Struttura della rivista

Per la pubblicazione della nostra rivista abbiamo optato per il mezzo on-line in quanto duttile, versatile e soprattutto orizzontale che consenta a chi partecipa al progetto di esprimersi pienamente. La rivista ha uscita semestrale, con un focus principale e una serie di rubriche.

La sezione “FOCUS” prevede un'area tematica, è composta da alcuni articoli di autori diversi e ha l'obiettivo di mantenere vivo il confronto e l'aggiornamento con personalità italiane e straniere, tra neofiti e colleghi di esperienza.

La rubrica “ATTUALITÀ” è dedicata ai temi che sono alla maggiore attenzione degli psicologi e dell'opinione pubblica.

La rubrica “CONTROTEMPO” consente la rilettura di articoli pubblicati in passato alla luce degli sviluppi recenti.

La rubrica “RECENSIONI” è dedicata a pubblicazioni, film, eventi di rilievo.

La rubrica “RIFLESSIONI” affronta approfondimenti su tematiche di interesse teorico o clinico.

Infine, la rubrica “STUDI E RICERCHE” è dedicata a ricerche pubblicate o “in progress” relative alla metodologia dell'integrazione e della comparazione.

Sono benvenuti tutti coloro vorranno partecipare, anche se non direttamente coinvolti con la Scuola di Psicoterapia Comparata.

All'interno di questo numero dei *Quaderni di Psicoterapia Comparata*:

FOCUS: Al tema della creatività la Scuola di Psicoterapia Comparata ha dedicato un convegno, che si è tenuto il 10 giugno 2017 nella sede dell'Associazione Robert F. Kennedy Human Rights di Firenze. Siamo lieti di pubblicare alcuni degli interventi di una giornata che ha dato testimonianza della vitalità

del pensiero della Scuola e ha generato il desiderio di riflessione e approfondimento negli allievi. In apertura, la relazione introduttiva del direttore Andrea Innocenti, *Paradossi nella creatività*.

Di seguito, *La creatività emotivo-simbolica*, di Stefano Calamandrei, *Creatività e spiritualità* di Luca Teodori e *Kafkiano? Ein bescheidener Beitrag zur "Kafkiologie"* di Mario Ajazzi Mancini, per chiudere con *Riflessioni epistemologiche su Estetica e Neuroscienze* di Nicola Materassi e Sara D'Incertopadre.

Filippo Toccafondi affronta il tema della creatività del terapeuta in *La disclosure come atto creativo in psicoterapia*. Ancora intorno alla funzione creativa e quindi trasformativa della narrazione in terapia, *Una psicoanalisi tra trasformazione e narrazione* di Maria Angela Caputo. Tra i tirocinanti, Paola Fusco ha dato al suo lavoro un taglio psico-educativo, in *Laboratorio: un modo creativo di apprendere*, mentre Laura Palmieri ha proposto un articolo di ambito scientifico, *Creatività e neuroscienze*.

Il desiderio, attesa e tolleranza alla noia di Anna Pericoli e Carlotta Ciofini introduce il rapporto tra creatività e solitudine, *Il lato oscuro della creatività* di Valeria Astolfi e Anna Giulia Betti si affaccia all'interessante ambito della relazione arte e criminalità. Infine, il teatro come luogo di possibile trasformazione in una esperienza realmente vissuta, *Il teatro dietro le sbarre: la creatività come riscatto psico-sociale* di Anna Cerri Boni.

ATTUALITÀ: Una esperienza vissuta e condivisa con noi da Lorenzo Mariano e Martina Mattioli, *Il teatro dell'oppresso. Dal Brasile all'Europa, dall'Italia a Nuevo Horizonte*. Psicologa e danza-terapeuta, Anna Pericoli presenta la *Danza Movimento Terapia come forma di immaginazione attiva, dal punto di vista teorico ed esperienziale*.

RECENSIONI: Commento di Anna Cerri Boni a una serie televisiva statunitense, ambientata in carcere: *Orange is the new black: dall'individuo al senso di comunità*. Di Elena La Placa e Lorenzo Mariano la recensione al film documentario *La teoria svedese dell'amore*, che propone riflessioni importanti sulle relazioni intime e sociali e le loro possibili, differenti, forse pericolose declinazioni.

RIFLESSIONI: Carmen Santomartino e Lama Sheldi Yosef propongono una riflessione su *La violenza nella relazione di coppia, nella prospettiva della donna/vittima*.

Desiderio e vocazione. Il desiderio nel sistema educativo di Martina Mattioli è una riflessione sul valore del desiderio nella relazione educativa, a partire dal pensiero di Edgar Morin.

Elena Banti e Federica Cioffi sono le autrici di *Adolescenza: tra il desiderio di identità personale e sociale e le nuove sintomatologie adolescenziali, per meglio comprendere gli adolescenti di oggi* che chiude questo numero della rivista.

di Annalisa Campai, Direttore Quaderni di Psicoterapia Comparata

4 PARADOSSI SULLA CREATIVITÀ

di Andrea Innocenti

Psicologo Psicoterapeuta, Direttore della Scuola di Psicoterapia Comparata

Quando abbiamo pensato all'organizzazione di questa giornata sul tema della creatività, eravamo consapevoli di aver scelto un argomento molto ampio e in certi sensi controverso.

Che significa essere creativi in psicoterapia? Che significa fare pensieri creativi? La creatività è qualcosa di definibile a priori o deve essere necessariamente calata nel contesto in cui viene utilizzata o, perfino ritagliata sul singolo caso? Di fronte a questi dilemmi, ci siamo ritrovati a fare alcune scelte e a proporvi punti di vista possibili su questo tema. Non tutti i punti di vista possibili, ma di certo sufficientemente vari per poter osservare la creatività in modo comparato. Una caratteristica che credo per tutti noi sia comune alla creatività è il suo essere intrinsecamente una variazione rispetto ad uno schema, un qualcosa di imprevisto e non già tracciato e linearmente indirizzato su binari noti. Una possibilità di lettura delle situazioni diversa rispetto all'ovvio o al già definito. E questo è anche lo spirito della comparazione. In un certo senso, se siete qui seduti in questa stanza, è perché ognuno di voi è, a suo modo, comparato.

Quando nel 1996 Otto Kernberg, che a breve sarebbe diventato presidente dell'International Psychoanalytic Association, scrisse il suo provocatorio articolo *“Trenta metodi per distruggere la creatività degli allievi degli istituti di psicoanalisi”*, il suo intento fu di sottolineare, in modo paradossale, quali atteggiamenti da parte degli Istituti di formazione avrebbero potuto evitare di rendere autonomi, curiosi, coraggiosi i propri allievi. In una parola, creativi.

Ad esempio, suggerì che gli allievi venissero “scoraggiati dall'effettuare visite premature ad altre società o istituti, dal partecipare a congressi e incontri, o al lavoro analitico in altre istituzioni. (...) Questo serve a evitare paragoni potenzialmente dannosi, la conoscenza di (...)

nuove metodologie educative e la contaminazione tramite un opinabile spirito di cambiamento e innovazione” potrebbero risultare dannose per gli allievi.

Oppure indicava che criticare appropriatamente i punti di vista opposti o addirittura puntare alla “distruzione, operata senza pietà, della rappresentativa degli altri punti di vista”, può contribuire a assicurare che “la scuola locale sa di più e meglio”, che la mente dello studente possa riposare in pace, “e che le nuove idee, quantunque pericolose, possano essere spogliate del loro potenziale sovversivo”.

“Questa evoluzione - chiarisce Kernberg - preverrà il pericoloso processo con cui il candidato potrebbe altrimenti integrare da sé una teoria e una personale struttura di tecnica che si evolva e cambi creativamente mano a mano che egli mette alla prova i propri punti di vista nella situazione di trattamento, mentre tiene conto dello sviluppo autonomo del paziente”.

Questo scritto spiega bene ciò che muove la nostra Scuola ad un'apertura verso i vari modelli e vertici osservativi, nella convinzione che un confronto e un dibattito sui vari temi non possa che giovare - appunto - alla creatività. È stato proprio per questo che abbiamo chiesto ai nostri allievi più esperti di organizzare un workshop per oggi pomeriggio. E nel confronto con loro è emerso un dilemma interessante che voglio cogliere come spunto per una breve dissertazione sulla creatività in psicoterapia.

Alcuni, interrogandosi sul lavoro da proporre, mi hanno posto questa domanda: “come possiamo forzarci e sforzarci ad essere creativi? In che modo rendere atto di fantasia una preparazione meticolosa e basata su una ricerca? È un paradosso!”

Voglio presentarvi, proprio su questa falsariga, quattro paradossi sulla creatività che spero possano essere uno spunto di riflessione.

1) La creatività non crea

Ogni atto creativo prende spunto da qualcosa di esistente, già presente. Potremmo dire che la creatività non crea ma trasforma, rielabora, modifica.

Possiamo vedere l'incontro di psicoterapia, ad esempio, come l'esito di due percorsi di vita già presenti, che confluiscono in una co-creazione. In una psicoterapia, seguendo il pensiero di Nancy Amendt-Lyon (2007), "l'obiettivo è portare in primo piano qualcosa di nuovo, in modo che dalla trasformazione o dalla riorganizzazione dei vecchi elementi una nuova configurazione possa emergere". L'atto creativo in psicoterapia non è quindi un generare ex-novo, ma la metamorfosi di qualcosa già presente. Ad esempio, secondo un'ottica gestaltica il sintomo è una soluzione creativa che il soggetto mette in atto per affrontare situazioni per lui difficili da risolvere altrimenti. Allo stesso tempo è ciò che rende consapevole un processo - l'assimilazione di nuove esperienze - che altrimenti sarebbe prevalentemente inconsapevole. Un po' come ci si accorge di quanto è importante respirare quando abbiamo un raffreddore che ce lo rende difficoltoso. Come afferma Margherita Spagnuolo Lobb (2007), "le potenzialità, le possibilità o le visioni possono essere realizzate solo rispondendo al campo esistente". Come in un dialogo, quindi, non come in un monologo.

Se le nostre storie di vita sono narrazioni, una metafora di tale trasformazione può essere quella del terapeuta-traduttore, che aiuta il paziente-lettore a trovare un nuovo senso in parole, frasi, racconti che inizialmente non riesce pienamente a cogliere o che addirittura gli risultano incomprensibili, col rischio di accantonare il libro della propria vita.

Anche il concetto bioniano di *rêverie* (1962) può essere inteso come la capacità del terapeuta di "digerire, sognare, le esperienze emotive sentite come intollerabili o indigeste per la mente immatura del bebè o dell'analizzato". In un certo senso, un parallelismo dell'allattamento, in cui "la madre ingerisce alimenti solidi impossibili da assorbire per il figlio e li trasforma in latte, che

lui può assumere" (Castelo Filho, 2010). Nel corso della terapia il paziente - auspicabilmente - imparerà a rendere elaborabile ciò che prima non lo era, a trasformarlo rendendolo per sé digeribile.

Questa analogia mi permette di introdurre il secondo paradosso sulla creatività:

2) La creatività è neutra

"Ma come?" direte voi "la creatività è slancio, alternativa, impulso, come può essere neutra?". Sì, se come neutro intendiamo il terreno su cui la creatività può nascere. Non possiamo non pensare al concetto di *spazio potenziale* di Winnicott, quell'area neutra in cui sono mediate la realtà esterna e quella interna, dove nasce il gioco, elemento costitutivo della possibilità di creare e quindi di sentirsi vivi.

Proprio Winnicott (2005) afferma che "la psicoterapia si svolge nella sovrapposizione di due aree di gioco, quella del paziente e quella del terapeuta. La psicoterapia ha a che fare con due persone che giocano insieme".

In questo senso, anche il concetto di *capacità negativa* di Bion - ovvero quella fase della seduta in cui "l'analista ascolta il paziente per il tempo necessario ad intuire l'esperienza emotiva informe, tollerando di rimanere nel dubbio e nell'ansia, senza affrettarsi a trovare spiegazioni razionali e senza aggrapparsi al già noto sul paziente e sulle teorie" (Cassani 2015) - assume il senso di uno spazio potenzialmente creativo.

Perls attinge a piene mani dal concetto di *indifferenza creativa* di Friedlaender (1918, 2009): mentre l'uomo, nell'affrontare le polarità, ha sempre posto la sua attenzione sugli estremi e non sull'indifferenza, sul centro, sul neutro, egli sottolineava, ribaltando il canonico punto di vista, che è proprio l'indifferenza, nel suo essere neutra e quindi plenipotente, che contiene esattamente la possibilità di ogni differenziazione e, quindi, di ogni atto creativo.

Una mia paziente mi riportava spesso che quando si trovava di fronte ad un dilemma, una scelta importante, andava in riva ad un lago vicino a casa sua e si metteva in contemplazione delle acque placide finché non emergeva in lei uno spunto, un'idea, come se questa prendesse forma proprio increspando la linea omogenea del lago.

Stern parla di *girovagare insieme* descrivendo così la psicoterapia: un percorso in cui terapeuta e paziente si addentrano in sentieri non solo sconosciuti, ma inesistenti fino a quel momento, in quanto il loro procedere avviene mediante una co-creazione. Nessuno dei due sa preventivamente cosa l'altro dirà finché non incontrano un *now moment* (2005), ovvero un momento chiave della terapia, che si può risolvere in un "momento di incontro" che - se significativo - può dare luogo all'assimilazione di ciò che è accaduto da parte del paziente. Secondo Stern i *now moments* sono un concetto vicino al *Kairòs* greco, l'attimo da cogliere, irripetibile, il momento propizio ed in calce al quale il terapeuta può mettere la sua firma, quasi fosse un'opera d'arte.

E se infine emergono, è possibile "giocare con le polarità e integrarle" (Amendt-Lyon, 2007).

3) La creatività si prepara

Nuovamente mi immagino un pensiero creativo che emerge nelle vostre menti e si differenzia trasformando le mie parole: "la creatività si prepara? Questa è bella! Ma se non è improvvisata, che creatività è?". Proprio su questo gioca il paradosso: improvvisare richiede molta tecnica e molta preparazione. Un buon terapeuta sa quando è il momento in cui può concedersi, ad esempio, di utilizzare l'umorismo in seduta. E lo sa perché conosce ciò che sta facendo, è solido nel proprio addestramento e in grado di utilizzare gli strumenti di cui è a conoscenza.

Quella che Ammanniti (2007) parlando della relazione psicoterapeutica riporta è l'immagine del contadino che si prende cura della propria terra per renderla nuovamente pronta alla semina. E il contadino utilizza sia la propria capacità intuitiva, come ad esempio quella che gli permette di cogliere il momento adatto per la semina, sia la sua maestria, la sua esperienza, le sagge indicazioni tramandate a lui dai propri predecessori.

Pur partendo da solide basi teoriche e conoscenza di strumenti specifici, l'incontro col paziente per ogni terapeuta non può che essere un adattamento creativo "è la sua danza col paziente" (Spagnuolo Lobb, 2007).

Un'ultima riflessione che vorrei condividere con voi oggi è che

4) La creatività è comune

Intendendo con questo che è un fattore comune alla maggior parte degli approcci psicoterapeutici.

Senza dimenticare concetti di stampo maggiormente psicologico come *adattamento* e *accomodamento*, atti creativi tipici dell'esplorazione infantile di Piaget o la definizione di *pensiero laterale* di Edward De Bono, il tema della creatività è ampiamente trattato in psicoterapia, a partire da Freud e dai concetti di *spostamento* e *sublimazione*, per passare ai riferimenti nella teoria junghiana e alla *volontà creativa* di Rank.

In Italia, Arieti (1990) ad esempio differenzia la *creatività ordinaria* da quella *straordinaria*: la prima che influenza solo la vita di chi ne è autore, la seconda che invece alimenta il miglioramento e il progresso della società.

Vittorio Guidano (2008) afferma che la psicoterapia non è una scienza, a differenza della psicologia. "Più che una scienza, è un'arte".

Esistono concetti comuni a vari approcci psicoterapeutici, come l'*insight*, di cui ad esempio parlano i colleghi del Dipartimento di Psichiatria e Psicoterapia dell'Ospedale di Berna in Svizzera nel loro articolo che abbiamo pubblicato su Quaderni di Psicoterapia Comparata (Tschacher, Junghan, e Pfammatter, 2015).

Sempre riferendoci ai concetti legati alla creatività, in Analisi Transazionale troviamo il *copione* e il *ruolo*, lo psicodramma moreniano e la psicoterapia della Gestalt utilizzano a piene mani dal registro dell'improvvisazione e della fantasia. Noti gestaltisti, come Zinker (2002), affermano che piuttosto che utilizzare strumenti e tecniche ripetitive e stereotipate, il terapeuta dovrebbe creare "esperimenti su misura".

L'approccio sistemico relazionale parla della comunicazione come di un processo co-creativo di invenzione della realtà.

Esistono poi interventi incentrati sull'uso dell'arte e della creazione artistica, come l'arteterapia, la musicoterapia, la phototherapy.

Chiudo questa introduzione alla giornata tornando a Kernberg che conclude, sarcastico, "ricordatevi sempre: quando c'è una scintilla si può sviluppare un fuoco, soprattutto quando questa scintilla compare nel bel mezzo di un

bosco secco: estinguetela prima che sia troppo tardi!”.

Riferimenti bibliografici

- Ammaniti, M (2007) in Spagnuolo Lobb, M., e Amendt-Lyon, N. (a cura di). *Il permesso di creare. L'arte della psicoterapia della Gestalt*. Milano, Franco Angeli.
- Arieti, S. (1990). *Creatività. La sintesi magica*. Il Pensiero Scientifico.
- Bion, W.R. (1962). Una teoria del pensiero. In: *Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico*. Roma, Armando, 1970.
- Cassani, E. (2015). *Capacità negativa*.
<http://www.spiweb.it/elenco-voci-sipedia/6703-capacita-negativa>
- Castelo Filho, C. (2010). *La creatività nel lavoro psicoanalitico*. Da Psychomedia
<http://www.psychomedia.it/pm/indther/latinoam/castelo-filho4.htm>
- Friedländer S. (2009), *Schöpferische Indifferenz*, Gesammelte Schriften Band 10, Waitawhile, Herrsching
- Guidano, V.F., e Cutolo, G. (2008). *La psicoterapia tra arte e scienza*. Milano, Franco Angeli.
- Kernberg, O.F. (1998). *Trenta metodi per distruggere la creatività in psicoanalisi*. Gli Argonauti, n.76.
- Spagnuolo Lobb, M., e Amendt-Lyon, N. (a cura di, 2007). *Il permesso di creare. L'arte della psicoterapia della Gestalt*. Milano, Franco Angeli.
- Napolitani, D. (1987). *Individualità e gruppalità*. Torino, Bollati Boringhieri.
- Stern, D. (2005). *Il momento presente*. Milano, Cortina Editore.
- Tschacher, W., Junghan, U. M., e Pfammatter, M. (2015). Verso una tassonomia dei fattori comuni in psicoterapia – Risultati di una ricerca condotta su psicoterapeuti esperti. *Quaderni di Psicoterapia Comparata*, n. 4, 145.
- Winnicott, D. (2005). *Gioco e realtà*. Roma, Armando Editore.
- Zinker, J. (2002). *Processi creativi in Psicoterapia della Gestalt*. Milano, Franco Angeli.

LA CREATIVITÀ EMOTIVO-SIMBOLICA

di Stefano Calamandrei

Medico Psicoterapenta

Le ricerche sulla prima infanzia indicano che il Sé neonatale e la madre sono strettamente intrecciati in una reciproca inter-corporeità. Noi e gli altri condividiamo la stessa natura e i nostri sistemi motori sono organizzati in maniera simile per raggiungere gli stessi scopi intenzionali: l'inter-corporeità neonatale ci dona, per tutta la vita, un accesso privilegiato al mondo dell'altro. Secondo Schore tale diade è sintonizzata bio-psicologicamente, in un contesto di risonanza emotiva, dove la manifestazione comportamentale dello stato interno di ciascun partner è monitorata dall'altro, con un reciproco scambio di feedback affettivi e un'amplificazione dello stato positivo di entrambi.

Questo sistema di comunicazione emotiva favorisce l'espressione esterna degli stati affettivi dei bambini. Il care-giver regola i propri livelli di attivazione per promuovere la sincronia dell'intero organismo del neonato, regolazione che viene integrata dai sistemi oppiacei, quindi dal principio di piacere.

Il modello psicoanalitico è sempre stato basato sulla relazione, una relazione che è scambio emotivo e terapia. Freud, teorizzando ciò, ha, fin da subito, ipotizzato che la soggettività fosse prevalentemente interpersonale.

Tale prospettiva si è evoluta fino alle teorie di autori come Winnicott e Kohut, che hanno esplicitato la contraddizione paradossale fra soggettività, cioè il narcisismo, e intersoggettività, cioè il rapporto con l'altro, superando la dimensione pulsionale concepita come troppo strettamente biologica. La relazionalità si costituisce attraverso lo scambio affettivo, forma il transfert emotivo e sappiamo che può svilupparsi in modalità complicate e difensive. Il legame affettivo fa parte della funzione di "holding" dell'ambiente umano e comunica informazione vitale senza che sia

necessario renderne espliciti i contenuti, precedendo l'acquisizione del linguaggio.

Come già aveva individuato Anna Freud, il bambino e la madre sono strettamente sintonizzati sui reciproci affetti, che sono la fonte primaria di informazione riguardo al mondo interno della madre, al suo stato affettivo, ma anche rispetto al mondo reale e ai suoi pericoli. Per tutta la vita persisterà questa primitiva comunicazione preverbale che forma il substrato biologico dell'empatia: il bambino percepisce gli affetti della madre ma anche la percezione che la madre ha degli affetti del bambino. Questo momento di scambio troverà, nell'intreccio emotivo, anche attimi di sosta su qualcosa di comune, una condivisione contemplata, che distacca un terzo elemento rispetto alla coppia diade. Una delle emozioni del bambino viene evidenziata dalla madre, così che questo stato emotivo si distanzia dai due, diviene un "oggetto" che insieme percepiscono come a sé stante, lo contemplan: tale movimento costituirà l'elemento fondamentale che innesca la funzione simbolica.

Il processo analitico è soprattutto una ripetizione di questo primissimo processo di condivisione e distanziamento: cioè far divenire "oggetti" intrapsichici i contenuti mentali.

Il simbolismo in psicoanalisi

La teorizzazione psicoanalitica sul simbolismo è costituita da una serie di ipotesi che insistono lungo il percorso tracciato da Freud, in una produzione relativamente poco approfondita. Nella maggior parte dei trattati di psicoanalisi non si trovano indicazioni sul meccanismo di formazione del simbolismo e del processo secondario. La ragione per cui i primi analisti, che pure hanno scritto molto sui simboli, non hanno teorizzato adeguatamente la funzione simbolica è probabilmente dovuta alla

convinzione culturale dell'epoca, influenzata dalle teorie di Lamarck, che questa fosse generata da meccanismi ereditari.

Per Freud la maggior parte degli elementi simbolici convenzionali, come il linguaggio o il simbolo matematico, erano prodotti dalla sublimazione; infatti ipotizzava che l'energia psichica della pulsione parziale, una volta che ne veniva impedito il soddisfacimento fisico diretto, poteva essere incanalata dalle proibizioni sociali e super-egoiche alla produzione dei simboli, con un'azione non ben specificata. La carenza teorica che accompagna la nascita del pensiero simbolico potrebbe considerarsi quasi paradossale, considerando il fatto che quasi tutto quello che accade in seduta viene considerato "simbolico", sia perché riferito al transfert o alla produzione onirica, sia perché viene stimolata la promozione del simbolo per eccellenza, la "parola".

Giustamente Aulagnier sostiene che "il termine 'simbolico' (...) definisce contemporaneamente la funzione del linguaggio, una proprietà particolare del segno che specifica un rapporto enigmatico con il significante fallico, il nome del padre come organizzatore del sistema di parentela, l'accesso ad una legge, e molte altre cose (...): a seconda delle esigenze della dimostrazione vengono privilegiati l'uno o l'altro significato. Il che prova la difficoltà reale che pone l'uso di quei concetti, ma rende ancora più illecito che li si trasformi in una sorta di passe-partout che finisce o con l'aprire solo porte spalancate o, al contrario, col chiudere a doppia mandata ogni serratura che osa resistere alla chiave analitica".

In realtà, Freud comprese l'importanza del simbolismo relativamente tardi, rispetto al concepimento dell'impianto teorico psicoanalitico ed infatti introdusse le sue riflessioni a riguardo in una fase tardiva. Queste lo portarono ad aggiungere un nuovo capitolo sul simbolismo nella "Interpretazione dei sogni" solamente nel 1914 e ad affrontare il tema nella lezione 10 della "Introduzione alla psicoanalisi", ma non lo indussero a modificare la sua impostazione concettuale. Il suo approccio all'interpretazione dei simboli viene considerato da Petocz come "misto" e non coerente, poiché sostiene contemporaneamente molte ipotesi differenti. Freud, nonostante avesse individuato la continuità tra le formazioni simboliche

inconsce e consce, non ha mai ritenuto che tale successione arrivasse fino al punto di costituire il "continuum" necessario al processo del pensiero. In particolar modo non è riuscito a comprendere che i simboli non-convenzionali dovessero, anch'essi, essere appresi e perciò li ha considerati ereditati e, quindi, già presenti nell'inconscio. Tale convinzione veniva dedotta dal fatto che il simbolo onirico non sembrava evocare associazioni nel sognatore, era spesso "muto": così la simbolizzazione rimase separata nell'inconscio e soprattutto non integrata agli altri meccanismi del lavoro del sogno come la condensazione, lo spostamento e la raffigurabilità. Il simbolo non-convenzionale, cioè la metafora cognitivo-esperienziale, andò a costituire un quarto tipo di relazione tra contenuto latente e manifesto, di cui il lavoro onirico può servirsi trovandolo già formato e pronto per essere usato.

In verità, nei suoi primi scritti, Freud sembra concepire la simbolizzazione come una sostituzione che si avvicina molto alla metafora corporea, quando interpreta letterariamente i modi di dire "nodo alla gola" o "non riesco a mandar giù". Poi, maturando la sua concezione, individuerà nel simbolo principalmente la componente di una funzione difensiva che maschera qualcos'altro, pur mantenendo l'idea dell'esistenza di un simbolismo "a priori" nell'inconscio, poiché aveva osservato che la censura non sempre produce simboli.

Il simbolo diviene allora l'elemento finale del percorso Conflitto-Rimozione-Sostituzione per formazione di Compromesso, così da partecipare all'oscuramento del ricordo di un'idea inaccettabile con qualcosa che la coscienza può accettare. La concezione teorica tenderà ad individuare come simboli non-convenzionali solamente una parte di questi, definendoli "simboli propriamente psicoanalitici" solo quando uno dei termini dell'equazione è rimosso nell'inconscio. La formazione dei simboli viene spiegata attraverso la loro natura affettiva: siccome i bambini si preoccupano soltanto di soddisfare i loro istinti, ne consegue che si occupano soltanto di quelle parti del corpo nelle quali ha luogo un appagamento, cioè le parti del corpo sessualmente eccitabili, le zone erogene, quindi concentrano la loro attenzione in particolare sulla bocca, sull'ano e sugli organi genitali.

Si perviene così alla “sessualizzazione dell’universo”: “In questo stadio i bambini amano chiamare con l’appellativo infantile del loro pene ogni oggetto oblungo, vedono in ogni cavità un ano, in ogni liquido orina”.

Questa equiparazione non è ancora una rappresentazione simbolica, lo diviene quando in seguito all’educazione uno dei due termini del paragone, decisamente il più importante, viene rimosso e l’altro, precedentemente meno importante, acquista una “accentuazione di significato” affettiva e diventa un simbolo del rimosso. Se in origine pene, albero o campanile venivano consapevolmente equiparati “è solo con la rimozione dell’interesse per il pene che l’albero e il campanile sono divenuti, apparentemente senza ragione, tanto più interessanti: sono diventati simboli fallici”. Quindi l’analogia fornisce soltanto l’occasione per l’individuazione di alcuni aspetti, ma la nascita degli autentici simboli, in senso psicoanalitico, è dovuta alla rimozione delle emozioni.

Come Laplanche e Pontalis riassumono, Freud nello spiegare il simbolismo mette l’accento sul rapporto che unisce il simbolo a ciò che è da esso rappresentato “e trae dalla particolarità delle immagini e dei sintomi una specie di ‘lingua fondamentale’ universale, anche se concentra la sua attenzione più su ciò che essa dice che non sulla sua struttura”: il “vero simbolo psicoanalitico” si manifesta quando la sublimazione fallisce ed è un prodotto della sola rimozione.

Tale concezione consegue all’interesse psicoanalitico per il simbolo che aveva valore patologico, quello della nevrosi, del lapsus o del sogno, quello che emergeva nella stanza d’analisi, dando per scontata, in quanto considerata innata, per eredità filogenetica, la naturale evoluzione e lo sviluppo di tutti gli altri.

Anche Jung, con il concetto di “archetipo”, e così pure Lacan, che teorizzava come il complesso edipico precedesse la nascita del soggetto, in fondo, concordano teoricamente con l’idea che l’ordine simbolico pre-esista all’uomo.

La teoria di Melanie Klein amplierà notevolmente lo studio del simbolismo, nel momento in cui integrerà la tecnica analitica, che era esclusivamente verbale, con la psicoanalisi

dei bambini, attribuendo un significato simbolico al gioco infantile. L’azione fisica che avveniva nel gioco, non era solamente una scarica di energia psichica istintuale, ma aveva anche un contenuto, analogo a quello dei sogni. La fantasia acquisiva un senso e si avvicinò maggiormente al concetto di metafora, di pensiero simbolico elaborativo, piuttosto che di simbolo psicoanalitico in senso stretto e si estenderà ai simboli capaci di rappresentare gli stati emozionali, quelli che emergono dai conflitti tra amore e odio, tra distruttività e riparazione, tra istinto di vita e istinto di morte fino a comprendere le forme universali che gli artisti riescono a porre nei personaggi che creano. Questo nonostante che la Klein concepisse il simbolo come Freud, ovvero che si formava lungo una “serie complementare a un cui capo vi è la formazione dei sintomi e la rimozione e all’altro la sublimazione riuscita”.

Però, l’interpretazione del gioco infantile e della fantasia inconscia verranno utilizzate, nell’uso clinico, come interpretazioni metaforico-corporee, in modo analogo a quello dei primi scritti freudiani.

L’uso di queste interpretazioni diverrà sempre più diffuso, come ad esempio, nel testo di Riviere - “La fantasia inconscia di un mondo interno riflessa in esempi della letteratura” – in cui riprende le modalità usate da Freud nell’analizzare la “Gradiva” o il “caso Schreber”. Nella teoria kleiniana il bambino inizia a cercare simboli fin dai primissimi stadi di sviluppo, allo scopo di trovare sollievo alle sue esperienze dolorose e tale meccanismo è fondamentale per la costruzione sana dell’Io. Le angosce persecutorie vissute in fantasia nella relazione con gli oggetti primari, il corpo della madre, promuovono la ricerca di nuove relazioni, libere da conflitti, con oggetti sostitutivi: i simboli. La natura del processo di simbolizzazione però non viene pienamente affrontata e il simbolo rimane, sempre, il frutto di una strategia difensiva correlata all’attività della fantasia inconscia.

La teoria del simbolismo viene ulteriormente elaborata da Hanna Segal che individua nella capacità di spostamento degli affetti la radice del meccanismo di formazione del simbolo e supera la concezione freudiana, riconoscendo il continuo sviluppo del simbolismo durante la crescita, con un percorso che dagli elementi

primitivi giunge fino ai simboli usati nel linguaggio. Per questa Autrice il tentativo di ridurre o inibire gli impulsi aggressivi e libidici, per il bambino, è il più forte stimolo alla creazione di simboli, necessari per poter spostare il proprio senso di aggressione verso l'oggetto originario e in tal modo ridurre il senso di colpa e la paura della perdita.

Solo il raggiungimento della posizione depressiva, però, quando la madre e il suo corpo verranno vissuti come separati dall'Io, permetterà al simbolo, creato nel mondo interno come modalità di "riparazione, ri-creazione, recupero e riconquista dell'oggetto originario", di giungere alla definitiva maturazione.

Per Freud la desessualizzazione dell'impulso istintuale era la pre-condizione di base della sublimazione, invece per la teoria kleiniana la formazione dei simboli nella posizione depressiva è dovuta prevalentemente all'inibizione degli impulsi istintuali diretti, prevalentemente aggressivi, nei confronti dell'oggetto, di modo che siano disponibili per la sublimazione.

Solamente nei lavori più maturi la Klein riconoscerà che le parti scisse del sé e degli oggetti, proiettate all'esterno poiché fonte di angoscia e di dolore, posseggono "elementi preziosi della personalità e della vita di fantasia e sono anche fonte di ispirazione nell'attività artistica e di numerose altre attività intellettuali", ammettendo così l'esistenza di un legame tra i processi più precoci della mente e la produzione simbolica dell'adulto e pertanto che questa non era dovuta esclusivamente alla riparazione.

Bion svilupperà questi concetti, mantenendone l'impostazione di fondo, considerando il simbolizzare espressione della trasformazione degli elementi beta in elementi alfa, grazie alla presenza di una capacità della mente definita funzione-alfa. Questa opererebbe sulle sensazioni e sulle emozioni dell'esperienza immediata, per produrre elementi alfa o ricordi che possono essere usati per nuovi processi di trasformazione o immagazzinati, sia come pensieri del sogno che come pensieri della veglia. Se la funzione alfa è disturbata, non può operare la trasformazione e questi fatti, gli elementi beta, rimangono "cose in sé", inelaborate, che possono pertanto solo essere evacuate attraverso l'identificazione proiettiva o l'acting-out.

Bion però non spiega come operi il meccanismo simbolico perché "la funzione alfa è un'astrazione utilizzata dall'analista per descrivere una funzione, di cui non conosce la natura".

La maggior parte delle teorizzazioni psicoanalitiche si fermano alla fine degli anni '70 e non affrontano più il problema del simbolismo così che, in sintesi, rimane non teorizzato, generando alcuni problemi: ovvero quale importanza dare, nella dinamica psichica, all'inconscio non-rimosso, e come spiegare la formazione dei simboli sia convenzionali che non-convenzionali. Temi che sono stati affrontati, ma solo parzialmente, dalla psicologia dell'Io e indirettamente dalle teorie kleiniane con il concetto di fantasia inconscia e l'interpretazione analitica del gioco. Forse, oggi, dobbiamo cominciare a modificare il nostro punto di vista se, come diceva Stefania Manfredi, il "concetto di riparazione è strettamente collegato alla concezione kleiniana del sadismo infantile precoce e pare essere un po' limitativo se non crediamo che il bambino così piccolo abbia una vita mentale così sofisticata, se non crediamo sia così sadico perché non crediamo nella pulsione di morte, se non crediamo nella teoria degli istinti, ma ci muoviamo in una teoria delle relazioni oggettuali piuttosto alla Fairbairn o alla Winnicott".

Più recentemente, Modell ha provato a coniugare le ipotesi teoriche psicoanalitiche con le acquisizioni neuro-scientifiche - che vedono la mente neonatale come una "tabula rasa" dove tutto deve essere appreso - e ipotizza che l'inconscio non-rimosso sia sede della metafora emotivo-esperienziale. Il pensiero metaforico assumerebbe la funzione fondamentale di interpretare la memoria inconscia delle sensazioni somatiche, proprio perché le memorie emotive formano categorie basate sulla similitudine metaforica. L'inconscio non-rimosso è, quindi, costituito da simboli non-convenzionali formati dall'immaginazione corporea, che genera innumerevoli proto-metafore che tendono, poi, a confluire ed a strutturarsi in metafore primarie che plasmano gli strumenti cognitivi fondamentali. Ad esempio, la metafora primaria costituita dal senso di verticalità scaturisce dalla sensazione del mantenere la postura eretta, una conquista ed un

obiettivo piacevole della prima infanzia. Questa sensazione pervasiva diviene una metafora di base, uno strumento cognitivo che genera significato, da cui deriveranno una serie di acquisizioni di senso che, come i miti più antichi, possiamo definire universali.

Le metafore si formano nell'interazione tra sensazione e motricità, grazie alla simulazione incarnata che forma una struttura cognitiva universale che dona coerenza alla nostra esperienza ed ai nostri vissuti. La metafora cognitiva espande, poi, le proprie capacità al di là dei limiti corporei per rendere più comprensibile il mondo esterno. La sensazione corporea dello stare in piedi sulle proprie gambe acquista un significato di senso, lo stare "su" diviene una metafora simbolica a cui la parola "su" rimanda continuamente, sia emotivamente che soprattutto cognitivamente. Stare "su" significa, nel linguaggio comune, in tutte le lingue, un aumento della quantità, delle qualità positive, delle cose buone, un aumento del tono dell'umore, improntato alla positività e così via. Per quanto riguarda il senso opposto, rimanere o stare "giù", è facilmente intuibile come da questa sensazione corporea si possa sviluppare la metafora simbolica da cui derivano tutti i significati inversi. Il significato metaforico-cognitivo è una ripercussione di ciò che avviene nel nostro corpo che viene proiettato sul mondo esterno e costituisce le radici di tutte le metafore successive che sono sviluppate nella nostra cultura. Il significato delle metafore primarie è strutturale per il pensiero, ne forma le radici inconsce, i simboli non-convenzionali, da cui si sviluppano tutte le possibili associazioni e il pensiero cosciente non può ritrovarne le origini, il percorso di formazione, ripercorrendo a ritroso il cammino verso la loro fonte inconscia. Il problema è spiegare come tale sensazione metaforico-corporea, simbolo cognitivo non-convenzionale, si correla al simbolo verbale "su".

I processi di pensiero e il linguaggio

La psicoanalisi freudiana si basa sulla definizione dei due processi di pensiero, il Processo Primario, inconscio, primitivo e infantile, e il Processo Secondario, preconscious, più adulto, civilizzato e caratterizzato dal linguaggio.

Nel sistema inconscio esiste la memoria di una "cosa", cioè la sua esperienza, denominata "rappresentazione di cosa", che "consiste nell'investimento, se non delle dirette immagini mnestiche della cosa, almeno delle tracce mnestiche più lontane che derivano da quelle immagini". Laplanche e Pontalis osservano come in questa definizione la rappresentazione sia, già, distinta nettamente dalla traccia mnestica, il frutto di un'elaborazione, che in se stessa non è altro che la trascrizione dell'evento e che la "cosa" è presente in diversi sistemi o complessi associativi a seconda dei suoi aspetti. La "rappresentazione di cosa" è la memoria di una "cosa", esterna o interna al corpo, accaduta alla sensorialità percettiva, necessariamente inconscia, di cui quella mente si è appropriata, memorizzando l'intera esperienza in una percezione globale.

Successivamente, secondo Freud, quando alla "rappresentazione di cosa" si aggiunge una denominazione, ovvero la "rappresentazione di parola", abbiamo il passaggio al sistema preconscious-conscious: "il sistema Preconscious nasce dal fatto che questa rappresentazione della cosa viene sovrainvestita in seguito al suo nesso con le relative rappresentazioni verbali. Abbiamo il diritto di supporre che siano tali sovrainvestimenti a determinare una più alta organizzazione psichica, e a rendere possibile la sostituzione del processo primario con il processo secondario che domina nel Preconscious". La verbalizzazione, ha un ruolo decisivo nel determinare un cambiamento qualitativo nel processo di pensiero che, però, risulta essere molto più complesso del solo uso del linguaggio. Freud non chiarisce l'origine di questo processo di sovrainvestimento, né quale sia la natura del legame che si stabilisce tra "cosa" e "parola", poiché non è sufficiente che la "rappresentazione di cosa" affianchi la "rappresentazione di parola" perché il processo secondario evolva.

Bisogna considerare che il linguaggio non è un patrimonio filogenetico e anche le parole derivano da tracce mnestiche, sono "rappresentazioni di cosa" uditive che divengono simbolo verbale. Quindi non si può sostenere che le rappresentazioni verbali costituiscano, di per sé, stati organizzativi di livello più elevato rispetto alla rappresentazione di cosa: non esiste un centro del linguaggio e si

eredita solamente la predisposizione ad utilizzarlo.

Il legame di “sovrainvestimento” è un processo che intensifica e modifica gli investimenti stabiliti inconsciamente per la sola “rappresentazione di cosa”. Tale atto produce un processo nuovo dove la rappresentazione che si crea, quella tra cosa e parola, differisce da entrambe perché è un atto psichico organizzato in un modo più complesso, diviene “un’organizzazione mentale superiore”.

Loewald chiarisce che “se l’analista informa il paziente a parole dell’esistenza di una rappresentazione inconscia (...) il paziente avrà la rappresentazione psichica corrispondente alla rappresentazione di cosa. Ma il paziente non sarà in grado di fare un uso adeguato di queste informazioni a meno che le due rappresentazioni non vengano collegate tra loro nella sua mente dalla sua mente, attraverso un atto di sovrainvestimento che crea una nuova forma di rappresentazione mentale (...) potremmo dire che nel collegare le parole all’esperienza corrispondente, la vita psichica del paziente viene intensificata, arricchita, assurge ad una nuova dimensione”.

Il processo secondario si edifica attraverso la costituzione di una nuova esperienza, la formazione di un nuovo atto psichico, poiché le due rappresentazioni, di cosa e verbale, nella loro interazione vengono sollevate dallo stato di atti riproduttivi separati e si fondono in un unico atto percettivo, con la caratteristica di freschezza e intensità di quest’ultimo: una percezione intrapsichica che accade fuori della consapevolezza. Quando questo passaggio non si realizza, secondo Freud, è la rimozione che ricusa alla rappresentazione respinta “la traduzione in parole (...). La rappresentazione non espressa con parole, un lato psichico non sovrainvestito, restano allora nell’inconscio, rimosso”.

Per Freud, però, le parole erano già presenti, simbolicamente mature, in quanto ereditate, quindi si immaginava un semplice congiungimento e non poteva concepire la necessità di un atto di apprendimento affettivo-cognitivo. Anche se, sicuramente, intuiva che il sovrainvestimento determinava un nuovo tipo di pensiero, quando sosteneva che “il pensiero si sviluppa in sistemi che sono così lontani dai residui percettivi originari (...) da aver bisogno,

per diventare coscienti di essere rafforzati da qualità nuove”.

Freud rimanda la spiegazione allo scritto andato perduto sulla Coscienza, dove avrebbe affrontato il tema della genesi di questo nuovo pensiero, che non è semplicemente la comparsa del linguaggio e della verbalizzazione: poiché il preconcio e il processo secondario vengono formati dall’accompagnamento materno nel mondo simbolico e sociale.

Il sovrainvestimento come atto di percezione interna

“Cosa” e “parola” sono unite nella sensorialità ricordata, quando la rappresentazione verbale è solamente una percezione uditiva, un’esperienza, una “cosa”. Le parole udite dalla madre fanno parte delle esperienze percettive del neonato, che non può cogliere le singole parole nell’esperienza globale in cui si trova immerso. In questa prima fase le “parole” sono come tutte le altre “cose”, non sono entità percettivamente differenziate, fanno parte del processo primario, di tutto ciò che è percepito e registrato nelle tracce mnestiche.

Il flusso delle parole della madre non serve, dal punto di vista del neonato, a simbolizzare cose poiché il suono, il tono della voce, il ritmo del discorso sono fusi all’interno di un evento globale di percezione e apprendimento, di scambio emotivo. La distinzione tra i suoni, come aspetti di un’esperienza totale e il loro significato, tra significante sonoro e significato concettuale, è il frutto di un’acquisizione che si realizza attraverso un lento sviluppo psichico.

Il processo di sovrainvestimento comincia a determinarsi dai nessi che si instaurano durante la fase iniziale dello sviluppo narcisistico, nel lavoro di “cross-modal matching” e metaforizzazione corporea, ed è un processo di progressiva differenziazione degli elementi rispetto all’originaria unità sensoriale.

La madre ha l’onere di effettuare un lavoro di discriminazione, differenziazione e al tempo stesso di significazione, così sovrainveste le rappresentazioni inducendo un atto psichico di percezione interiore. La madre promuove l’organizzazione preconciosa, mentre effettua gli spostamenti da una modalità sensoriale all’altra, preservandone le caratteristiche vitali e mantenendo una corrispondenza (Matching) tra

le diverse forme affettive. Essa condivide le sensazioni corporee e conferma la tipologia di forma emotivo-dinamica che viene vissuta dal neonato, ma non attraverso la stessa modalità sensoriale. Così se da un lato questi si sente indotto verso uno spostamento ed una correlazione, dall'altro comprende che la madre non si limita a imitarlo, ma che lo sostiene mentre egli sta auto-creando la propria forma interiore e la condivide.

La corrispondenza e l'induzione di legami riguardano, quindi, gli stati affettivi interni, le modalità del "vissuto", non si limitano agli aspetti percettivi esteriori ed ai comportamenti manifesti. La sintonia corrisposta tende a stabilire, attraverso la corrispondenza affettiva, la compartecipazione delle forme dinamiche vitali ma esperite con differenti modalità psichiche. Questo particolare movimento emotivo che induce la differenziazione, l'auto-creazione della propria sensorialità e della significazione personale, avviene attraverso la creazione di una "terzietà" che anticipa la formazione del simbolismo. La terzietà è la base della cognizione sociale, perché non è rispecchiamento speculare, è sintonia, è far capire di aver capito e comunicarlo su un altro piano emotivo: è condividere qualcosa in comune, distanziandola dal proprio Sé e contemplandola insieme. Il linguaggio si sviluppa grazie alla crescente differenziazione tra Sé e mondo oggettuale quando una parte della "rappresentazione di cosa" uditiva, immersa nella situazione mnestica globale, viene staccata ed individuata per divenire lentamente qualcosa di astratto come un concetto, un simbolo verbale, pur mantenendo un legame, appunto simbolico, con la rappresentazione di cosa da cui era emersa.

La condivisione materna insistita su quel particolare suono "terzo", rispetto ai due della coppia, la capacità di dividerlo e contemplarlo insieme, distanziando qualcosa di sonoro ed evidenziandolo, crea il simbolo-parola, processo che si completa solo con l'adolescenza.

Loewald nota come il sovrainvestimento materno sia, in realtà, un concetto organizzatore dell'attività mentale del bambino che non è così semplice da realizzarsi. Ogni "investimento" che viene effettuato dalla giovane mente non è

solamente uno spostamento di energia, ma è un atto di organizzazione mentale che struttura la "rappresentazione di cosa" come un oggetto, crea un'entità differenziata e relativamente distante dall'agente organizzatore.

L'investimento narcisistico che il soggetto effettua in un atto di percezione interna non è solo un investimento dell'Io, ma è un atto mentale in cui una "cosa" viene distaccata per via intra-psichica dallo stesso agente. La funzione simbolica si sviluppa fin dalla prima relazione madre-bambino, prima ancora che la madre possa essere sperimentata come un oggetto separato e quindi tutto ciò avviene prima che distruzione e riparazione possano avere significato.

Lo scambio emotivo-identificativo porta all'incontro inter-corporeo tra identità, allo scambio di identificazioni incrociate e spontaneità che apportano una diversità arricchente che trasforma. Ogni bambino deve esperire processi che convertono un ordinario passaggio in qualcosa di più del vuoto di prima e che, poi, contengono una parte soggettiva del bambino e una parte di non-me che si integra e diviene significato: si auto-crea una porzione di identità nuova. L'interpretazione analitica opera in maniera analoga quando ristabilisce la necessaria differenziazione, in modo che sia possibile sviluppare un nuovo legame "oggettivante".

Le parole dell'analista evocano la "rappresentazione di cosa" contenuta nella stessa parola, viene evidenziata un'emozione, viene contemplata insieme, condivisa, differenziata, distanziando le due rappresentazioni dall'unità indifferenziata fusionale in cui sono immerse. Così viene reso possibile un nuovo nesso tra i due elementi distinti e solo alla fine viene dato un nome, completando l'atto psichico di significazione che forma il processo secondario: in tale maniera la terapia psicoanalitica promuove, elettivamente, lo sviluppo della funzione simbolica del paziente.

L'inizio del comprendere simbolico del neonato è il momento in cui evidenzia e contempla uno stato emotivo in comune con qualcun altro, ciò consente al bambino di effettuare una connessione, un "matching" evidenziante,

attraverso il quale può cominciare ad accedere alla propria esperienza e a tenerla in mente.

Tenere in mente è la funzione che apprende e ciò che la madre promuove, creare un “oggetto intrapsichico”, evidenziando un terzo contemplato con un atto percettivo interno, un meccanismo processuale che, come il lavoro del sogno, diviene una potenza creatrice e unificante dell’energia narcisistica, della sua tendenza a riunire le diverse forze in gioco.

L’identificazione, allora, acquisisce il senso dell’appropriarsi soggettivo e del comprendere, della formazione del processo secondario, della via elaborativa che costituisce il preconscious, del meccanismo che forma i simboli. La condivisione e la conferma di ciò che il bambino esperisce, favorita dal care-giver, induce l’atto percettivo interiore di correlazione che produce significato, ma quello che viene appreso è anche lo strumento, la funzione elaborativa che porterà a costruire una propria modalità interiore di effettuare le corrispondenze significanti.

L’identificazione consiste nell’apprendere il come fare, l’atto stesso, è impadronirsi del procedimento ovvero divenire creativi: cioè sapere che correlando due stimoli sensoriali “grezzi” questi diventano qualcosa di più, accedono ad un livello superiore di significato. Se, poi, questo “nuovo” significato viene anche partecipato da qualcuno all’esterno di noi diviene simbolico così ogni volta che siamo in presenza di qualcosa di condiviso, lo sentiamo bello e ci sentiamo vivi, pervasi da un senso di armonia tra la nostra natura e la nostra esperienza. Ogni forma di contatto interpersonale, ogni modalità di scambio di identificazioni ci dona piacere, evoca emozioni in noi, costruisce un ponte verso gli altri che ci ravviva, in quanto esperienza comune che ci impedisce l’isolamento e il cadere nelle esperienze soggettive private.

Il ritrovamento simbolico attiva l’identificazione che determina il senso di non sentirsi “soli”, poiché è ritrovare il terzo contemplato insieme, così recuperiamo l’intersoggettività e l’intercorporeità, ritroviamo qualcosa di profondo che dona la sensazione di comunanza, che ci connette ad altri, torniamo a esperire l’emozione a comune, la sintonia identificativa, un tempo e uno spazio di vita condivisi. Tale prezioso momento per essere “vitale”, però, ci deve anche modificare, perché veniamo pervasi dalla spontaneità dell’altro e questo può portarci ad un “livello più alto”, dove integriamo una “diversità” che ci arricchisce e ci trasforma, senza che ce ne rendiamo conto, in qualcosa di meglio.

L’identità creativa è il confronto in cui il nostro Sé si integra nello scambio delle identificazioni, si eleva nel livello di comprensione, grazie all’indistinzione dei limiti tra noi e gli altri, quando lasciamo che nell’incontro venga concessa un’occasione per l’attività creativa inconscia. Tale predisposizione promuove l’imprevisto che viene dall’inconscio, che potremmo riconoscere a posteriori come l’oggetto ricercato di cui si era in attesa, sebbene non l’avessimo nemmeno immaginato, che favorisce una trasformazione senza che ce ne accorgiamo, poiché per tollerarne l’alterità ne rimuoviamo le tracce.

Questa integrazione identitaria sarà possibile se avremo una ingenua, ma certa, fiducia nella vita, non solo nei confronti dell’ambiente e degli altri, ma anche nella presenza di qualcosa di intelligente che agisce in noi, malgrado noi ed i nostri “gradini”, e che ha la capacità creativa ed arricchente di dare forma e senso a ciò che continuamente incontriamo negli scambi con l’esterno o l’interno di noi stessi.

CREATIVITÀ E SPIRITUALITÀ

di Luca Teodori

Medico Psicoterapeuta Psicoanalista, Scuola di Psicoterapia Comparata

Esiste una psicologia della spiritualità ed esiste altresì un lato spirituale nella psicologia, lato di cui per lo più si è inconsapevoli ma che agisce nella filigrana di molti processi di evoluzione del Sé.

Creatività è un termine che si presta a molte accezioni, si può comunque ricondurre all'idea di una capacità di sviluppare temi personali che possono anche divergere da quelli convenzionali portando nuovi significati, orizzonti, linguaggi. Essa ha a che fare con l'autenticità propria dell'uomo che è genuinamente quello che il suo carattere lo fa essere pure in sintonia con il mondo oggettivo.

Sulla base di questa definizione, l'autenticità ha comunque la necessità di svincolarsi dalla sudditanza alle convenzioni con la possibilità di essere almeno in parte politicamente scorretta, dato che l'essenza stessa dell'autenticità impone di dare priorità alla sostanza del contenuto anche se questa dovesse esprimersi in una forma non condivisa.

Questi concetti si ritrovano in molte altre sedi, pensiamo a Winnicott nella definizione del vero Sé e del falso Sé.

La possibilità di sviluppare un'autenticità si fonda su un narcisismo primario sano, ovvero su un Sé coeso, come molti autori hanno indicato; pensiamo a Kohut e a Green.

Queste premesse sono a mio parere necessarie per parlare dell'influenza che la spiritualità esercita, che venga riconosciuta o che agisca anche se noi non lo sappiamo.

La parola "spiritualità" si può prestare ad essere interpretata come una forma di religiosità strutturata in rapporto con un culto che prevede rituali, regole e precetti; oppure può far pensare a un rapporto con il divino che preveda l'ottenimento di grazie di vario genere, con uno scambio di favori per cui molti promettono offerte e formulano voti per arrivare a meritarsi le grazie in questione, degradando il rapporto

con il divino a puro calcolo commerciale. In questi aspetti non troviamo niente che attenga alla creatività.

Nella storia dell'umanità, la spiritualità ha attraversato passaggi interessanti: la tradizione religiosa passa dall'adorazione del vitello d'oro - puramente pagana che prevede una trattativa con la divinità, come abbiamo detto: un voto o un'offerta in cambio di favori - a un Dio che regola tutto con i precetti dei Dieci Comandamenti, fino al Vangelo che dice che nella legge dell'amore si riassume tutta la legge; sono tre diversi gradini, e ognuno si può ritrovare in uno di essi, spesso senza rendersene conto.

La spiritualità autenticamente creativa si può riconoscere soltanto nell'ultimo grado, quello della legge dell'amore, libera da dogmi e precetti.

Propongo di riprendere il discorso da un altro angolo: cos'è la trascendenza?

Se si immagina che la trascendenza si riferisca a un universo invisibile che sta altrove, in un cielo alto e lontano, cadiamo in una visione riduttiva e fiabesca che alimenta un'idea infantile della spiritualità.

Quando parliamo di trascendenza, dobbiamo riferirci ad un universo di significati che si manifesta attraverso l'universo dei segni, l'universo dei significati trascende l'universo dei segni e allo stesso tempo lo permea.

Proponendo un modello secondo cui esiste un universo di significati e uno di segni, un mondo senza significati è di pura res, di pura materia che giace inanimata e quindi un mondo povero.

Sappiamo che ci sono moltissime persone che hanno beni materiali sconfinati ma sono infelici, poiché i significati non si moltiplicano moltiplicando i segni; ad esempio, se io possiedo qualcosa di particolarmente significativo, se lo moltiplicassi per 100 non otterrei lo stesso significato moltiplicato 100 volte, e magari rischierei di avere un centesimo del significato iniziale.

Il senso della vita è dare significato alle cose, perché il dare significato alle cose restituisce significato a me, sì che il flusso vitale scorra; non si tratta dunque di possedere beni materiali in quantità, ma vivere in contatto con realtà che abbiano significato, ed è secondario che siano realtà abbondanti sul piano materiale, fermo restando che è possibile possedere molti beni materiali e godere del senso profondo del loro valore.

Il senso della vita consiste nel dare significato alle cose e di conseguenza conquistare il significato di se stessi. La vera ricchezza non consiste dunque nel possedere molti beni materiali, bensì nel vivere in contatto con delle realtà che abbiano forti significati.

Abbiamo detto che l'idea che la trascendenza riguardi un mondo celeste lontano è un'idea infantile, e accanto a questa c'è un altro luogo comune da demolire: l'idea che la felicità sia uno stato di godimenti senza frustrazioni, che ci richiama a regredire alla fase orale.

A questi luoghi comuni si associa una rappresentazione infantile del divino, come di un mondo-seno materno che fa piovere la manna dal cielo oppure, nel versante opposto, che eserciti un'autorità persecutoria che infligga punizioni qualora si trasgrediscano le regole stabilite dall'alto. Corollario di questa visione è che la felicità consista nell'ottenere gratificazioni in un dominio di oralità.

Trasferendo questo tema dalla dimensione materiale alla dimensione mentale, la mente può venire anch'essa a sua volta reificata, se rimane prigioniera del registro delle cause rapportandosi direttamente alla relazione lineare tra causa ed effetto propria di una visione meccanicistica della realtà.

La tentazione di cadere nel registro delle cause è continuamente presente, basti pensare a quanto facilmente si attribuisce ad altri la colpa delle proprie difficoltà, utilizzando grossolanamente il meccanismo della proiezione con la conseguente espulsione dell'oggetto cattivo, come Melanie Klein ci ha genialmente insegnato.

Dopo questa premessa passiamo ad altre considerazioni.

Negli anni '70 c'è stata una rivoluzione dei costumi liberando l'istintualità dalla posizione in cui era stata relegata nella mentalità ottocentesca,

e questo ha ribaltato l'idea del conflitto come era stata proposta da Freud.

Il fondatore della Psicoanalisi aveva ben ragione nel dichiarare che la conflittualità per l'individuo è un problema centrale, irrisolto, e, in sintonia con il pensiero del tempo, aveva individuato l'origine di questo conflitto nel contrasto fra le regole sociali e l'istintualità. Anche se Freud sviluppò ben più ampiamente questo tema, nella mentalità comune legata alla divulgazione approssimata delle teorie psicoanalitiche si è diffusa l'idea che questo sia il tema dominante dei concetti proposti dalla psicoanalisi. Indubbiamente l'attenzione veniva diretta sui sensi di colpa derivati da questo genere di conflitto.

Se questa idea fosse stata fondata, quando l'ordine dei valori venne rivoluzionato negli anni '70, con la liberazione sessuale ci si sarebbe dovuto aspettare un discioglimento della conflittualità: il conflitto però non scomparve, si misero in evidenza insoddisfazioni legate all'irraggiungibilità della meta ideale del piacere, e comunque il tema del senso di colpa passò in secondo piano rispetto al tema dell'insoddisfazione.

La soddisfazione in realtà non sarà raggiungibile se si rimarrà ancorati al principio del piacere legato alla materia "pura res". L'esempio più chiaro sta nella tossicodipendenza e in tutte le forme di dipendenza analoghe, dove la percezione del proprio valore continuamente viene avvilita nella sudditanza alla dipendenza.

Il nucleo centrale sta nella necessità di costruire un Sé coeso, essere una "buona cosa" (Oggetto buono). Nella Genesi Dio creò il mondo e vide che era buono e bello. Il Sé coeso si concilia con la propria totalità, compresi i cosiddetti "oggetti cattivi". Questo Sé coeso corrisponde all'Io dell'Anima. Un Sé coeso che possa permettersi di oltrepassare l'idea di un bisogno puramente materiale per andare verso il simbolico, "narcisismo di vita", direbbe Green.

La spiegazione dell'oggetto cattivo introiettato e successivamente proiettato, proposta dalla Klein, prelude, qualora la persona si evolva positivamente, alla conciliazione e allo sviluppo della gratitudine. Prendendo coscienza dell'inganno insito nella proiezione come mezzo per espellere la negatività fuori da sé, il soggetto ammette che questa "cattiveria" è dentro di lui.

Perché questo accada occorre una certa forza in quanto prendere coscienza della propria “cattiveria” è difficile e deprimente. Si supera la dissociazione dall’oggetto cattivo e si arriva a perdonare, anzitutto a perdonare se stessi di essere portatori di negatività.

L’intuizione della Klein è geniale e ben riconoscibile, ma su cosa si fonda il passaggio dall’odio alla conciliazione? C’è un anello mancante nella spiegazione della Klein, la quale rimane giustamente coerente con la sua visione laica. È l’Io dell’anima, il sentire che si è “una cosa buona” come dice la Genesi.

Il nucleo profondo del valore di sé permette di trascendere il registro delle cause e di approdare al registro dei significati dove si esce dal labirinto della mente e si oltrepassa l’assillo del “perché?”.

“Ne me quitte pas, il faut oublier
tout peut s’oublier qui s’enfuit déjà
Oublier le temps des malentendus
Et le temps perdu à savoir comment
Oublier les heures qui tuaient parfois
À coups de pourquoi
Le cœur du bonheur”

“Non mi lasciare, bisogna dimenticare
tutto si può dimenticare sì che se ne fugga via
Dimenticare il tempo dei malintesi
e il tempo perduto a sapere “Come?”
Dimenticare le ore che uccidevano talvolta
A colpi di perché
Il cuore della felicità”

L’intuizione poetica di Jacques Brel parla dei colpi di “perché?” che uccidono la felicità: è il registro delle cause che uccide il senso delle cose e reifica gli eventi riducendoli a puri prodotti perversi.

I versi di Brel parlano anche di malintesi: la lettura letterale della realtà la impoverisce privandola della potenza del simbolo, del significato.

Le regole della spiritualità sono molto semplici, si riconducono a tre punti essenziali: la gratitudine, l’umiltà e la docilità. Si riconducono ma non si “riducono”.

Gratitudine: la Klein usa questa parola per parlare di una gratitudine verso il “seno buono”. Gratitudine verso la vita che mi nutre. Di quale

nutrimento avrò bisogno, solo di un cibo materiale o anche di un nutrimento del mio “Sé”, che mi faccia sentire amato e amabile? Da qui scaturisce una reciprocità positiva con la vita, sono grato verso il mondo che mi nutre e a mia volta contribuisco alla produzione di nutrimento.

Umiltà: passa per essere una forma di debolezza, ma in realtà è una forza, è l’indipendenza dalla ricerca di conferme esterne grazie alla coesione con il Sé di cui si è parlato prima.

Docilità: flessibilità, capacità di accogliere le circostanze che la vita mi presenta con la fiducia che abbiano comunque significati ulteriori rispetto a quelli abituali, libertà da attaccamenti egocentrati, superamento del capriccio in nome di un valore superiore il quale trascende e sublima.

In tutto questo orizzonte occorre saper correre il rischio di smarrirsi, di superare il bisogno di controllo; qui abbiamo la possibilità di creare e di farci ricreare.

Il sé coeso rimanda al narcisismo primario riportando alla convergenza di elementi originariamente divergenti che tendono pertanto ad essere trattati, attraversati e vissuti in modo scisso. L’“Io dell’anima” va lasciato operare senza che noi lo ostacoliamo con il nostro controllo.

Una mia paziente molto ansiosa ha per anni cercato di combattere i pensieri assillanti cercando prove razionali dell’infondatezza delle proprie ansie, metodo che dava sollievo effimero e conduceva sempre a un aggravamento successivo dell’ansia. Mi ha detto di avere smesso di combattere e di aver spalancato la porta alle ansie pensando “lascia che sia”. Dopo un senso di vertigine, come di precipitare, ha provato un sollievo duraturo che l’ha fatta sentire sorprendentemente tranquilla.

Ha poi fatto un’associazione con la canzone dei Beatles “Let it be” trovandosi piacevolmente sorpresa di coglierne il senso, sorpresa ancora più piacevole perché arrivava da un contesto assolutamente laico che non aveva nessun intento dottrinario.

Non ha importanza se le parole “Let it be” provengano dalla Madonna o da una voce

interiore, il nocciolo sta nella liberazione dal bisogno di controllo.

Nel colloquio psicoterapico abbiamo ambedue pensato che un testo come quello doveva essere nato da un'esperienza simile alla sua vissuta da uno dei quattro Beatles senza intermediari come preti o altro.

Ho associato questa esperienza alla creatività per la spontaneità con cui questa soluzione è stata trovata, paradossalmente una soluzione politicamente scorretta rispetto all'esigenza di laicità delle teorie psicanalitiche, e anche scorretta rispetto alla pretesa della chiesa di monopolizzare l'accesso alla trascendenza.

La spiritualità obbedisce a leggi universali che trascendono le dottrine religiose, ha cadenze molto semplici ma non per questo facili finché rimaniamo nell'illusione di tutto controllare.

KAFKIANO?

EIN BESCHEIDENER BEITRAG ZUR “KAFKOLOGIE”

di Mario Ajazzi Mancini

Psicologo Psicanalista, Scuola di Psicoterapia Comparata

*In Kafka – ha detto Soma Morgenstern –
c'è aria di villaggio come in tutti i grandi fondatori di religioni.*

Walter Benjamin

Rileggendo appunti e altre note in vista di questo “modesto contributo alla kafkologia” da presentare al convegno sulla creatività organizzato dalla Società di Psicoterapia Comparata, mi è venuta in mente una conferenza di Abraham Yehoshua, in cui raccontava del suo modo di procedere nella costruzione del romanzo. Da piccolo era appassionato di disegno tecnico (che probabilmente praticava a scuola): ebbene s’immaginava e poi disegnava una storia fatta di varie figure geometriche che dovevano incastrarsi per formarne un’altra, l’ultima, che riceveva equilibrio, proporzione e stabilità dalle sue parti. Quella era il romanzo e le parti i personaggi che lo facevano esistere.

Mi sono chiesto, piuttosto ingenuamente, a quali figure si potessero accostare le complesse architetture di Kafka. Naturalmente – in linea con l’accezione corrente dell’aggettivo “kafkiano” – ho pensato subito a Maurits Cornelis Escher. Ai suoi mirabili intrecci di scale, gradini, cunicoli che ruotano a spirale e s’interrompono all’improvviso davanti a strapiombi, creando nondimeno una topologia armonica, o apparentemente tale. Uno spazio che sembra impercorsibile, impenetrabile perché ci siamo dentro. Come accade nel romanzo *Il Castello* (*Das Schloß*), al quale a un tempo siamo familiari ed estranei, dentro e fuori, senza possibilità di distinguere.

La distinzione, che è anche il nostro tentativo di trovare equilibrio e senso, mi è sembrata essere quello che, con termine kafkiano, potremmo

indicare come uno *Scheinvorgang*, un processo soltanto apparente che non ha sviluppo (e non conduce da alcuna parte); un movimento sul posto – un *pas*, in stile blanchottiano – o lungo un tragitto infinitamente frammentato in parti, tappe e ostacoli, che ci impedisce di raggiungere la meta, o di acchiappare e/o superare la tartaruga come vorrebbe Achille.

Questo modo di procedere si accosta, a mio avviso, a quella che Gilles Deleuze chiama una “produzione immanente” – una produzione in sé, non di qualcosa o qualcos’altro. Un *in-atto* che crea di continuo discontinuità e condiziona ogni *come*, forma o figura. Insomma, un *infigurabile*. Così, la scrittura di Kafka apparirebbe come un costante lavoro sulle strutture simboliche per far sì che la sua opera *diventi reale*.

Non si tratta d’imporre una forma a un vissuto, dar figura a un tratto biografico – non c’è scrittura delle proprie nevrosi, dice ancora Deleuze: “Scrivere *non* è raccontare i propri viaggi, i propri ricordi, i propri amori e i propri lutti, i propri sogni e i propri fantasmi”; è piuttosto un *divenire*, un *diventare* che non ha più niente a che fare con la metafora e la similitudine – “si diventa donna, si diventa animale o vegetale”. O si *diventa reale*. Incarnando quella ferita – la malattia (tubercolosi) nel caso di Kafka – che gli preesiste e gli chiede soltanto di esserne degno, in altre parole capace di diventare quella ferita e, per così dire, nascere lo stesso giorno dello sbocco di sangue per *morire contento*, morire in pace (come Franz stesso annotava sul suo *Diario* già nel dicembre del 1914). Il collassare

della logica narrativa, l'impossibilità di distinguere una *fabula*, per leggere il *sjet*, non sono tanto rappresentazioni e/o esposizioni di quella complicata ed inestricabile situazione che chiamiamo *kafkiana*, ma cifra stessa di quella “produzione immanente” di cui la scrittura del nostro autore è l'*in-atto*.

Forse, la migliore illustrazione di questo “diventare reale” dell'opera – marca del suo essere autenticamente “creazione artistica” – è data dalla pittura di Francis Bacon. Deleuze, nel libro che gli dedica (*La logica della sensazione*), dice che Bacon mette in scena il *divenire in quanto tale*. Bacon lavora la figura e sulla figura, per dipingere la *figura in sé*, non la figura di qualcosa: la figura dell'infigurabile, della quale non c'è racconto, o soltanto racconto irraccontabile.

Un racconto del genere è – potrebbe esserlo – *La follia del giorno* di Maurice Blanchot – altro grande autore e interprete kafkiano. Vi si narra di una singolare circostanza in cui due medici ospedalieri si trovano a interrogare il narratore in merito ad una ferita agli occhi – chiedono se è stato un incidente, o un gesto violento compiuto da altri? È necessario in ogni caso redigere un verbale, pertanto:

Ci racconti 'esattamente' come le cose si sono svolte – Un racconto? Cominciai: non sono né sapiente né ignorante [...]. Raccontai loro l'intera storia che almeno all'inizio ascoltavano con interesse, così mi sembra.

Ma la fine fu per noi una comune sorpresa. “Dopo questo inizio, dicevano, verrete ai fatti”. Come! Il racconto era terminato.

Il racconto ha avuto luogo, ma non ha raccontato niente. La storia è come collassata, ha perduto verso e orientamento, e con questi, anche senso per chi la narra e la ascolta. Il racconto c'è ma è un racconto impossibile – benché il paziente dica tutto quello che ha dire. Il suo compito è terminato, non c'è altro da raccontare:

Un racconto? No, niente racconto, mai più.

Il narratore adempie la legge – non solo quella dell'archiviazione (ospedaliera) ma anche quella del racconto – che gli ingiunge di raccontare – un racconto è, deve essere *racconto di* –, ma a un tempo la lascia disattesa, con un resoconto “senza capo né coda”. Registrazione e

archiviazione divengono impraticabili. È come se niente avvenisse, niente davvero fosse accaduto. È un racconto (dell') irraccontabile... Un “accadere senza accadere”, direi, che è l'esito di quella *produzione immanente* cui accennavo prima, l'effetto di quello che Lacan chiama “taglio”, attestazione di un *essere in atto*, che discontinua e richiede un costante riposizionamento. Tanto dalla parte, per così dire, dell'autore quanto da quella del lettore, interprete o analista che sia.

In tale accezione, non è possibile non richiamare quello straordinario scambio di lettere del 1934 tra Gershom Scholem e Walter Benjamin, a proposito della relazione con la Legge nell'opera di Kafka. Scholem definisce questo rapporto *Nulla della Rivelazione*: “Uno stadio in cui essa afferma ancora se stessa, per il fatto che *vige, ma non significa*”. Gli studenti di cui parla il grande saggio dell'amico (*Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, appena pubblicato sulla *Jüdische Rundschau*) non hanno perduto la Scrittura, piuttosto non sanno o non possono decifrarla. Vivere sotto questa forma di legge rende imprevedibili e estreme le conseguenze dei nostri atti; scatena processi totalmente incontrollabili.

Nel villaggio ai piedi del Castello – risponde Benjamin –, la vuota potenza della legge vige così tanto che *si confonde* con la vita stessa. Perdendo il suo contenuto, la legge non esiste più: “Che gli scolari abbiano smarrito la scrittura oppure che non sappiano più decifrarla, è, alla fine, la stessa cosa, poiché una scrittura senza la sua chiave *non è scrittura, ma vita*, quale viene vissuta nel villaggio ai piedi del monte dove sorge il castello”.

Se la Legge si confonde con la vita, se la scrittura non è che vita, quel tipo di vita che si svolge nel *Castello*, allora davvero l'opera di Kafka è e *attesta* quel “divenire reale” che la rende unica; e che, alla fine, potrebbe consentire una traduzione senza residui di questo termine nell'aggettivo caratteristico:

reale = kafkiano

L'universo di Kafka (s)figura questo infigurabile – questo divenire come tale – cui possiamo riferirci nei termini freudiani di un non-sapere, non-prevedere che scardina ogni viziata abitudine. La situazione è affine a quella di un'analisi. Sviando dal tema, il racconto del

paziente produce effetti incalcolabili; non consente di anticipare niente, se non che tra la sua presenza, il suo essere là, e la sua parola, il suo pensiero c'è un taglio, una scollatura in atto: non dice quello che pensa, se non mentendo, e se c'è è anche altrove, perché le sue ideazioni lo collocano dove non può pensarle, ma soltanto esserne pensato.

Lo spazio analitico riprende la topologia kafkiana adombrata dal contegno del contadino nel *Processo*: mi riferisco alla parabola *Davanti alla legge*, contenuta nel penultimo capitolo del libro. La porta della legge è sempre aperta, ma il contadino non vi entrerà, sebbene sia riservata a lui, proprio a lui... come sapremo solo a cose fatte, *nachträglich*. Nonostante la presenza di un pulcioso guardiano che sembra essere là apposta per impedirgli di entrare.

È questo sembrare, questo *Scheinvorgang* a produrre l'effetto di taglio e a richiedere quel posizionamento etico di cui dicevo – che è anche il proprio dell'analisi, di ogni analisi degna di questo nome: l'incontro con la nostra stessa vita, produzione immanente del reale che ci abita e che abbiamo infinitamente atteso.

L'esito consisterebbe qui nel chiudere la porta, non solo per raccontare una storia, ma per riconoscerne anche un titolare, assicurandogli un passato, una memoria, e probabilmente anche un diverso futuro.

Forse sì, ma come? Come chiudere la porta?

L'analisi suggerisce una finta, una finzione – che è anche una *commedia*. Che rimette le cose al loro posto, solo in modo *leggermente* diverso.

La stessa *commedia* che recita, o almeno a me pare farlo, il contadino della parabola, con tutte le sue domande, anche le più terribili – affinché la porta sia chiusa:

Perché – chiede – se tutti tendono alla legge, in questi anni, nessuno ha mai chiesto di entrare?

Perché – risponde il guardiano – quest'ingresso era destinato solo a te. Adesso vado a chiuderlo.

La stessa *commedia* di Ulisse, dell'Ulisse della parabola mitologica kafkiana *Das Schweigen der Sirenen*: vince l'arma terribile delle Sirene – il loro silenzio – opponendo qualcosa che somiglia ad una pantomima, e che esalta l'arguzia dell'eroe

(se ancora possiamo chiamarlo tale)... Ulisse sa che le Sirene tacciono, eppure gioca la sua parte in modo quasi infantile e con mezzi puerili ("una manciata di cera e un mazzo di catene"), mettendo di fronte *silenzio a silenzio*.

Nello stesso momento in cui *niente* sembra accadere – quando non ci sono parole – si scrive una storia... forse una *vera storia*. Quella che, con le parole di questo racconto, tiene insieme memoria e oblio, la nudità dai ricordi (nelle figure di Joseph K e di K) e la padronanza di sé, il controllo della scrittura – perché, ricordiamolo, narrare è dono di Mnemosine, la Memoria in persona.

Riferimenti bibliografici

- Agamben, G. (2005) *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Ajazzi Mancini, M. «Sulla vocazione» (2019), in *Derrida, Blanchot, Kafka tra psicanalisi e filosofia*, a cura di Bellumori, M., Sartini, A. Zino, A. ETS, Pisa, pp. 203-217.
- Benjamin, W. e Scholem, G. (1987). *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, tr. it. di A. M. Marietti Solmi. Torino: Einaudi
- Benjamin, W. (1962). *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. tr. it. di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Blanchot, M. (2001). *La follia del giorno*, tr. it. di S. Marino. Napoli: Filema.
- Deleuze, G. (1996). *Critica e clinica*, tr. it. di A. Panaro. Milano: Raffaello Cortina.
- Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. di S. Verdicchio. Macerata: Quodlibet.
- Deleuze, G. (2010). *Immanenza*. Milano: Mimesis.
- Di Noi, B. (2015). *Gli artigli delle Sirene. Saggio su Kafka*. Firenze: Clinamen.
- Kafka, F. (1997). *Diari 1910-1923*, tr. it. di E. Pocar. Milano: Mondadori.
- Kafka, F. (2014). *Il Castello*, tr. it. di B. Di Noi. Milano: Mimesis.
- Kafka, F. (2014). *Il processo*, tr. it. A. Raja. Milano: Feltrinelli.
- Kafka, F. (2017). *Tutti i racconti*, tr. it. di E. Pocar, E. Paolo, G. Tarizzo. Milano: Mondadori

Riflessioni epistemologiche su Estetica e Neuroscienze

di Nicola Materassi*, Sara D'Incertopadre**

* Medico, specialista in Psicologia Clinica, Psicoterapeuta, Scuola di Psicoterapia Comparata,

** Storica dell'arte, specializzata in Storia dell'arte moderna e in didattica dell'arte

*Gli artisti sono in un certo senso
neurologi che con tecniche loro specifiche
e senza esserne consapevoli studiano
il cervello e la sua organizzazione*

S. Zeki

L articolo che proponiamo si compone di due parti svolte da due diverse competenze.

La prima si svolge intorno al concetto generale di arte e più nello specifico tratta del processo artistico in relazione all'attività del sistema nervoso centrale. La seconda, si occupa di più livelli: fenomenologico, neuroscientifico e quello di pertinenza della cosiddetta "filosofia della mente".

La trattazione di questi piani è fondamentale per l'impostazione di una riflessione epistemologica sul possibile rapporto ed integrazione tra due "mondi" apparentemente distinti: biologia ed estetica. In termini più specifici la questione che andiamo affrontando riguarda quale contributo esplicativo/interpretativo possono apportare le neuroscienze all'arte. Ancor più a monte, quale senso debba avere un tale contributo all'interno della "classica riflessione" sull'arte.

Alla questione "cos'è l'arte?", nei secoli, risposte e affermazioni sono state di tipo filosofico. Potremmo dire che l'arte è stata considerata da sempre e a pieno titolo una "materia" dello spirito. Un dominio di conoscenza (tra quelli appartenenti alle scienze dello spirito) che forse più di altri sembrerebbe impossibile poter essere trattato dal punto di vista "naturale".

La riflessione che affrontiamo, infatti, non può prescindere da una preliminare trattazione dell'analisi storico-culturale circa le idee espresse dal positivismo, e successivamente riviste e fortemente criticate, intorno alla questione della fondamentale diversità di approccio di studio ai fatti della natura rispetto a quelli spirituali e, estesamente, storico-culturali.

La riflessione epistemologica relativa al cosiddetto problema mente-corpo (filosofia della mente) rappresenta un punto di forza della riflessione proposta nell'articolo. Lo scopo non è tanto quello di dare risposte (tanto meno definitive) ma quanto quello di tentare di impostare la questione inerente al rapporto tra arte e neuroestetica in modo tale da produrre una riflessione coerente e produttiva ma anche falsificabile nei termini proposti da Popper.

L'articolo si suddividerà quindi in una prima parte, di Sara D'Incertopadre, che riporterà alcune riflessioni intorno al concetto di arte, per poi approfondire il processo artistico come estensione dell'attività del Sistema Nervoso Centrale. La seconda parte, di Nicola Materassi, approfondirà argomenti quali: positivismo; scienze della natura e scienze dello spirito; filosofia della mente; fenomenologia; neuroscienze; estetica e concludere con alcune riflessioni epistemologiche.

PARTE PRIMA

di Sara D'Incertopadre

L'incerta natura dell'arte non è peraltro priva di vantaggi. Induce a sperimentare e a porsi continue domande. Gran parte dell'arte migliore rientra in un dibattito visivo vertente su ciò che è arte

H. Rosenberg

Riflessioni intorno al concetto di arte

Prendo le mosse da una riflessione di Harold Rosenberg per intraprendere quella che sarà una panoramica di concetti ed enunciazioni riguardanti l'essenza primaria dell'arte, il suo essere in quanto tale e in relazione alla storia che l'attraversa, lasciandola, il più delle volte, indenne. La natura dell'arte è misteriosa, incerta e affascinante tanto da indurre a sperimentare e a porsi continue domande.

Gran parte dell'arte rientra in un dibattito visivo riguardante ciò che è arte. L'oggetto d'arte finisce così col perdere le proprie peculiarità formali ed estetiche diventando un "superoggetto d'arte letterale" o un "antiogetto d'arte concettuale" (Rosenberg, 1975, p.25). Il dibattito definisce e al tempo stesso "sdefinisce" l'opera poiché smaterializza l'oggetto artistico spostando l'attenzione dalle sue proprietà estetiche al significato da esse veicolato. È in tal senso che la cosiddetta dematerializzazione dell'arte ne evidenzia l'aspetto ultraconcettuale, un aspetto che privilegia quasi esclusivamente il processo di pensiero e che, se continuerà a prevalere, potrà risolversi nella completa obsolescenza dell'oggetto. Nell'interpretazione, un'opera deve quindi "offrire una teoria su ciò a proposito di cui l'opera è, quindi, del suo soggetto" (Danto, 2008, p. 145).

Cercando di trovare un *incipit* alla travagliata storia del concetto di opera d'arte, mi sento di poter affermare che il primo tentativo noto di dare una definizione di arte fu quello di Platone che la descrisse, per bocca di Socrate, con il termine greco *mimesis*. L'arte, nel concetto greco,

era l'imitazione della natura circostante agli uomini, qualcosa che imita le cose, gli oggetti, che a loro volta sono imitazioni dell'idea assoluta di ciascun gruppo di cose e di oggetti.

Sul piano meramente filosofico Platone svalutò l'arte come mimesi mentre secondo Aristotele l'arte ricreava le cose secondo una nuova dimensione, intendendo la mimesi come imitazione non delle cose particolari, ma direttamente imitazione dell'idea universale. Su un piano più pratico Socrate aveva indicato una soluzione nel raggiungimento della perfetta mimesi prendendo dagli oggetti gli elementi più belli e riunendoli in un oggetto ideale, creato dall'intelletto, il quale potesse così possedere un alto grado di umanità (Aristotele, 1993).

Possiamo quindi affermare che la mimesi può avere tre gradi di intensità secondo Aristotele: o si imitano le cose come sono; o si imitano come sembra che siano; o si imitano come debbono essere. Al primo grado si è fermato Policleteo e gli artisti del V sec a.C.; al secondo grado è arrivato Lisippo; al terzo vi è giunto soltanto Sofocle.

Avvicinandoci ai tempi moderni, Tolstoj nel 1897 cercò di dare una risposta alla domanda "che cos'è l'arte?" portando il discorso su un piano etico dell'esperienza estetica (Tolstoj, 2010). Per Tolstoj l'arte è una delle condizioni della vita umana; l'arte, infatti, è in primo luogo una condizione di possibilità della vita dell'uomo. Essa definisce l'aspetto costitutivo dell'essere uomo dell'uomo stesso che consiste nella capacità di incontrare il mondo secondo una ricchissima gamma di sentimenti. Ma l'arte è anche la condizione espressiva in cui l'uomo si ritrova tutte le volte che egli elabora un sentimento al fine di condividerlo con altri uomini e tutte le volte in cui lo riceve da chi, avendone fatto esperienza, aspira a condividerlo. L'arte è quindi uno dei mezzi attraverso i quali si attuano le relazioni tra gli uomini. Essenziale in questa riflessione è il concetto di comunicazione che in Tolstoj (2010) va a significare "comunità", il ritrovarsi cioè uniti in un sentire condiviso. La comunicazione è vista in quanto contagio, tutt'altro che passivo, di sentimenti ed emozioni,

e quanto più intensa è la comunicatività tanto migliore sarà l'arte in quanto tale.

Possiamo quindi asserire che l'arte è per Tolstoj un modo per comunicare e condividere i sentimenti provati dagli uomini in vista di una loro più ampia comunità spirituale. L'arte si avvicina, a suo dire, al sentire del popolo, l'unico capace di conformarsi spontaneamente ai contenuti profondi del sentire religioso. L'arte autentica è di fatto "arte popolare" che sa manifestarsi in "forme di vita".

Nella famosa "Critica del giudizio", il filosofo Immanuel Kant asserisce che ciò che contraddistingue l'arte da qualsiasi altra manifestazione umana è una serie di proprietà percettibili e formali individuate da particolari facoltà mentali umane, quali il gusto e l'estetica, che generano il piacere. Kant analizza il tema della creazione artistica in connessione con il tema estetico arrivando ad affermare che l'opera d'arte richiede la creazione da parte di un artista che si identifica con il Genio, ovvero l'originalità esemplare del dono di natura di un soggetto nel libero uso delle sue facoltà conoscitive, tramite il quale la natura dà le regole all'arte. Il Genio non si rende conto dei procedimenti che segue nel proprio far arte perché le idee nascono in modo spontaneo; egli ha quindi la capacità di trovare una serie di strumenti sensibili in grado di trasmettere le idee alla mente di chi guarda, e per idee Kant intende quelle cosiddette estetiche, cioè idee presentate ai sensi e attraverso i sensi, quindi un'idea non colta in maniera astratta ma attraverso e per mezzo dei sensi. Inoltre, Kant aggiunge che l'arte consiste nella produzione di significati, il che presuppone una disposizione esclusivamente umana non solo nel vedere cose, ma nel trovare significati in ciò che vediamo.

Georg Hegel, nelle sue "Lezioni di estetica", la raccolta di appunti tratti dalle lezioni universitarie tenute a Berlino tra il 1820 e il 1829 e pubblicate postume dai suoi allievi berlinesi nel 1835, definì l'arte e i suoi rapporti con le altre due discipline: la filosofia e la religione. L'arte, in quanto materia che si occupa del vero come oggetto assoluto della coscienza, appartiene

anch'essa alla sfera assoluta dello spirito, trovandosi per il suo contenuto sul medesimo terreno della religione, nel senso specifico del termine, e della filosofia. In tal senso l'arte è "un sapere immediato e proprio perciò sensibile" e, quindi, l'esperienza estetica si caratterizza proprio per l'unione di forma sensibile ed intuizione del Vero, "un sapere nella forma e figura del sensibile ed oggettivo, in cui l'assoluto viene ad intuizione e sentimento", mentre religione e filosofia sarebbero rispettivamente "la coscienza rappresentante" e "il libero pensiero dello spirito assoluto". Ed è a questo punto che Hegel trova il limite dell'arte rispetto alla filosofia: non può fare a meno dei sensi, può presentare idee grandiose ma solo tramite "idee estetiche". La tesi hegeliana sulla fine dell'arte - che influenzò diversi pensatori quali Theodor Adorno, Martin Heidegger, Jacques Derrida e Arthur Danto - è intrinsecamente connessa a questa ineluttabile dipendenza dai sensi e la superiorità della filosofia consiste proprio nella libertà dai sensi.

Da Hegel prende le mosse il pensiero di Martin Heidegger per il quale l'arte è origine sia dell'artista, sia dell'opera d'arte. Ma dove può sussistere l'arte, se essa è ormai solo una parola che non corrisponde a nulla di concreto, se non per ciò che di concreto include?

Rispondere alla domanda sull'origine dell'opera d'arte significa rispondere a quella riguardante la sua essenza; ed è questa la direzione che Heidegger intraprende.

Solo l'opera può dirci che cosa sia l'arte, ma in questo modo ci muoveremmo in un circolo vizioso. Un intelletto "comune", dice Heidegger, esige di uscire da questo circolo lontano dalla logica e di comparare opere d'arte, viste nella loro semplice-presenza per ricavarne l'essenza. Ma come può questa analisi basarsi su opere d'arte autentiche, riconosciute come tali, distinguendo cosa sia arte da cosa arte non è, se non si è ancora compresa l'essenza dell'arte stessa?

Ancora una volta Heidegger considera l'importanza di rimanere, nel modo giusto, all'interno del circolo ermeneutico. L'opera

d'arte prende il mezzo e lo sottrae dal contesto, ma non sottrae la nostra apertura ad esso. Vi è infatti una duplice estraneazione: osservatore e mezzo sono estraniati dal contesto e dunque pur sottraendo il mondo-contesto, noi ci rapportiamo ad esso, che ci strappa dal quotidiano, dal ritmo abituale dell'utilizzabilità. L'opera d'arte ci costringe a fermarci, a interrompere la frenesia e a fare in modo che il quotidiano e il banale diventino inconsueti, straordinari e riconsegnino le cose nella loro verità, intesa come non-nascondimento (Chiodi, 1997).

L'opera d'arte è a tal proposito svelamento della verità, che stupisce ancor prima della mancanza (in genere riscopro l'importanza di qualcosa quando essa viene meno e mi manca).

Per rintracciare l'essenza dell'arte, che risiede nell'opera, ci indirizzeremo verso una concreta opera, che è sì una cosa fabbricata, composta da certi materiali, ma dice anche qualcos'altro oltre la pura cosa: essa è allegoria e simbolo.

A questo punto mi sembra doveroso citare Walter Benjamin che ne "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" parla dell'opera d'arte in modo innovativo o meglio in modo nuovo in relazione alle "arti" emergenti nel Ventesimo secolo.

Nel testo del 1936, Benjamin si occupa della questione della riproducibilità delle opere d'arte affermando che "l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dall'uomo è sempre stata riproducibile". Ma tutto cambia con l'avvento della fotografia: "Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare della mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di stare dietro all'eloquio" (Benjamin, 2009, p. 20-21).

Egli, inoltre, parla di opera d'arte avente "un'aura", intendendo con questo termine quel *quid* che le cose possiedono quando le cogliamo distanti da noi nello spazio e in un preciso e

unico momento nel tempo, l'*hic* e *nunc* che le rende irripetibili.

L'opera d'arte per essere goduta e apprezzata necessita quindi di tempo, introspezione e riflessione su di essa. L'osservatore attento e predisposto al raccoglimento, in questo caso, penetra nell'opera, vi si immerge. Al contrario la massa distratta e disattenta fa sprofondare l'opera d'arte in sé perché la sua ricezione avviene tramite la collettività e in maniera disattenta e superficiale.

Benjamin afferma che è proprio questo distacco tra il soggetto percipiente e l'oggetto percepito ad attribuire a quest'ultimo la sua autenticità, quell'*hic* e *nunc* che solo l'originale possiede. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di ciò che, fin dalla sua creazione, può venire tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Ciò che viene meno è ciò che può essere riassunto con il concetto di aura: ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica, che vede nella fotografia una delle sue massime espressioni, è proprio l'aura dell'opera d'arte. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi; e permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce attualizza il riprodotta. In Benjamin prende così avvio un discorso sulle inevitabili conseguenze delle nuove tecnologie sull'arte che porterebbero il nostro ragionamento su altre strade, tanto interessanti quanto poco connesse al nostro argomento.

Il critico d'arte inglese Clive Bell nel 1914 affermò che l'arte è forma significativa. Egli dichiara che un'opera d'arte per essere considerata tale deve avere una qualità che è l'essenza dell'Arte senza la quale un oggetto non può essere considerato opera d'arte. Questa qualità essenziale si riferisce alla forma significativa. Ora, cosa intende esattamente Bell per forma significativa? Egli si riferisce a linee e colori combinati in modo particolare e ad alcune forme e relazioni di forme che producono l'emozione estetica. Notiamo che Bell non dice nulla di specifico sulla natura delle linee, dei colori e sui rapporti di forma, non ci dice quasi

nulla sulla particolare natura visiva di queste forme.

In realtà, secondo Bell, questo insieme di caratteristiche le rileviamo non tramite una descrizione ma solo sentendole, cioè tramite quel tipo di sentimento che viene definito emozione estetica. Bell sostiene che l'emozione estetica è prodotta da una forma significativa, ne consegue quindi che tutte le opere d'arte producono emozione estetica in un osservatore "sensibile". Inoltre, egli afferma che non ci sono criteri oggettivi per mezzo dei quali si possano distinguere le opere d'arte da altri tipi di oggetti. Non abbiamo altri mezzi per riconoscere un'opera d'arte se non il nostro sentimento per questo l'apprezzamento dell'arte è una questione di gusto. Poiché l'arte è definita da Bell come l'incarnazione della forma significativa, indipendentemente dal contenuto, caratteristiche di rappresentazione o informazioni veicolate dall'opera d'arte allo spettatore, ne consegue che l'arte è indipendente dalla vita e dalle nostre relazioni sociali.

L'arte diventa così il mezzo che ci trasporta dal mondo delle attività pratiche dell'uomo a un mondo di estetica esaltazione. Questa teoria è stata spesso criticata poiché non ha alla base un metodo di riferimento nello stabilire chi decide se un'opera possenga o meno la caratteristica di "forma significativa". L'errore principale di Bell è forse quello di cercare le caratteristiche comuni delle opere d'arte, cosa che non è detto ci sia. La teoria di Bell sembra l'elevazione ad ideale oggettivo dei gusti di una piccola ma influente sottoclasse della società inglese e non sembra quindi adatta ad un'applicazione su un pubblico che potremmo definire "universale".

Infine, egli non tiene conto degli aspetti rappresentativi e delle caratteristiche simboliche dell'opera d'arte. Tuttavia, questo aspetto sarà per noi utile riprenderlo nel prossimo capitolo.

Volgendo uno sguardo a cosa succede in Italia a inizio Novecento, è da sottolineare il contributo alle teorie sull'arte elaborate da Benedetto Croce, nella primavera del 1900, legge nell'Accademia Pontaniana di Napoli le Tesi fondamentali di un'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica*

generale. Accompanate da un'ampia parte storica e profondamente rimaneggiate, le Tesi diventeranno due anni dopo l'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia* (1902), a cui faranno seguito il *Breviario di Estetica* (1912), *Aesthetica in nuce* (1928) e diversi scritti di critica e storia letteraria.

Croce afferma (1908) che l'opera d'arte è come una sorta di "intuizione lirica" che accade nella mente e che deve essere ben distinta dalla traduzione e realizzazione materiale. L'arte non è vincolata ad interessi utilitaristici o a preoccupazioni di carattere morale, ma è una conoscenza intuitiva e non concettuale. Essa non può essere identificata con il sentimento né con le rappresentazioni ma ne costituisce il collante, la parte che unisce e che può essere colta intuitivamente come attività dello Spirito, un'attività incessante e che non ha mai fine. Ma cosa significa esattamente "intuizione" per Croce? L'intuizione è apprensione immediata di un contenuto sensibile, opposta all'elaborazione immediata di un contenuto sensibile, opposta a sua volta all'elaborazione discorsiva prodotta dall'intelletto. È presenza di un contenuto ai nostri sensi, sia essa un'immagine, un colore o un suono, prima dell'intervento di qualsiasi organizzazione concettuale (Croce, 1908).

Va sottolineato però che l'intuizione si differenzia sia dalla percezione, in quanto non distingue tra la realtà e l'irrealtà dei propri contenuti, sia dalla sensazione, cioè dalla semplice affezione passiva procurataci da qualcosa di esterno. L'intuizione "pura" – ossia scevra di ogni elemento concettuale – plasma e dà forma alle sensazioni, le fissa in immagini senza pronunciarsi sulla loro verità o falsità, le esprime. Momento fondamentale dell'attività dello spirito, l'intuizione è dunque espressione, forma e sintesi. Il concetto di arte viene quindi definito da Croce come l'attività concreta dello Spirito che si esplica come unità di immagini e di sentimento mentre l'estetica è l'attività di critica che si identifica con la filosofia, in quanto rivela il valore dello Spirito nel suo teoretico svilupparsi. Affermando la tesi secondo cui l'arte è conoscenza intuitiva, Croce si riallaccia al senso originario del termine estetica come autonoma

“scienza della sensibilità” introdotto alla metà del Settecento da Baumgarten e si ricollega, contemporaneamente, alla concezione kantiana dell'Estetica trascendentale esposta nella Critica della ragion pura.

Alla fine degli anni Trenta il filosofo e archeologo britannico Robin G. Collingwood prende le mosse, nel suo ragionamento su cosa fosse l'arte, dalla distinzione fra artigianato e arte: il primo sa cosa vuol fare fin dal principio, nella seconda invece, l'artista non ha nella progettualità un fattore determinante e vincolante. Per Collingwood il materiale grezzo di cui è costituita l'opera d'arte è comunque costituito dalle emozioni, tanto da arrivare a dichiarare che l'arte è proprio espressione di emozioni. La contemplazione di un'opera d'arte da parte di un fruitore è anch'essa un gesto artistico in quanto l'osservatore entra in sintonia e rivive le emozioni trasmesse nell'opera da chi l'ha creata. Inoltre, l'arte non deve per forza possedere una fisicità fuori dalla mente dell'artista poiché essa è già tale quando è presente nella testa di chi crea sotto forma di idea. Quindi per Collingwood un'idea può già essere opera d'arte. Collingwood promuove una nozione molto liberale di rappresentazione, tale che molti più artefatti di quelli che inizialmente si penserebbero potrebbero giustamente qualificarsi come rappresentativi.

La rappresentazione arriva in tre gradi sovrapposti. Il primo è quello della normale fotografia, o dei dipinti e simili che tentano quella sorta di letteralità. Il secondo è quello in cui il pittore lascia fuori alcune cose che vede, ne modifica altre e inserisce delle cose che non vede affatto nel suo personaggio. Il terzo è la “rappresentazione emozionale” che rappresenta l'aspetto interiore dell'emozione, ma che è nondimeno distinto dall'espressione: alcuni tipi di musica, su questo punto di vista, rappresentano la mente che sta vivendo le sue esperienze (Collingwood, 1938).

Collingwood non dice quale sia la differenza esatta tra rappresentazione ed espressione, ma, come ho già detto pocanzi, questa differenza dipende innanzitutto dal fatto che l'artista abbia o meno una chiara concezione di ciò che sta

cercando di rappresentare; se lo fa, allora la sua attività è artigianale, non arte vera e propria.

Le principali critiche alla sua teoria riguardano l'esclusione dello status di opera d'arte dell'arte sacra considerata alla stregua dell'arte artigianale e inglobata nell'arte magica e, secondariamente, l'inclusione nello status di opera d'arte di tutte le intenzioni di esprimere un'emozione equiparando quindi l'atto della contemplazione da parte del fruitore all'atto creativo vero e proprio dell'artista.

È difficile mandar giù l'intera distinzione che Collingwood fa tra arte e artigianato. Le conseguenze sono troppo severe. Ad esempio, Collingwood, applicando rigorosamente la distinzione, dice che nella misura in cui la sua attività è arte nel vero senso della parola, un artista, dal momento che non ha idea di cosa debba esprimere fino a che non lo esprime, non può decidere di scrivere, per esempio, una tragedia o una commedia. C'è qualcosa di giusto nell'idea che l'artista non possa progettare e realizzare un'ispirazione, ma la distinzione che Collingwood sta cercando è sicuramente troppo secca.

Negli anni Cinquanta Morris Weitz parla di arte come di un concetto aperto, cioè un concetto che ha la possibilità di allargarsi ed inglobare nuove definizioni o condizioni all'interno di esso, a patto che il concetto venga ampliato da esperti o critici di professione. Secondo Weitz l'arte si fonda su caratteristiche di innovazione ed originalità tali che, se si cercasse di restringere il concetto, l'arte diventerebbe tutta uguale a se stessa.

Egli osserva che tutte le precedenti teorie sono il risultato di un'interpretazione errata dell'arte, che nessuna teoria dell'arte è effettivamente possibile e che lo sforzo per ottenere una definizione di arte dovrebbe essere abbandonato, poiché l'arte in tutte le sue manifestazioni non mostra alcuna proprietà individuale in comune che possa definirla. Invece di interrogarsi sulla natura e l'essenza dell'arte, Weitz propone di chiedersi con che tipo di concept art si ha a che fare e quale funzione ha.

Weitz prova a dimostrare che l'inadeguatezza delle teorie non è il risultato di difficoltà nella creazione di teorie, ma ciò che realmente accade è che le teorie sono sbagliate giacché è assolutamente impossibile e futile cercare di definire la natura ultima dell'arte.

Egli afferma che se guardiamo a ciò che normalmente si chiama arte, in realtà non troviamo proprietà in comune ma solo somiglianze. La logica del concetto di arte non è solo aperta ma anche complessa, dato che coinvolge due diversi usi, uno descrittivo e uno valutativo. Non tutto ciò che chiamiamo "opera d'arte", dice, può essere valutato in questi termini. Questo è un uso valutativo che rende il concetto controverso. Per Weitz, la cosa più importante è riconoscere e trovare analogie, descrivere e spiegare.

La principale critica alla teoria di Weitz riguarda quelle che potremmo definire somiglianze. Se per definire un'opera d'arte dobbiamo obbligatoriamente fare riferimento a dei modelli precedenti, rimane il problema di come è stata definita la prima opera d'arte della storia poiché essa non aveva modelli con cui confrontarsi e senza solide definizioni generali è indubbiamente pericoloso creare teorie estetiche su alcuni tipi di proprietà intrinseche all'arte.

Per Arthur Danto, quando i filosofi sostengono che non esiste una proprietà condivisa da tutte le opere d'arte, essi si stanno in realtà limitando a cercare questa proprietà tra quelle visibili, ma sono le caratteristiche non visibili che consentono a un oggetto di diventare arte. Egli muove le sue considerazioni partendo innanzitutto dal fatto che si deve cogliere l'artisticità universale delle opere, a prescindere da quando sono state o saranno create; imparare quindi a interpretarle e collocarle nella vita di quella cultura. Danto prende allora come esempio la Brillo Box di Andy Warhol che risulta visivamente simile, se non quasi identica, all'omonima scatola del detersivo. Danto si domanda cosa renda la Brillo Box di Warhol un'opera d'arte rispetto alla scatola di Harvey; trova la risposta nell'osservare come la differenza dalla normale scatola del detersivo

non risiede in elementi visivi ma in un qualcosa di non visivo che la rende diversa. Le scatole di Warhol hanno lo scopo di essere viste e comprese come oggetti artistici, fanno quindi parte del mondo dell'arte; le scatole di cartone di Harvey fanno parte del cosiddetto "mondo di vita" o *Lebenswelt*. La scatola di Harvey appartiene al comune concetto di cultura, quelle di Warhol fanno parte della cultura alta.

Una delle critiche più radicali alla teoria di Danto è senza dubbio quella del filosofo israeliano Tsion Avital. Egli attacca Danto affermando che la sua soluzione al problema della definizione dell'arte è una mera illusione, che il suo punto di vista pone l'arte in una posizione di relativismo estremo offrendo in tal modo uno dei contributi all'arte più dannosi di tutti i tempi. In particolare Avital si accanisce contro l'argomento di Danto in base al quale non sussiste arte prima di una teoria dell'arte "perché seguendo la sua logica potremmo dire che non esiste il linguaggio senza una teoria linguistica, o la musica senza musicologia, e nessuna contemplazione prima della filosofia" (Avital, 2003, p. 249).

Avital afferma che Danto può inventare una teoria, ma che essa allora possa valere come una spiegazione e non come un paradigma: nessun teorico o storico può fornire una teoria che sia valida per giustificare l'estensione di un paradigma; nessun teorico può attribuire lo status di arte attraverso una 'teoria' o un paradigma *ad hoc*.

Il filosofo George Dickie propone una teoria, definita "istituzionale" – in cui è il contesto istituzionale (artworld) a decidere che cosa è arte e che cosa non lo è poiché non c'è alcuna caratteristica che renda qualcosa un'opera d'arte o che impedisca che qualcosa possa essere riconosciuta come tale; altri esponenti della teoria istituzionale sono Richard Wollheim, Niklas Luhmann, Boris Groys, Brian O'Doherty e Wolfgang Ullrich – che vede l'identificazione dello status di opera d'arte in base a delle proprietà che non sono necessariamente visibili nell'opera. L'opera d'arte è un artefatto che ha un insieme di aspetti per i quali le è conferito lo

status di candidato per l'apprezzamento da parte di una o più persone che agisce per conto di un'istituzione sociale, che sarebbe il mondo dell'arte, per Dickie identificabile con chiunque si ritenga tale (1974).

L'artista è la persona che partecipa consapevolmente alla produzione di un'opera d'arte, mentre il pubblico è l'insieme delle persone preparate in qualche misura a comprendere l'oggetto che gli viene presentato. Nella sua teoria, fanno parte del mondo dell'arte: gli artisti, i direttori di musei, i frequentatori di musei e teatri, i produttori, i giornalisti, i critici, gli storici, teorici e filosofi dell'arte, ma anche chiunque consideri se stesso membro di un mondo dell'arte.

Per Dickie il conferimento di status di opera d'arte è come quando nel matrimonio viene conferito lo status di marito e moglie; vero è che il mondo dell'arte non è un'istituzione così stabile come lo stato o la chiesa, tuttavia egli sostiene che il conferimento di status sia analogo. Notiamo come Dickie abbia dato una definizione classificatoria e non valutativa dell'arte: non dice infatti che lo squalo di Hirst è degno di essere apprezzato, ma afferma che è un'opera d'arte perché, primo, è un artefatto, secondo, l'artista stesso lo ha investito del ruolo di candidato per l'apprezzamento presentandolo in mostra, stessa cosa potrebbe dirsi del famoso orinatoio di Duchamp. Questa è una teoria buona per classificare ma non per qualificare.

In definitiva un'opera d'arte può considerarsi tale quando è presentata dall'autore come arte, è esposta in un museo o una galleria, è riprodotta in un catalogo ed è recensita da dei critici, mentre non lo è se è esposta ai grandi magazzini.

In seguito alla critica di aver banalizzato il concetto di arte avendo dato a chiunque la possibilità di conferire lo status di opera d'arte ad un oggetto, Dickie rielabora la sua teoria definendo in maniera più specifica la figura dell'artista, del pubblico e del mondo dell'arte ma senza arrivare a risolvere l'interrogativo su "che cos'è l'arte".

Un altro filosofo che indaga l'arte nell'ambito della teoria istituzionale dell'arte è Jerrold Levinson che mantiene vive, nella sua

speculazione, alcune caratteristiche peculiari di Dickie e Danto sulle proprietà relazionali dell'opera, senza tuttavia accettare il carattere istituzionale del mondo dell'arte come proposto da Dickie. Egli afferma: "Quel che nego è che le istituzioni dell'arte all'interno di una società sono essenziali per l'arte e che un'analisi dell'artisticità deve allora necessariamente comprenderle. La produzione dell'arte è primaria, mentre le strutture e le convenzioni sociali che si sviluppano attorno a essa non lo sono" (Levinson, 1979, p. 74).

La relazione proposta da Levinson non è più tra l'opera e il mondo dell'arte considerato come una istituzione ma tra "la cosa e l'attività e il pensiero umani" (Levinson, 1979).

Per Levinson ad essere importante è l'intenzione dell'artista, che può essere anche un'intenzione inconscia, ed è importante possedere i diritti sull'oggetto che viene trasformato in opera d'arte. L'opera è quindi un oggetto inteso per essere "guardato come opera d'arte attraverso ciascuno degli sguardi con i quali le opere d'arte già esistenti sono state correttamente guardate". Levinson non specifica quale sia il modo "corretto" di guardare limitandosi a sottolineare alcuni aspetti che potrebbero essere rilevanti per delimitare questa correttezza dello sguardo dei fruitori. Essi sono:

- "1) a quale sguardo l'artista destina la propria opera,
- 2) quale modalità di sguardo è più gratificante,
- 3) i generi di sguardo con i quali oggetti simili sono stati fruiti,
- 4) quale modalità di sguardo è la migliore per comprendere gli scopi (...) che l'artista aveva in mente in relazione all'apprezzamento,
- 5) quale modalità di sguardo all'opera dà per lo più un quadro soddisfacente e coerente della sua collocazione nello sviluppo dell'arte".

L'arte deve sempre essere prodotta tenendo conto di qualcuno, del suo modo di recepirla. Anche nel caso dell'arte privata che, come abbiamo visto, Levinson fa rientrare tra le arti genuine, l'arte è pensata nella mente dell'artista, nell'interesse sia dell'artista stesso che di potenziali fruitori. Se un artista non tiene conto dello sguardo che alla sua opera debba essere

rivolto, secondo Levinson, egli fallisce nel produrre arte.

Il riferimento all'intenzione, contenuto nella definizione formulata da Levinson, ha creato non poche polemiche in quanto va contro a uno dei capisaldi della critica letteraria americana, il cosiddetto argomento dell'*intentional fallacy* secondo cui le intenzioni di un autore sono irrilevanti per la comprensione e la critica della sua opera.

Approdiamo ora a uno dei più recenti studi riguardanti l'opera d'arte che ha in serbo per noi un valido strumento di analisi e sintesi di tutte le precedenti teorie sull'argomento. Il filosofo Nigel Warburton, nel suo scritto "La questione dell'arte", parla di come non possa esserci una spiegazione onnicomprensiva e definita su che cosa sia l'arte e che quindi avrebbe poco senso impegnarsi nella ricerca di una definizione universale. Una definizione può aiutarci a decidere nei casi difficili, potrebbe permetterci di spiegare in modo esaustivo perché ciò che è stato chiamato Arte è arte e soprattutto ci informa su quali oggetti nel mondo avranno un certo genere di attenzione.

Ciò che è importante è relazionarsi di volta in volta con le opere cercando di capire perché esse, in quel particolare caso, sono da considerarsi opere d'arte ed è per questo che egli considera sensate solo le definizioni valutative dell'Arte perché se gli oggetti classificati, da una definizione classificatoria, non avessero per noi un particolare valore non ci sarebbe utilità nel distinguere tra arte e non arte. Warburton attribuisce così una connotazione positiva e un valore aggiunto al significato stesso della parola arte e non un semplice atto classificatorio. Tra quelle esaminate la teoria dell'arte a cui Warburton è più propenso è quella delle somiglianze. Tuttavia, non esclude che questa possa essere smentita dall'emergere di una caratteristica comune non esibita.

Ogni pensatore da Platone a Kant, fino ai filosofi e critici dei giorni nostri, ha espresso un suo giudizio, ha elaborato un suo concetto di arte e di opera d'arte; questo dimostra come tale

argomento susciti da sempre un vivo interesse e sia indissolubilmente legato all'individuo e alla sua percezione della realtà. Ogni persona ha dentro di sé un indubbio concetto di arte, più o meno formato nel suo inconscio, e ciò è parte integrante della sua coscienza, al pari della percezione dell'io.

Fin dalla sua origine l'uomo ha avuto sensibilità artistica e capacità creativa, che l'hanno spinto ad evolversi, a crescere e migliorare, a lasciare tracce indelebili di sé e del suo operato ai postumi, nelle più svariate maniere.

Questa che noi chiamiamo "arte" altro non è che "capacità comunicativa" dell'individuo. L'arte è quindi comunicazione, espressione del proprio io, è esprimere al massimo le potenzialità intellettuali ed emotive mettendo a nudo la propria anima e gridando con forza le proprie idee e i propri sentimenti; l'arte è la traccia indelebile che l'individuo lascia della sua esistenza per comunicare alle generazioni future, per imprimere in eterno la sua voce, il suo sentire interiore.

Nel tentativo di analizzare l'essenza dell'arte abbiamo esaminato quindici personalità tra filosofi, storici e critici d'arte che si sono occupati della spinosa questione riguardante il concetto di arte e, chi più chi meno, sono caduti nel circolo vizioso dell'interrogativo cosa è arte e cosa non lo è, alcuni con argomentazioni sì valide ma comunque non universalmente accettabili ed applicabili su ogni forma di arte.

La mancanza di veri e propri criteri di riconoscimento dipendenti dalla definizione di arte è problematica e in definitiva l'interrogativo "cosa è arte?" sembra ormai superato verso un altro altrettanto emblematico interrogativo: "perché è arte?". È ovviamente possibile dare molteplici spiegazioni perfettamente plausibili, ma di sicuro non persuasive agli occhi, ad esempio, degli scettici nei confronti di certe forme di arte contemporanea. Si può affermare che l'arte di oggi cerca di presentare concetti piuttosto che estetiche. L'idea prevale sulla forma e valutare il peso artistico di un'opera si fa sempre più difficile. Così difficile che sorge spontaneo domandarsi quanto a volte ci sia di arte e quanto di marketing, pensiamo ad esempio

a cosa è successo qualche tempo fa ad un'asta di Sotheby's dove un quadro di Banksy si è autodistrutto poco dopo la vendita, e se questo mondo non sia in fondo prerogativa di una élite che dispone del tempo e del denaro necessari da dedicare alla promozione delle opere d'arte e di tutto il marketing che vi gira attorno.

Perché alla fine chi è che decide cosa sia e cosa non sia arte?

Duchamp questa domanda se la era già fatta quando nel 1917 presentò un orinatoio alla direzione della Society of Independent Artists. La stessa domanda viene posta da Maurizio Cattelan quando nel 1990 compra 500 copie della rivista Flash Art e rimpiazza la copertina con immagini della sua opera *Strategie*, un castello di carta fatto dalle pagine dello stesso giornale.

Consapevolezza ed ammissione di quanto a volte l'arte sia una strategia da pianificare attentamente attraverso l'utilizzo dei media, ma anche di quanto questo sistema sia fragile, imprevedibile e privo di regole fisse, dettate da questa o quella istituzione. In fondo, a pensarci bene, l'arte più avanguardista non è mai nata dentro un'istituzione. L'arte non esaurisce la sua forza all'interno di un museo, perché in quanto comunicazione, essa va al di là, irrompe nella società infrangendo quelle mura istituzionali che la tengono ancorata a quel mondo di arte, per riprendere la definizione di Dickie, fatto di artisti, critici, produttori, fruitori e semplici appassionati, ma soprattutto di opere.

Nell'arte contemporanea capita ormai spesso che non sia più una sola persona, o una singola istituzione, ma la gente, il pubblico in senso più ampio, a decidere cosa sia interessante e cosa no, è una scelta libera e democratica.

Questo sguardo d'insieme sulle teorie filosofiche che si sono succedute per cercare di definire il concetto di arte è propedeutico per intraprendere un più specifico discorso che va ad analizzare i meccanismi razionali e quelli meramente emotivi del nostro cervello e del nostro sentire più intimo di fronte alle opere d'arte; capiremo così come certi giudizi, concetti e preconconcetti sull'arte sono in realtà dei veri e propri automatismi che nascono dalla nostra

educazione, dal nostro grado di cultura e dalla nostra sensibilità.

Il processo artistico come estensione dell'attività del Sistema Nervoso Centrale

Gli anni '70 hanno visto l'affermarsi delle cosiddette Neuroscienze, l'insieme degli studi scientifici condotti sul sistema nervoso, che si sono a poco a poco suddivisi in diverse branche tra cui quello della "Neuroestetica".

Quest'ultima si fonda sull'assunzione dell'esistenza di un legame inscindibile tra attività cerebrale e arte. Il suo scopo consiste nello studio delle correlazioni tra processi neurobiologici sia della percezione che della rappresentazione artistica. Nasce inizialmente come studio delle modalità attraverso le quali le regole funzionali dell'apparato visivo influenzano la produzione pittorica e la fruizione della stessa. In seguito, ha esteso il suo interesse ad altri ambiti artistici come scultura, danza, musica. I contributi delle ricerche provengono da psicologi, neuroscienziati, storici dell'arte e artisti.

Questa nuova disciplina va ad indagare le correlazioni esistenti tra gli stati neurologici e particolari stati emozionali, cercando quindi di arrivare a spiegare le esperienze psicologiche di bellezza.

Padre della neuroestetica è considerato il neurobiologo Semir Zeki che, dopo la pubblicazione del suo *The neurology of kinetic art* nel 1994, ha dato il via ad una serie di studi sui meccanismi neurali della percezione, dell'elaborazione, della valutazione e della produzione di stimoli dal valore estetico riconosciuto.

Il compito principale della neuroestetica è quindi l'analisi dell'elaborazione delle informazioni provenienti dall'esterno: la percezione dello stimolo non comporta l'esatta riproduzione di esso ma una sua ricostruzione. Questo significa che un'opera artistica non si presenta come rappresentativa della realtà, ma come segno del processo elaborativo della mente: è il prodotto della percezione, dell'immaginazione, della

memoria, delle aspettative dell'artista e del fruitore e del sapere pregresso. Data la vasta gamma di dispositivi attivati dal cervello, si vede la necessità, nell'esamina dei processi cerebrali, di un approccio multidisciplinare in una visione olistica dell'esperienza estetica.

Possiamo affermare con sicurezza che esiste un tipo di emozione provocata dalle opere d'arte che viene definita "emozione estetica".

Grazie alle moderne tecniche di neuroimaging, oggi possiamo ampliare le conoscenze sul funzionamento del cervello e sulla sua "cartografia" ed estenderle alle esperienze soggettive. Inoltre, la comprensione dei meccanismi neurali alla base del comportamento e delle percezioni può contribuire al dibattito filosofico, supportandone le teorie con dati scientifici. Se si potesse per esempio scoprire una qualità comune e peculiare a tutti gli oggetti che provocano un'emozione estetica, si sarebbe in pratica risolto il problema cardine dell'estetica.

Lo storico dell'arte Clive Bell aveva cercato di individuare questa qualità comune delle opere d'arte in termini di attività cerebrale dandole il nome di "forma significativa", intendendo determinate combinazioni di linee e colori che suscitano un'emozione estetica in chi le osserva. Se prendiamo ad esempio un qualsiasi dipinto di Piet Mondrian vediamo come l'artista muove da nozioni comuni, tutta la sua pittura è un'operazione sugli elementi della linea, del piano e dei colori fondamentali, per arrivare ad emozionare tramite la geometria e il colore.

Si prenda a dimostrazione la "Composizione in rosso, giallo, blu" del 1927 (fig. 1), dove vediamo otto scomparti formati dalle linee nere, cinque scomparti sono variazioni del bianco, ai due estremi della diagonale del quadro, un rettangolo rosso e un rettangolo blu, dove il rosso e il blu sono i termini del registro di variazioni tra i colori caldi e i freddi, culminante nel rettangolo giallo sulla sinistra, la zona più luminosa del quadro.

Che cosa vuole dimostrare qui Mondrian? In prima istanza egli vuole far vedere come la percezione di un colore non muta, la valutazione del colore percepito muta con l'ampiezza

dell'area coperta e con la sua forma, rettangolo disposto in altezza o in larghezza e più o meno grande. In seconda istanza dimostra in che modo due zone di estensione diversa si danno a parità di valore quando la diversità di estensione sia compensata dalle diverse profondità di tono.

In un certo senso egli fa un'operazione matematica: ogni quadro non solo dipende da una situazione percettiva, ma crea una situazione percettiva. Egli vuole rendere il concetto visibile in linee e colori, vuole plasmare l'idea con le proprie mani perché le sensazioni visive debbono immediatamente tradursi in pensiero.

Viene ora da domandarsi: esistono disposizioni di linee, forme e colori e relazioni tra loro che aderiscono a delle leggi neurali sconosciute e misteriose del sistema percettivo tali da suscitare emozioni estetiche? Si può affermare che c'è un meccanismo comune nel cervello che sta alla base dell'esperienza di bellezza?

Dagli studi intrapresi da Zeki si è potuto appurare come l'area del cervello emotivo chiamata corteccia orbito-frontale mediale (mOFC) dei lobi frontali sia costantemente attiva quando i soggetti, indipendentemente dalla razza e dalla cultura, riferiscono di aver avuto un'esperienza del bello; ma ciò non implica necessariamente che l'emozione estetica sia suscitata a causa dell'attività di quest'area.

Il vero amante dell'arte sente il profondo significato delle forme che vede e queste forme sono superiori agli incidenti del tempo e dei luoghi, se l'opera ha delle forme portatrici di significato, la sua provenienza nel tempo e nello spazio sarà irrilevante e provocherà l'emozione estetica.

Kant chiama questa caratteristica *sensus communis*, un qualcosa che unisce l'artista e lo spettatore. Questo *sensus communis* può essere letto come una comune abilità a sperimentare la bellezza che può essere oggettivamente accertata come elemento comune di attività in una specifica area del cervello in tutti gli esseri umani.

Cézanne, per esempio, cerca nelle sue opere una forma interamente autosufficiente e intrinsecamente significativa: per raggiungere tale scopo il pittore si serve di trucchi e illusioni

ottiche con le forme geometriche; questo per dire che ciò che affascina di più nella sua arte è la bellezza delle sue concezioni più che la nuda e cruda raffigurazione della realtà. L'indifferenza per la verosimiglianza è il vero segno visibile della sua grazia interiore e spirituale e il segno indelebile del suo genio.

In "La casa dell'impiccato a Auvers" del 1873 (fig. 2) egli tratta la natura e il paesaggio rappresentati secondo il cilindro, il cono, e la sfera, il tutto messo in prospettiva; egli fa esperienza del reale grazie agli strumenti mentali delle forme geometriche. Se nel dipinto una pera assomiglia a un cono e una mela a una sfera, ciò non significa che la pera sia conica e la mela sferica, ma che l'artista è giunto a individuare il rapporto tra i due singoli oggetti; è la realtà nel suo complesso a fare quindi in modo che quella pera e quella mela siano frutti e, allo stesso tempo, un cono e una sfera, forme espressive dello e nello spazio.

Cézanne è alla ricerca di qualcosa di elementare e primitivo poiché sono caratteristiche comuni a tutta l'umanità; quello che conta è lo scheletro, quello che rimane quando spogliamo un oggetto di tutte le sue associazioni, di tutto il suo significato. In questo modo eliminiamo dall'esperienza l'intelletto che è nemico dell'estetica; non a caso lo storico dell'arte, che vede prima con l'intelletto che con l'emozione, è l'ultimo a provare emozioni estetiche.

Possiamo quindi definire il vedere come un'operazione creatrice che non riproduce esattamente la realtà che ci circonda, ma è il cervello a completare e interpretare ciò che gli organi di senso gli trasmettono.

Se infatti pensiamo che una ristretta area della retina, chiamata "punto cieco" non è in grado di vedere, capiamo realmente quanto il cervello sia il vero artefice di quello che noi percepiamo. Qualsiasi oggetto posto in corrispondenza di questo "punto cieco" passa inosservato, ma il campo visivo sembra non accorgersi dell'interruzione, poiché il cervello è capace di coprire gli spazi vuoti riempiendoli con le informazioni visive contenute nelle zone adiacenti. Allo stesso modo, il cervello riconosce la continuità fra porzioni di oggetti che sono incompleti o solo abbozzati, oppure è in grado

di completare porzioni nascoste di oggetti parzialmente coperti, come nel caso del triangolo di Kanizsa (fig. 3).

A dispetto di quanto si possa pensare, le vedute del Canaletto sono meno dettagliate di quanto appaiono a prima vista. Allora perché la loro osservazione restituisce un senso di completezza e coerenza con i luoghi reali? In ogni veduta dell'artista, qualora ci avvicinassimo ad esse, l'apparente riproduzione dei minimi dettagli spesso rivelerebbe, al contrario, la quasi assenza di questi. Ovvero, le tracce di pittura disposte con maestria dall'artista suggeriscono, se osservate da lontano, la presenza di personaggi e oggetti che in realtà non sono che accennati sulla tela.

Se ci avvicinassimo al dipinto "Il ritorno del Bucintoro al molo il giorno dell'Assunzione" del 1734 (fig. 4) noteremmo che le persone e la pomposa decorazione lignea con ori e bassorilievi in lontananza, e che siamo convinti siano disegnate in ogni loro dettaglio, in realtà non esistono e sono solo gocce di pittura: Canaletto suggerisce brillantemente gente, vesti e particolari e il cervello dell'osservatore ne afferra il suggerimento completandolo. La maestria di Canaletto sta quindi nella capacità di suggerire alla mente dell'osservatore la presenza di dettagli, senza veramente rappresentarli.

Il cervello ricompone le piccole macchie di colore in una percezione coerente solo apparentemente ricca di informazioni visive. Dunque, nell'opera non vi è una rappresentazione perfetta della realtà.

Proviamo ora a soffermarci sulle sovrapposizioni e sulle mancanze: per le prime prendiamo in esame il dipinto "La condizione umana II" di Magritte del 1935; per le seconde esamineremo la delicata e lacunosa condizione dell'"Annunciazione" di Antonello da Messina del 1474.

Il dipinto "La condizione umana II" (fig. 5) va osservato con la consapevolezza di quanto importante fosse per Magritte spiazzare e confondere i sensi con i quali ordinariamente approcciamo la realtà. Nella stanza c'è un cavalletto e sul cavalletto una tela dove vi è dipinta una marina che continua l'immagine della

spiaggia, del mare e del cielo. Il piano del pavimento continua nella spiaggia; capiamo che si tratta di un pavimento per via della palla nera. La tela sul cavalletto rappresenta il mare confondendosi con esso e facendolo entrare nella stanza; questa compenetrazione avviene senza avvenire: ciò che viene rappresentato nell'arte diventa una realtà pur non essendo la realtà madre, il "soggetto origine". Il cervello non riesce immediatamente a distinguere i piani, ha bisogno dell'elemento della palla nera sul pavimento per percepire e distinguerli ma, una volta distinti, riesce ad elaborare la sovrapposizione di piani e a completare il muro che si trova dietro al finto quadro nel quadro. Una piccola grande rivoluzione surrealista.

Veniamo ora all'Annunciazione di Antonello da Messina (fig. 6) per la quale si rende necessario parlare più in termini di restauro che puramente artistici. Cosa hanno in comune la percezione visiva e il restauro? Essi si incontrano e cooperano l'una con l'altro quando parliamo della lacuna, cioè di quella perdita di continuità di una superficie sia essa parte di un intonaco, di un dipinto, porzioni di rivestimento ceramico, di tessere di mosaico, ecc.

In che cosa consiste una lacuna che appare nel contesto di un'immagine pittorica? Citando lo storico dell'arte Cesare Brandi, "la lacuna è un'interruzione formale indebita e che potremmo avvertire come dolorosa, ma (...) se restiamo nel campo della percezione immediata, noi interpreteremo, con gli schemi spontanei della percezione, la lacuna con lo schema della figura a fondo: sentiremo cioè la lacuna come una figura a cui l'immagine pittorica (...) è tenuta a fare da fondo, mentre è essa stessa figura e in primissimo luogo. Da questa recessione della figura a fondo, da questo inserirsi violentemente della lacuna come figura in un contesto che tenta d'espellerla, nasce il disturbo che produce la lacuna. (...) occorre ridurre il valore emergente di figura che la lacuna assume rispetto alla effettiva figura che è l'opera d'arte" (Brandi, 2000, p. 75).

Le parole di Brandi ci aiutano a comprendere quanto le teorie della percezione siano di

fondamentale importanza anche in un settore scientifico complesso e assai dibattuto come quello del restauro: in pratica si doveva fare in modo che la lacuna fosse ad un livello diverso da quello della superficie dell'immagine e, dove questo non potesse essere attuabile, sarebbe stato opportuno graduare il tono della lacuna in modo da creare un distacco spaziale dai toni espressi nell'immagine dipinta.

La storia del restauro dell'Annunciazione di Antonello da Messina, dipinta dall'artista nel 1474, è assai complessa, fatta di innumerevoli interventi di restauro che hanno sempre cercato di trovare una soluzione alla condizione lacunosa del dipinto, senza ricorrere a inaccettabili rifacimenti o integrazioni falsanti delle parti lacunose. A noi basta soffermarci sugli interessanti risultati dei due restauri brandiani per farci un'idea di come anche nel restauro possono essere messi in campo dispositivi intuitivi della percezione visiva.

Brandi intervenne sull'Annunciazione nel 1942 e, in via del tutto provvisoria, si dovette limitare a una uniforme campitura sul tono degli stucchi antichi; in seguito, egli arrivò ad un ulteriore approfondimento del problema delle lacune non reintegrabili, riconoscendo che la soluzione adottata nelle campiture dell'Annunciazione non era "ancora la soluzione ottima ma era pur sempre migliore delle precedenti".

Solo nella seconda metà degli anni Quaranta Brandi mise a punto la tecnica del "tratteggio", una nuova tecnica di completamento consistente in un tratteggio sottile ma visibile, fatto ad acquarello col quale si può arrivare a rendere esattamente anche il modellato, con un effetto che da vicino ricorda la tecnica dell'arazzo. Questa proposta di restauro è stata formulata allo scopo di migliorare la leggibilità formale dell'opera, con la chiusura a "tratteggio" delle lacune reintegrabili e l'abbassamento ottico tonale di quelle non reintegrabili.

In questo modo si crea un vero e proprio gioco percettivo: le lacune sono presenti sul dipinto ma il cervello le pone in secondo piano rispetto all'immagine riuscendo a leggere per intero, e senza interruzioni, il dipinto sottostante ormai

distrutto. In questo modo si attua il meccanismo della macchia sul vetro: il nostro occhio vede la macchia posta su un vetro, ma il nostro cervello è in grado di intercettare l'interruzione che quella macchia crea nel campo visivo, ignorare la mancanza di una porzione del campo visivo reale ed elaborare ciò che è dietro quell'interruzione, in modo tale da farci percepire una continuità visiva.

In uno studio del 1977 David Hubel e Torsten Wiesel hanno indagato a fondo la corteccia striata dei macachi scoprendo che le informazioni in arrivo dai corpi genicolati laterali del cervello sono organizzate in modo tale che la maggior parte delle cellule nella corteccia striata rispondano a segmenti di linea specificamente orientati e, in secondo luogo, che le informazioni provenienti dai due occhi convergono su singole cellule. Il ri-arrangiamento e la convergenza non avvengono però immediatamente bensì tramite un'elaborazione gerarchica che si verifica all'interno delle diverse aree visive grazie all'orientamento selettivo delle cellule che analizzano e sommano le informazioni visive per arrivare a costruire oggetti complessi.

Nei capolavori di Cézanne e di Piero della Francesca, per esempio, le innumerevoli informazioni di ordine geometrico, che vanno a plasmare volti, corpi, paesaggi e prospettiva simulata su un piano bidimensionale, sono elaborate in aree visive separate e poi debitamente sommate.

La corteccia visiva primaria e secondaria sono i principali destinatari corticali di segnali visivi dalla retina, mentre vi sono tutta una serie di altre aree visive specializzate nell'elaborazione di diversi attributi del mondo visivo: quelle specializzate nell'elaborazione del movimento, dei colori, delle forme associate ai colori; altre ancora sono specializzate nella percezione dei volti, delle espressioni facciali e dei corpi umani. Non è ancora chiaro come gli attributi siano combinati nel cervello per darci l'esperienza visiva, e la relativa esperienza emozionale, in modo totalizzante: in un'immagine composta è impossibile concentrarsi sul colore e sulla forma contemporaneamente, gli attributi vengono

infatti elaborati e percepiti separatamente e visti unitariamente solo in un secondo momento.

Se prendiamo in esame un capolavoro fiammingo quale il "Ritratto dei coniugi Arnolfini" di Jan Van Eyck del 1434 (fig. 7), notiamo istantaneamente che il dipinto è una fonte immensa di informazioni visive: il nostro cervello vede una somma di "configurazioni essenziali". Queste configurazioni, che constano nei volti dei due coniugi, nei loro corpi, nei colori, negli innumerevoli e dettagliati oggetti della stanza, per finire con la profondità e l'intuizione di uno spazio aperto al di là della finestra, sono percepiti in modo olistico, sommando cioè gli elementi che sono stati percepiti separatamente, per essere riuniti insieme successivamente.

Da queste configurazioni essenziali si giunge alle configurazioni significative che danno in pratica l'involucro emotivo al riconoscimento selettivo.

Quando noi umani vediamo una faccia neutra, vi è una forte attivazione dell'area della faccia fusiforme (FFA), quando vediamo invece una faccia che sperimentiamo come bella, abbiamo anche l'attivazione del mOFC; mentre quando vediamo un volto che sperimentiamo come brutto o sfigurato c'è l'attivazione contemporaneamente dell'FFA e dell'amigdala.

Il nostro cervello, quindi, è in grado di elaborare un volto felice o triste, bello o brutto, oppure un corpo grazioso o minaccioso, o ancora uno stimolo cinetico gradevole o neutro partendo dalle informazioni provenienti dalla retina.

I due volti dei coniugi Arnolfini saranno quindi elaborati in modo assai diverso rispetto ai volti dei personaggi di un'opera di El Greco.

Dal momento che la percezione di volti, corpi e oggetti in generale è di tipo olistico, anche una semplice inversione spaziale degli elementi che formano il dipinto può portare a notevoli difficoltà di identificazione ed elaborazione da parte del cervello. Per spiegare questa difficoltà del nostro cervello basta dare uno sguardo al "Paesaggio con uccelli gialli" di Paul Klee del 1923 (fig. 8), dove l'inserimento in un paesaggio quasi onirico e senza profondità di un elemento fuorviante, cioè l'uccello rappresentato

capovolto in alto a destra che sembra poggiare sulle nuvole, fa cadere in confusione, se non addirittura in errore, la nostra percezione visiva sull'orientamento spaziale del dipinto. In parole povere, se dovessimo appendere questo quadro a una parete del nostro salone, in quale verso lo collocheremmo? Probabilmente dopo aver girato tre o quattro volte il quadro in entrambi i sensi, sceglieremmo il verso dove il nostro cervello vede più uccelli poggiati dallo stesso lato. È un gesto praticamente istintivo a cui non daremmo neanche peso.

Rimanendo nell'ambito del movimento artistico del *Blauer Reiter* (Il Cavaliere Azzurro), non possiamo non citare la figura del grande Kandinskij che, insieme a Paul Klee e a Franz Mark, ha attuato una vera e propria rivoluzione nel campo della percezione visiva.

Kandinskij dipingeva col cervello, ossia ricercando gli elementi in grado di eccitare tutti gli individui allo stesso modo, rivendicando il principio di un'arte universale e onnicomprensibile; ciò gli riusciva particolarmente bene grazie alla sua condizione sinestetica. Kandinskij attraverso la sinestesia era in grado di esprimere la propria interiorità: nei suoi quadri i colori e le forme astratte si fanno messaggere di emozioni che solo la musica saprebbe dare, emozioni pure, senza linguaggio, che non necessitano di alcuna comprensione razionale. Il suo lavoro si può definire come una ricerca analitico-sintetica degli elementi puri della costruzione figurativa.

La teoria dell'astrazione pittorica kandinskiana è racchiusa nelle pagine del suo più noto trattato, *Über das Geistige in der Kunst* (Lo spirituale nell'arte), scritto nel 1910 a Monaco di Baviera. Cimentandosi nello studio del sensibilibismo cromatico, l'artista giunse a dipingere la sua prima opera astratta, "Primo acquerello astratto" del 1910 (fig. 9), un'esplosione caotica di colore, esempio di un'arte che voleva emanciparsi dall'imitazione della natura ponendosi sul piano contenutistico. La scelta di una linea o di un colore non dipende, secondo il pittore, solo ed esclusivamente dal libero arbitrio dell'artista ma avviene sulla base di una legge fondamentale che

egli definisce "principio di necessità interiore", ossia il principio di adozione di quella forma o di quel colore che siano in grado di toccare l'anima dello spettatore. Questa legge artistica rispecchia gli studi sugli elementi artistici capaci di stimolare la corteccia visiva, e in questo Kandinskij rappresenterebbe una sorta di precursore.

In un certo senso possiamo dire che Kandinskij invita l'osservatore a cercare nelle macchie di colore sperimentate stimoli visivi per ricostruire interiormente il concetto celato.

La scoperta più importante è stata appunto la realtà interiore che possiede il colore, mutuata dallo studio teorico di Goethe, la quale lo caratterizza in modo del tutto indipendente da una qualunque finalità raffigurativa.

Nel 1963 Klee e Kandinskij tennero un seminario per scoprire le reazioni dell'uomo a determinate composizioni cromatico-lineari. Per ricercare la legge universale di relazione psicologica tra forma e colori avevano preso un campione di un migliaio di persone inviando delle cartoline in cui si chiedeva di colorare tre forme elementari (il triangolo, il cerchio e il quadrato) con i tre colori primari (rosso, blu e giallo): quello che emerse da tale esperimento fu che la maggioranza aveva assegnato al triangolo il colore giallo, al quadrato il rosso e al cerchio il blu. Gli allievi erano invitati all'osservazione attenta di alcuni oggetti per poterne identificare gli elementi essenziali e per comprendere il procedimento di astrazione pittorica che li avrebbe portati alla semplificazione in linee-forza di quelli, in puri concetti.

Kandinskij (1973) era fermamente convinto, anche non sapendo ancora dimostrare le sue teorie, che le percezioni dei colori fossero localizzate nel cervello. Secondo l'artista infatti il colore può avere due possibili effetti sullo spettatore: un effetto fisico, superficiale e basato su sensazioni momentanee, determinato dalla registrazione, da parte della retina, di un colore piuttosto che di un altro e un effetto psichico, dovuto alla vibrazione spirituale, prodotta dalla forza psichica dell'uomo, attraverso cui il colore raggiunge l'anima. L'effetto psichico del colore è

determinato dalle sue qualità sensibili: il colore ha un odore, un sapore, un suono.

Nella tela a sfondo nero “Alcuni cerchi” del 1926 (fig. 10), le cui sfumature seguono armoniosamente le figure colorate, si stagliano cerchi che sembrano fluttuare nel vuoto e che ricordano i pianeti che orbitano nell'universo: alcuni di essi sono più isolati rispetto ad altri che invece formano degli agglomerati consistenti. La sovrapposizione del cerchio blu, predominante sugli altri per grandezza, su un cerchio bianco sfumato nei contorni richiama le eclissi lunari: con un impiego di forme geometriche e colori Kandinskij realizza così un'opera che appaga i sensi e non solo l'occhio. Il cerchio nero interno a quello blu è richiamato da altri cerchi più piccoli dello stesso colore che costellano l'intera opera. I colori sono come trasparenti ed è importante notare la straordinaria abilità del pittore nel rappresentare le variazioni tonali dei “cerchi-pianeti” che si sovrappongono e si eclissano a vicenda, senza però oscurarsi reciprocamente del tutto.

Nella “Composizione VIII”, dipinta nel 1923 (fig. 11), Kandinskij si è spostato dal colore alla forma nell'elemento dominante della composizione. Forme di contrasto costituiscono ora l'equilibrio dinamico dei lavori, il grande cerchio in alto a sinistra gioca contro la rete di linee precise nella parte destra della tela. Si noti inoltre come l'artista utilizzi colori diversi nelle forme per eccitare la loro geometria: un cerchio giallo con alone blu contro cerchio blu con alone giallo; un angolo retto pieno di blu e un angolo acuto di colore rosa. Lo sfondo lavora anche per migliorare la dinamicità della composizione. Il disegno non appare come un esercizio geometrico su un piano, ma sembra che si svolga in uno spazio indefinito. I colori di sfondo stratificato – azzurro, in fondo, giallo chiaro in alto e bianco in mezzo – definiscono questa profondità. Le forme tendono a retrocedere e avanzare all'interno di questa profondità, creando un vero e proprio effetto dinamico. Kandinskij è riuscito bene a rendere lo spettatore veramente partecipe della sua arte arrivando a stimolare al massimo i centri recettivi delle forme e dei colori, riuscendo inoltre a far percepire spesso queste grandi composizioni come fossero

in movimento, attivando così diverse aree del cervello tributate ognuna a un'elaborazione selettiva che diventa pienamente olistica.

Abbiamo visto come aree distinte del cervello elaborino stimoli visivi diversi che vanno successivamente a sommarsi restituendo un'emozione estetica; è interessante però osservare come reagisce quella che è definita la sentinella delle nostre emozioni, cioè l'amigdala. A questa struttura sottocorticale, dalla forma a mandorla, è assegnato un ruolo importante nella gestione delle emozioni, in particolar modo della paura. Quest'ultima produce una forte attivazione dell'amigdala, che può avvenire in forma sia conscia che inconscia. L'attivazione inconscia può avvenire o in modo del tutto incosciente, come nel caso di ricezione di messaggi subliminali di paura, o come attivazione semiosciente di tipo automatico, per la rapida individuazione di segnali di pericolo. Un segnale di paura arriva all'amigdala laterale, da qui al nucleo centrale, il quale attiva tre aree della risposta di stress: la sostanza grigia centrale, che produce una reazione di *freezing*, congelamento, e in effetti la paura ci raggela il sangue; l'ipotalamo laterale, che attiva il simpatico causando un rialzo della pressione arteriosa; l'ipotalamo paraventricolare, che attiva l'asse surrenalico e gli altri assi neuroendocrini con produzione di diversi ormoni (Bottaccioli, 2005).

Possiamo affermare che l'amigdala è quindi in grado di attivarsi davanti a un dipinto, perlopiù astratto, che suscita emozioni della sfera del sublime, indicando con tale termine “tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore” (Burke, 1756).

Il sublime è ciò che più si avvicina all'emozione della paura senza il sussistere di un reale pericolo, pensiamo a un film horror, a una musica o a un dipinto inquietanti, colmi di un'energia di cui non abbiamo il controllo, che ci affascinano e agitano allo stesso tempo.

Il Sublime è un concetto opposto a quello di Bello. Sublime non è ordine e ragione, ma irrazionalità, sentimento, paura, dolore, pericolo,

forza ed energia incontrollabili. Sublime è soprattutto ciò che è terribile, che provoca terrore: l'immenso, l'incommensurabile, la natura indomabile, il genio inarrivabile, l'antico, la decadenza irrecuperabile, la morte ineluttabile, la quiete eterna.

Per esempio, gli aspetti della natura grandiosi, smisurati, minacciosi, quali i mari, le montagne, i deserti, i vulcani, le cascate, o catastrofici, quali le tempeste, le valanghe, i terremoti, diventano la fonte di un piacere negativo, non prodotto dalla cosa in sé, ma dalla consapevolezza della distanza incolmabile, dell'impossibilità dell'uomo razionale di comprendere, controllare e dominare tali cose.

È visto come sublime anche ciò che nell'arte e nella storia non è ordine, equilibrio e misura classici, ma è geniale, selvaggio, energia, irrazionalità, sentimento: il primitivo, il preclassico, il barbarico, il medioevale (Dante), il gotico, il geniale (Michelangelo, Shakespeare). Al contrario la categoria estetica del pittoresco è piacevole perché indica ciò che è proporzionato, selezionato, ordinato e comprensibile.

Artisti considerati da sempre emblemi delle emozioni sublimi sono Bacon, Friederich, Constable, De Chirico, Turner, Wright of Derby.

“Studio dal ritratto di Innocenzo X” (fig. 12) è uno dei quadri più inquietanti della storia dell'arte. Realizzato da Francis Bacon nel 1953, è la deformazione del capolavoro del 1650 di Diego Velázquez. Vediamo il papa in posa istituzionale venire completamente stravolto. Ora non vi è più la dovizia di particolari, ma poche linee definiscono i contorni del pontefice del quale ci colpisce l'espressione: un urlo di paura, orrore, stupore, un urlo straziante che sembra quasi udibile.

Cosa vuole rappresentare l'artista? Tutto il suo disagio: Bacon nelle sue opere racconta sempre la deformità della mente umana, il nascosto, l'oscuro, il malvagio, il negativo, un concentrato di sentimenti bui e vergognosi. Sadismo, frustrazione, paura ma anche ribellione: l'artista irlandese “fa a pezzi” il ritratto di un'istituzione religiosa che gli impedisce di essere libero e la fa marcire, ne prende le carni, i tessuti e li dà in

pasto al mondo, modificandone la struttura. Poco importa se il quadro è di secoli precedenti, la pace dell'originale deve essere squarciata dall'inquietudine dello studio.

È lo stesso Bacon ad affermare che, attraverso le sue opere, egli vuole letteralmente aggredire il sistema nervoso con la crudezza delle immagini, vuole riconsegnare al mittente uno shock visivo restituendo un lavoro senza narrativa; quello che lo interessa è produrre un impatto emotivo immediato sui nervi prima ancora che le cose vengano processate nel cervello, dove vi sarà data una spiegazione che a lui non interessa (Peppiatt, 1996).

Stiamo volgendo al termine di questo contributo dove ho cercato la più concreta compenetrazione tra neuroestetica e storia dell'arte; ma mi sembra doveroso concludere con l'artista che forse più di tutti ha influenzato il Ventesimo secolo in campo artistico: Pablo Picasso.

All'inizio del Novecento Picasso rivoluziona decisamente lo stile pittorico del tempo; nei suoi quadri, le immagini si compongono di frammenti di realtà, visti da tutte le angolazioni possibili e mescolati in una sintesi del tutto originale.

Questa sua rivoluzione demolisce di fatto il principio fondamentale della prospettiva: l'unicità del punto di vista. Nelle opere di Picasso l'oggetto viene rappresentato da una molteplicità di punti di vista, così da ottenere una rappresentazione “totale” dell'oggetto che ingloba in sé tutte le possibili sfaccettature di cubi, da cui anche il nome del movimento, Cubismo. Così facendo si ottiene un'immagine completamente diversa dall'esperienza visiva classica, ma in fondo più “realistica” perché contiene più volti della realtà, più punti di vista da cui si possono vedere le cose.

Questo suo particolare modo di dipingere porta l'artista ad ottenere immagini dall'apparente incomprendibilità, poiché risultano del tutto diverse da come la nostra esperienza è abituata a percepire le cose.

Il quadro, convenzionalmente considerato l'inizio del Cubismo, è “Les demoiselles

d'Avignon" (fig. 13), realizzato da Picasso tra il 1906 e il 1907. In questo dipinto, il pittore distrugge tutte le leggi compositive tradizionali: vediamo cinque donne completamente schematizzate e deformate da uno stile pittorico spigoloso e privo di un punto di vista unico. Cinque nudi femminili che di riferimenti alla bellezza e all'armonia femminile ne hanno pochi o nulla, questo perché i canoni tradizionali sono stati completamente sconvolti. La figura inginocchiata sulla sinistra ha però qualcosa di più strano e sconvolgente di tutte le altre figure: il suo volto è frontale, mentre il suo corpo ci appare di schiena; da questa scelta di mostrare contemporaneamente due parti del corpo che nessuno potrebbe mai vedere simultaneamente, parte la poetica del Cubismo.

Cerchiamo di comprendere meglio in cosa consiste la rivoluzione cubista. Dovrebbe risultare evidente che non è permesso ai nostri occhi vedere allo stesso tempo il viso e la schiena di una persona. Per farlo dobbiamo spostarci, e per spostarci abbiamo bisogno di un certo lasso di tempo, fatto anche di pochi istanti; questi pochi istanti creano un prima, in cui la figura era frontale, e un dopo, in cui la figura è di spalle. Quindi, se l'artista avesse voluto rappresentare la realtà per come la vediamo e come tutti gli artisti avevano fatto prima di lui, avrebbe dipinto una donna vista o di fronte o di spalle. Ed è qui che entra in gioco la rivoluzione del Cubismo, nel principio di relatività: ciò che vediamo di un oggetto è sempre relativo al punto di vista dal quale lo osserviamo. I punti di vista cambiano non appena cambia la nostra posizione nello spazio in relazione a un determinato oggetto che stiamo osservando. Quello che Picasso cerca è una visione simultanea della realtà in tutti i suoi possibili punti di vista scomponendo l'oggetto in tutte le sue possibilità visive e ricomponendolo sulla tela sfaccettato, come se lo stessi vedendo da tutte le angolazioni possibili. E non è solo l'oggetto a venire scomposto ma anche lo spazio in cui questo si trova, e quindi lo sfondo. Nel momento in cui Picasso rompe la convenzione sull'unicità del punto di vista, introduce nella rappresentazione pittorica un nuovo elemento che prima era assente: il tempo.

Nella rappresentazione naturalistica, l'immagine ha dei limiti: può rappresentare solo un istante della percezione, avviene da un solo punto di vista e coglie solo un momento. Per poter vedere le cinque donne nude da più punti di vista è necessario che la percezione avvenga per un tempo prolungato, che non si limiti a un solo istante e che il cervello faccia un lavoro analitico-sintetico per capire quello che ha davanti agli occhi.

Un quadro cubista non può essere visto e compreso con uno sguardo, ma deve essere percepito, analizzato nelle singole parti e ricostruito mentalmente per giungere al significato dell'immagine.

Con Picasso e il movimento cubista, non solo la dimensione spazio-temporale entra di diritto nell'arte ma anche la percezione visiva e i meccanismi cerebrali ad essa connessi mutano diventando più complessi e portando la problematica percettiva ad un livello superiore che nessun altro nell'arte contemporanea è riuscito ancora ad oltrepassare trovando nuove e stimolanti sfide per il nostro cervello.

Tirando le somme di queste riflessioni, poniamoci una domanda. Perché l'arte di Picasso è passata alla storia più di quella di chiunque altro anche se non a tutti piace la sua arte?

In un'intervista del 2001 con Anthony Freeman pubblicata con il titolo *Sharpening Up "The Science of Art"* (Ramachandran, 2001), il neuroscienziato Ramachandran tenta di dare una risposta a questa domanda. Se i circuiti neurali preposti al nostro apprezzamento dell'arte fossero innati, dovremmo avere tutti gli stessi gusti.

La sorprendente risposta è che a tutti piace Picasso ma non tutti lo sanno. E questo perché nel cervello vi sono molti moduli quasi indipendenti che talvolta mandano informazioni incoerenti.

Probabilmente tutti abbiamo nel cervello visivo dei circuiti che si eccitano di fronte a un Picasso ispirato da elementi iconici primitivi; ma in alcuni di noi vi sono dei sistemi cognitivi di ordine superiore, come il pensiero, che intervengono ponendo un freno ai segnali provenienti da quei neuroni. Per verificare l'ipotesi bisognerebbe sottoporre alle tecniche di

neuroimaging coloro che affermano di non amare Picasso.

Ramachandran ipotizza che i dipinti di Picasso riescano ad attivare meccanismi cerebrali riconducibili a forme primitive innate in noi di cui né noi né i pittori siamo consapevoli e che stimolino i nostri neuroni più di quanto non facciano immagini più realistiche.

L'arte del Novecento, e l'arte cubista in modo particolare, entra quindi a gamba tesa nella speculazione filosofica con la quale molti artisti hanno affrontato i molteplici e complessi meccanismi della psiche andando a smantellare quella lunga tradizione pittorica fatta di pura rappresentazione della realtà presa come un qualcosa che è così com'è.

Riferimenti Bibliografici – Parte prima Riflessioni sul concetto di arte

- Aristotele (1993). *Politica*, 1281. Roma-Bari, Edizioni Laterza
- Avital, T. (2003). *Art versus nonart. Art out of mind*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 249
- Bell, C. (2012). *L'Arte*. Palermo, Aesthetica Edizioni
- Benjamin, W. (2009). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Einaudi, cap. I, pp. 20-21
- Castelnuovo, E. (2000). Di cosa parliamo quando parliamo di Storia dell'arte?. In *La cattedrale tascabile*, Livorno, pp. 69 -84
- Collingwood, R.G. (1938). *The Principles of Art*, Londra, Oxford University Press
- Croce, B. (1908). L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte. In *La critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, Napoli, V. 6, pp. 330-340
- Danto, A.C. (2008). *La trasfigurazione del banale*, Roma-Bari, Laterza, p. 145
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press, pp. 33-34. Trad. it. P. D'Angelo (2008), Introduzione all'estetica analitica, Roma-Bari, Editori Laterza
- Gombrich, E. (2001). *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi
- Heidegger, M. (1997). *Sentieri interrotti*. A cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia
- Kant, I. (1975). *La concezione del bello e dell'arte*, Torino, Paravia, pp. 41 e 54-55
- Levinson, J. (1979). Defining Art Historically, *BJA*, n. 19, p. 74. Trad. it. di S. Chiodo (2007), Una definizione storica dell'arte, *Che cosa è arte*, Torino, UTET
- Rosenberg, H. (1975). *La s-definizione dell'arte*, Milano, Feltrinelli, p. 25

- Tolstoj, L. (2010). *Che cos'è arte?*, Roma, Saggine, Donzelli Editore
- Weitz, M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (Sep.1956), pp. 27-35
- Warburton, N. (2004). *La questione dell'arte*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi

Riferimenti Bibliografici – Parte seconda Il processo artistico come estensione dell'attività del Sistema Nervoso Centrale

- Agudio, E., e Ticini, L.F. (2012). Neuroestetica: Canaletto e la resa della realtà. Una questione di cervello, *Arte e dossier*, 292, pp. 48-53
- Arnheim, R. (2000). *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, pp. 31-186
- Bottaccioli, F. (2005). *Psiconeuroendocrinoimmunologia. I fondamenti scientifici delle relazioni mente-corpo. Le basi razionali della medicina integrata*, Edizione aggiornata, red! Edizioni, pp. 145-189
- Brandi, C. (2000). *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi Editore, p. 75
- Burke, E. (1756). *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*, versione online
- Changeux, J.P. (2018). *Neuroscienze della bellezza*, Roma, Carocci
- Damasio, A. (2007). *L'omeostasi artistica, Micromega. Van Gogh e i neuroni. L'arte come esperienza cognitiva*. A cura di P. Origgi, 2, p.185-189
- D'Angelo, P. (2018). La sfida delle Neuroscienze, *Quadranti, Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea*, Volume VI, n° 1, pp. 179-198
- Ferrari, S. (2012). *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte*, Bologna, Clueb
- Gallese, V. (2007). *Il corpo nella mente: neuroscienze ed esperienza estetica*, intervento al Festival della Mente di Sarzana, Sarzana
- Hubel, D.H., e Wiesel, T.N. (1977). Ferrier Lecture: Functional Architecture of Macaque Monkey Visual Cortex, *Proceedings of the Royal Society of London, Series B, Biological Sciences*, Vol. 198, No. 1130, London, The Royal Society, pp. 1-59
- Kandel, E. (2017). *Arte e neuroscienze. Le due culture a confronto*, Milano, Raffaello Cortina
- Kandinskij, W. (1973). *Tutti gli scritti*, vo.1, vol.2, a cura di Philippe Sers, Feltrinelli
- Maffei, L., e Fiorentini, A. (2008). *Arte e cervello*, seconda edizione, Bologna, Zanichelli
- Panza, P., e Ticini, L.F. (2014). Il sublime svelato dalle neuroscienze, *Corriere della Sera, Blog Fatto ad Arte*
- Panza, P., e Ticini, L.F. (2014). Così le neuroscienze svelano cosa distingue bello e sublime, *Corriere della Sera*, Nov. 30
- Peppiatt, M. (1996). *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, New York, Farrar, Strauss and Giroux

Ramachandran, V.S. (2004). Il cervello artista, *Che cosa sappiamo della mente*, Milano, Mondadori, pp. 42-61

Ramachandran, V.S., e Hirstein, W. (1999). The science of art. A neurological theory of aesthetic experience, *Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, pp. 6-7

Ticini, L.F. (2010). Cervello d'artista, *StileArte*, 134, pp. 44-47

Zeki, S. (2003). *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, Universale Bollati Boringhieri,

Zeki, S. (2004). The Neurology of Ambiguity, *Consciousness and Cognition*, 13, 1, pp. 173-196

Zeki, S. (2013). Clive Bell's "Significant Form" and the neurobiology of aesthetics, *Frontiers in Human Neuroscience*, London, Department of Cell and Developmental Biology, University College London

Zeki, S., e Lamb, M. (1994). The neurology of kinetic art, *Brain: A Journal of Neurology*, 117(3), pp. 607-636

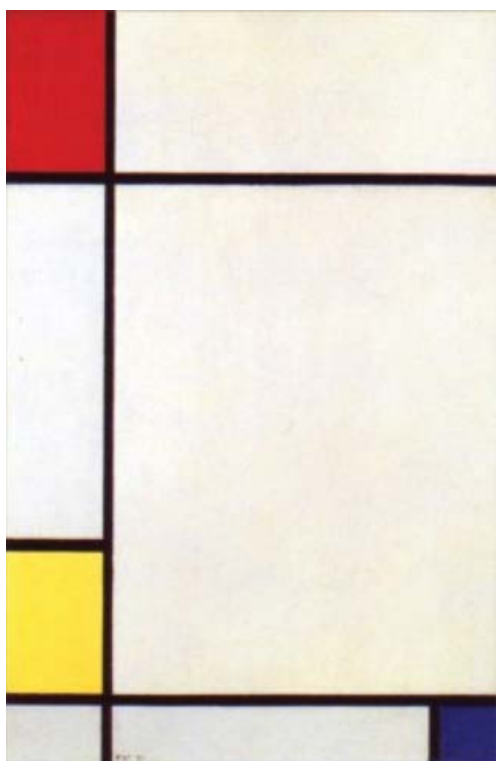


Fig. 1 Piet Mondrian, Composizione in rosso, giallo e blu, 1927, Amsterdam, Stedelijk Museum



Fig. 2 Paul Cézanne, La casa dell'impiccato a Auvers, 1873, Parigi, Musée d'Orsay

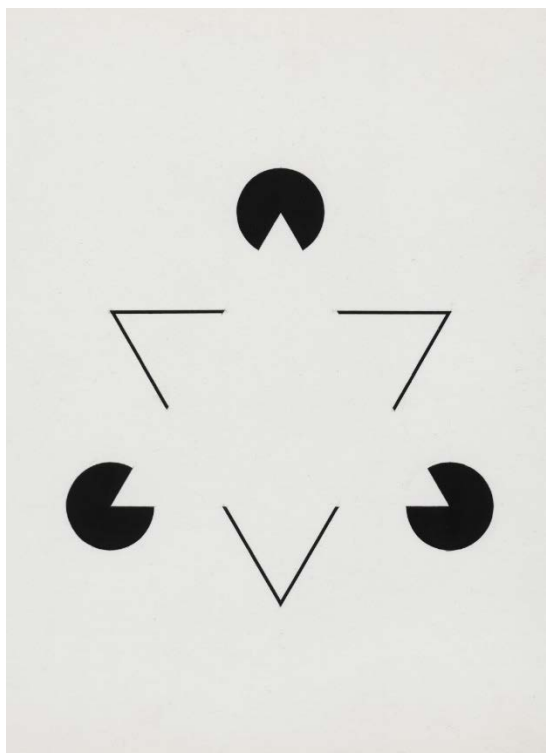


Fig. 3 Gaetano Kanizsa, Triangolo di Kanizsa, 1955



Fig. 5 René Magritte, La condizione umana II, 1935, Bruxelles, collezione privata



Fig. 4 Canaletto, Il ritorno del Bucintoro al molo il giorno dell'assunzione, 1734, Windsor, Windsor Castle



Fig. 6 Antonello da Messina, Annunciazione, 1474, Palermo, Palazzo Abatellis



Fig. 7 Jan Van Eyck, Ritratto dei coniugi Arnolfini, 1434, Londra, National Gallery



Fig. 8 Paul Klee, Paesaggio con uccelli gialli, 1923, collezione privata



Fig. 9 Vasilij Kandinskij, Primo acquarello astratto, 1910, Parigi, Centre Pompidou



Fig. 10 Vasiliy Kandinskij

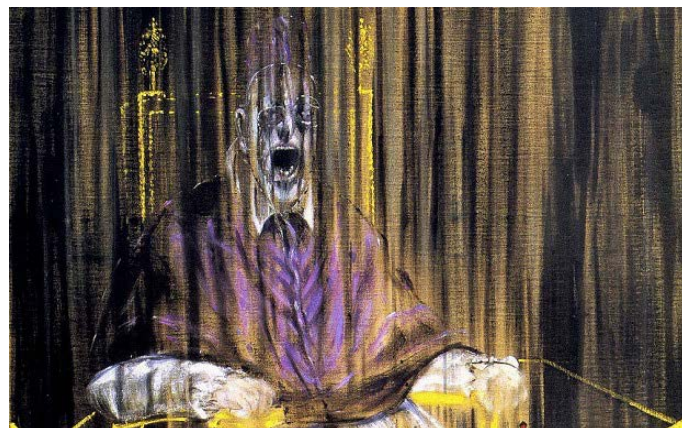


Fig. 12 Francis Bacon, Studio dal ritratto di Innocenzo X, 1953, Iowa, Des Moines, Des Moines Art Center

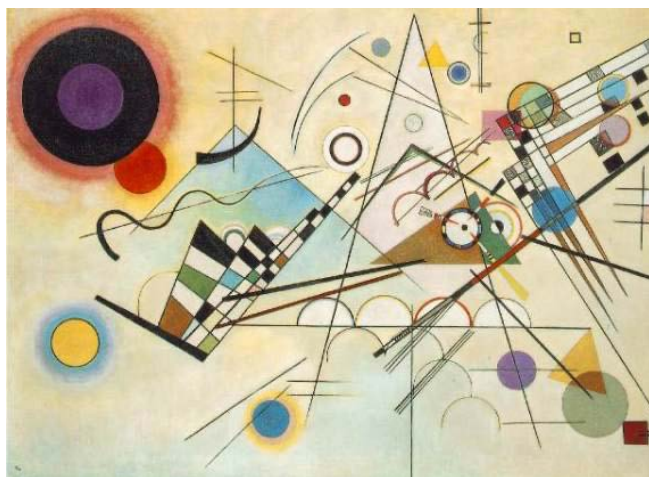


Fig. 11 Vasillij Kandinskij, Composizione VIII, 1923, New York Solomon R. Guggenheim Museum



Fig. 13 Pablo Picasso; Les demoiselles d'Avignon, 1906-7, New York, MOMA

PARTE SECONDA

di Nicola Materassi

Positivismo

Una breve esposizione delle idee espresse dal Positivismo è necessaria per comprendere come nel corso della storia gli approcci di “metodo della conoscenza” abbiano subito importanti e radicali cambiamenti.

Il termine filosofico “positivismo” venne utilizzato per la prima volta dal filosofo Saint Simon (1760-1825) a proposito del carattere peculiare del sapere scientifico. Soltanto con August Comte (1788-1857) però verrà a consolidarsi l'orientamento positivista vero e proprio. Un movimento filosofico, che si proponeva di estendere il metodo delle scienze fisiche a tutti gli altri ambiti dell'attività umana. In quanto dottrina epistemologica e di metodo, questo movimento inaugurato da Comte si basava su un'importante distinzione, quella tra affermazioni che possono a pieno titolo essere definite scientifiche e quelle non scientifiche. L'autentica conoscenza può essere prodotta esclusivamente a partire dal rispetto di alcuni criteri: l'osservazione sperimentale dei fatti, la formulazione di leggi, le spiegazioni dei fenomeni studiati e la verifica delle leggi.

Il resto, ovvero i tentativi di esprimere qualcosa sulle “essenze” o sulle “cause ultime”, appartiene alla “metafisica”. Ad esempio, i fenomeni sociali sarebbero indagabili sulla base di leggi e teorie fisiologiche. Così la “fisica sociale”, altro nome con il quale Comte indicava la scienza della società, che chiamò appunto sociologia, poteva avvalersi di strumenti di investigazione empirica proprio come i fenomeni fisici.

Il valore della scienza è legato alla capacità di creare strumenti in grado di trasformare la natura agendo su di essa. Si tratta di una concezione pragmatica della cultura che si propone di sottrarre i fenomeni sociali a ogni tipo di influenza metafisica e religiosa al fine di poter essere controllati in modo logico e razionale. Anche l'approccio alle scienze umane,

che dovrebbero considerare l'uomo nella sua specificità spirituale, in cui l'esperienza in prima persona ha un ruolo basilare (psicologia), deve essere analogo a quello utilizzato per le scienze “oggettive”.

Scienze della natura e scienze dello spirito

Agli inizi del Novecento l'entrata in crisi del positivismo decreta la fine del progetto secondo il quale le scienze naturali (e sociali) avrebbero sostituito la filosofia.

Come è stato indicato da Dilthey (1833-1911) lo studio della natura necessita di un metodo che tenga presente che i processi “naturali” fondamentalmente tematizzano qualcosa di estraneo alla coscienza. Al contrario i fenomeni spirituali (come quelli storico-sociali), in quanto primariamente esperiti nella coscienza, essendo “comprensibili dall'interno” necessiterebbero di un approccio metodologico diverso. Possiamo spiegare la natura attraverso processi strettamente intellettuali mentre i fenomeni psichici, come pure quelli storici e sociali possono essere compresi, come lo stesso Dilthey scrive: “grazie alla cooperazione di tutte le forze dell'animo nell'apprensione”.

In merito alla questione filosofica di come giungere a forme valide di conoscenza un posto di rilievo è quello assunto dalla fenomenologia di Husserl (1859-1938) che si sviluppa all'interno di un movimento filosofico alquanto vasto, nato in reazione al positivismo, nei primi decenni del ventesimo secolo (novecento).

La fenomenologia si propone come un metodo il cui scopo finale è lo studio obiettivo di ogni espressione della coscienza, cosa che il positivismo aprioristicamente escludeva dall'area di indagine della ricerca scientifica. Husserl non critica la validità delle singole teorie scientifiche ma il fatto che in questo modo il procedere scientifico non produce senso proprio in quanto persegue un ideale di oggettività ed impersonalità. In sostanza il metodo fenomenologico si propone di studiare e cogliere (in modo obiettivo) ogni espressione della coscienza.

A proposito della differenza di metodo, Jaspers

(1883-1969) nella sua *Psicopatologia Generale* (1913) sottolinea: “A evitare ambiguità e oscurità impiegheremo sempre l’espressione “comprendere (*verstehen*)” per la visione intuitiva dello spirito, dal di dentro. Non chiameremo mai comprendere, ma “spiegare” (*erklären*), il conoscere i nessi causali oggettivi che sono visti sempre dal di fuori (Jaspers, 1913, p. 30).

La questione della separazione tra *Geisteswissenschaften* (Scienze dello spirito), che si occupano di un aspetto della realtà umana, e *Naturwissenschaften* (Scienze della natura), impegnate nello studio della restante realtà (oggettiva, esterna) riflette l’intuizione (tipicamente umana) dell’esistenza di due piani ontologici con i quali ci dobbiamo confrontare soprattutto quando ci impegniamo in azioni conoscitive: il primo riguarda l’esperienza soggettiva (o di prima persona) ovvero il mondo interno, privato (vissuto, *erlebnis*) il secondo lo studio degli oggetti del mondo esterno (ontologia di terza persona) (Searle “La Mente”). Queste considerazioni intorno alla validità di un approccio metodologico diverso, relativamente a queste due dimensioni ontologiche in cui rientrano i vari domini di conoscenza, risente, a sua volta, della posizione dicotomica tra mente e corpo concettualizzata da Cartesio e già presente, molti secoli prima, nel pensiero Platonico.

Filosofia della mente

Il ruolo che la neuroestetica può avere all’interno dell’estetica, intesa come quell’insieme di riflessioni, considerazioni, approfondimenti (di natura filosofica) su significato e senso dell’arte può essere meglio compreso a partire dall’approfondimento del settore filosofico denominato “Filosofia della mente”. Si tratta di un settore della filosofia che si occupa di stabilire cos’è il “mentale” (la *res cogitans* di cartesiana memoria) e quali sono i suoi rapporti con il corpo (*res extensa*), ovvero con la dimensione biofisica.

L’apporto conoscitivo che la neuroestetica può dare all’estetica, necessita nello specifico, di una

premessa epistemologica ovvero di un chiarimento relativo a quali concezioni siano state formulate in “Filosofia della mente” e quali tra i diversi orientamenti, all’interno di questo settore della filosofia, presentano coerenza logica quando si voglia argomentare relativamente al “passaggio” dalle conoscenze in ambito neurofisiologico verso la dimensione dell’esperienza cosciente e quindi verso la dimensione esplicativa. Più precisamente è fondamentale individuare tra le teorie presenti in “Filosofia della mente” quella che abbia caratteristiche che permettono in modo logico di sostenere la riflessione proposta nell’articolo.

La storia delle riflessioni in merito al cosiddetto problema mente-corpo è particolarmente vasta e complessa e percorre l’intera storia della filosofia, con punte come quelle presenti nel sistema cartesiano o a maggior ragione nella filosofia della mente in quanto ramo della filosofia analitica (e postanalitica) in cui la questione dei rapporti e interazioni tra mondo fisico e coscienza diventa il “problema filosofico” per eccellenza. Mostriamo pertanto alcuni tra gli indirizzi più rilevanti con l’obiettivo non tanto di una trattazione esaustiva dell’argomento, che porterebbe necessariamente fuori tema, ma per mostrare, confrontandoli come alcuni orientamenti non possiedono i requisiti minimi per poter sostenere le ragioni esplicative delle discipline con il prefisso “neuro”, nel caso specifico appunto della neuroestetica.

Abitualmente è a René Descartes (1596-1650) che vengono fatte risalire le origini del concetto attuale di mente all’interno di una concezione dualistica. Il dualismo cartesiano, ad esempio, ammette l’esistenza sia del corpo che della mente. Si tratta di un dualismo ontologico interazionista che ha rappresentato dall’antichità fino ai nostri giorni la soluzione del problema più diffusa ed è in sintonia con la nostra percezione di agency e libertà.

La mente agirebbe causalmente sul corpo e ciò determinerebbe il comportamento. L’idea di causazione psicofisica, il mentale che agisce sul fisico, però va contro il primo principio della

termodinamica (principio della conservazione dell'energia). Questa concezione del rapporto mente-corpo appare pertanto estremamente improbabile.

Se consideriamo la posizione filosofica di Cartesio in merito al rapporto mente corpo, il cui impatto sulla cultura generale si fa sentire ancora oggi, dobbiamo considerare due elementi basilari. Uno riguarda l'ammissione dell'esistenza sia del corpo che della coscienza (al tempo di Cartesio identificabile con l'anima). Secondo il filosofo i due piani ontologici avrebbero dovuto interagire tra loro in qualche specifico luogo. Nel caso specifico fu deciso che questo luogo fosse rappresentato dalla "ghiandola pineale" (si tratta di una struttura impari e mediana collocata alla base cranica).

La posizione di Cartesio che prende appunto il nome di dualismo interazionista non spiega in che modo, cioè attraverso quali meccanismi, mente e corpo potrebbero interagire. Il secondo riguarda l'idea che l'anima, (quindi la coscienza) può esistere anche senza il corpo. Questa impostazione, in linea di principio, oltre a rendere logicamente non fondamentale la presunta interazione tra corpo e mente, attribuisce alla coscienza un primato e la colloca in una dimensione assolutamente autonoma. Il corpo, e quindi le funzioni del cervello, non essendo necessario per l'esistenza della coscienza, non può possedere alcun ruolo nello spiegare la mente.

In sintesi, analizzando la storia della filosofia della mente possiamo individuare due modalità di base in relazione al problema del rapporto corpo-mente: monismo e dualismo.

Il monismo, a sua volta, si presenta in due forme concettualmente antitetiche: idealismo e materialismo. Semplificando, mantenendo il senso complessivo di tale dicotomia, secondo la prima concezione esistono solo le idee (o il pensiero, il vissuto) o, in altri termini, l'ontologia di prima persona (Searle, 2004).

Un'eminente rappresentante dell'approccio idealista è quello propugnato dal filosofo e vescovo di Cloyne (Irlanda) Georg Berkeley (1685-1753). Secondo il filosofo di ciò che appartiene al mondo sarebbero percepibili solo

qualità. La sostanza invece non è percepibile, anzi, come entità metafisica si tratterebbe proprio di una nozione inintelligibile. Le cose, gli oggetti del mondo, non possono esistere se non nelle menti pensanti di chi le percepisce. Si tratta di una posizione radicale che va anche sotto il nome di immaterialismo.

La concezione materialista, soprattutto nelle versioni estreme, al contrario, ritiene che tutto ciò che esiste sia da considerarsi di natura fisica (o biologica, comunque appartenente ontologicamente alla terza persona). Tra le varie espressioni del materialismo, la più influente nel XX secolo è rappresentata dal comportamentismo. Secondo questo approccio la mente sarebbe semplicemente rappresentata dal comportamento osservabile del corpo. Niente costituisce il mentale se non il comportamento del corpo.

Il comportamentismo esiste in due versioni: comportamentismo logico e comportamentismo metodologico. Il primo è stato fondamentalmente un movimento filosofico, riconducibile ai nomi di Ryle e Hempel. Il secondo ha tra i grandi nomi di riferimento quelli di Watson (1878-1958) e di Skinner (1904-1990). Nell'intento di creare una psicologia scientifica i comportamentisti metodologici consideravano il comportamento come l'unico fenomeno psicologico degno di essere studiato, escludendo così dall'indagine ogni aspetto spirituale o misteriose entità interne.

Il comportamentismo è andato via via declinando verso i decenni centrali del 1900 e, a partire dagli anni '60, è stato gradualmente sostituito, nell'ambito di una filosofia di tendenza materialista, dal "fisicalismo" noto anche come "teoria dell'identità". Secondo questo orientamento, ciò che viene considerato stato mentale, come provare gioia, altro non sarebbe che uno stato cerebrale (Searle, 2004).

Il dualismo, ovvero quella posizione che, nell'immediatezza percettiva, la maggior parte di noi sperimenta nella vita di tutti i giorni, riconosce sia l'esistenza del "Vissuto" (*Erlebnis*) sia l'esistenza di un mondo esterno e misurabile (ontologia di terza persona). In che modo i due piani ontologici debbano relazionarsi dipende

dalle diverse versioni del dualismo stesso. In altri termini ciò che il senso comune riconosce in modo intuitivo risulta difficoltoso quando lo si voglia affrontare dal punto di vista filosofico. Idealismo e materialismo hanno il vantaggio di semplificare (in quanto lo eliminano) il problema mente-corpo.

D'altra parte, risultano insoddisfacenti proprio per questo. Sostenere che esistono solo le idee o viceversa solo la realtà materiale non sembra in alcun modo sostenibile, perlomeno in quanto un tale presupposto si scontra con l'esperienza che tutti noi sperimentiamo ogni giorno.

Appare sensato ammettere l'esistenza di due piani ontologici, il corpo e la mente, in quanto negando l'uno (corpo) o l'altro (mente, esperienza in prima persona) lasceremmo fuori un aspetto ontologico che rappresenta una realtà incontestabile. Ma è proprio per questo che le cose si complicano a livello filosofico. Il grosso nodo da risolvere, infatti, riguarda nello specifico, il tipo di relazioni, interazioni, esistenti tra corpo e mente.

Una posizione rilevante in filosofia della mente è rappresentata dal funzionalismo. I sostenitori di questo approccio sostengono che i processi mentali siano generati (implementati) dal cervello che viene paragonato, utilizzando la metafora mente-computer, all'hardware. La mente è il software generato da un substrato materiale. Il fatto singolare è che secondo il funzionalismo, che assume come base la metafora della teoria computazionale della mente, uno specifico stato mentale può essere realizzato da differenti funzioni dell'hardware che potrebbe essere appunto anche un computer. Nell'ottica funzionalista i processi mentali possono essere conosciuti e spiegati senza l'apporto delle conoscenze provenienti dalla neurobiologia.

Fatto ancor più significativo, non esistono per l'ottica funzionalistica delle specifiche correlazioni causali tra il livello funzionale biofisico e determinati stati mentali.

La possibilità di prendere in considerazione l'apporto esplicativo delle neuroscienze al mondo della psicologia appare strettamente legata al presupposto di una correlabilità tra stati cerebrali e stati psichici. I modelli della filosofia della mente che negano ciò non presentano i

presupposti epistemologici per questo tipo di lavoro.

La teoria del filosofo John R. Searle (2004), da lui definita "naturalismo biologico", merita particolare attenzione in quanto risolve il tradizionale problema mente-corpo in modo naturalistico senza cadere nel riduzionismo eliminativo che, ritenendo esistente solo ciò che è fisico, vede la scomparsa della coscienza (Rorty, 1965). Anche se affermiamo che la coscienza può essere completamente spiegata in base all'attività neuronale del sistema nervoso centrale ciò non implica che la medesima (la coscienza) debba essere ridotta all'attività biologica del cervello. Una riduzione causale della coscienza ai sottostanti processi neurologici che non implichi necessariamente una riduzione ontologica è il presupposto irrinunciabile perché non venga meno la ragione per la quale impieghiamo in modo sensato il concetto stesso di coscienza. Questo è il punto fondamentale della teoria in quanto evita quel riduzionismo materialista (eliminativismo) secondo il quale la coscienza non avrebbe "dignità" ontologica. Dice Searle in modo netto: "Non si può compiere una riduzione eliminativa di qualcosa che esiste davvero". In effetti eliminare la coscienza come dimensione ontologica significherebbe eliminare, quel sentirsi vivere, di cui facciamo ogni giorno esperienza.

La riflessione proposta in questo articolo, analogamente a quanto sostenuto dal "naturalismo biologico", non intende proporre una riduzione ontologica dell'esperienza in prima persona (nel nostro caso l'appagamento estetico) a semplici fenomeni bio-fisici. Se così non fosse verrebbero logicamente a decadere le ragioni per cui utilizziamo l'espressione "appagamento estetico".

La riduzione dell'esperito estetico alla sottostante neurofisiologia è di tipo causale. La neurofisiologia produce un "vissuto" tipico di quell'esperienza estetica essendo quest'ultima una realtà ineliminabile e soprattutto studiabile. Analogamente la neuropsicologia contribuisce a spiegare i processi psicologici e psicopatologici che avvengono nella coscienza e come tali vengono esperiti. Ogni descrizione e riformulazione e quindi spiegazione sul mondo dell'arte (ciò accade anche in psicopatologia)

avviene di necessità nel linguaggio. La nostra esistenza, in quanto esseri umani, avviene nel linguaggio.

Questo a sottolineare che le neuroscienze (ciò vale per ogni branca con il prefisso “neuro”) non possono sostituire la dimensione “filosofica” in rapporto alla costruzione del senso delle cose (o dei fatti) in quanto questo si realizza necessariamente nel linguaggio. Ogni teoria, nella scienza come nell’arte, è formulata necessariamente nel linguaggio. L’epistemologia a sua volta si interroga sulla validità delle teorie. Le teorie devono avere una “costruzione” linguistica tale da poter essere falsificate (Popper, 1959).

La riflessione che abbiamo affrontato perciò può stimolare un’interrogazione, in generale, in merito al contributo che lo studio del mondo in terza persona (secondo il metodo delle scienze della natura) può apportare alla costruzione della dimensione esplicativa degli accadimenti della coscienza.

Nel caso più particolare dell’esperienza estetica, intesa come esperienza psichica (o, in casi particolari psicopatologica) lo studio del mondo della natura si va a concentrare su ciò che di neurofisiologico accade nel sistema nervoso centrale e più estesamente in tutto il corpo fisico che partecipa all’esperienza in questione. La questione delle relazioni tra neuroestetica e arte è analoga, sebbene con implicazioni diverse, a quella esistente circa il rapporto tra neuroscienze e psicopatologia. Problematica che si è andata via via estendendo ad altri settori che vedono nelle neuroscienze un possibile apporto conoscitivo, esplicativo, per discipline tradizionalmente appartenenti alle scienze dello spirito (Etica/Neuroetica, Teologia/Neuroteologia, Psicoanalisi/Neuropsicoanalisi, ecc.).

Fenomenologia

Partendo dal presupposto che possiamo dichiarare arte ogni prodotto (oggetti o eventi) che risulti in grado di generare un’esperienza estetica, la domanda che segue è: quale contributo possono apportare le neuroscienze alla determinazione di ciò che può essere considerato arte?

Al centro di questa riflessione oltre alla questione

fondamentale di stabilire cosa sia un’esperienza estetica, ci dobbiamo domandare quali “strumenti” abbiamo a disposizione che siano in grado di valutare l’esperienza estetica. Ovvero in che modo possiamo rilevare l’esperienza estetica di un soggetto impegnato nell’apprezzamento dell’opera d’arte.

In quanto esperienza, quella estetica è pur sempre un’esperienza psicologica e quindi non può che riferirsi al cosiddetto “vissuto”, all’esperienza vissuta (*Erlebnis*), che come indicato da Dilthey richiede strumenti di validazione diversi rispetto al metodo proprio delle scienze della natura.

Si tratta di individuare quali strumenti conoscitivi abbiano validità nello studio dell’esperienza in “prima persona” di un soggetto da parte di un osservatore esterno (ricordiamo che l’osservatore potrebbe anche rilevare la sua stessa esperienza soggettiva). Il cosiddetto “vissuto” non può essere studiato direttamente attraverso gli organi di senso in quanto appartiene al mondo privato del soggetto. Si tratta di un fenomeno che può essere esclusivamente inferito poiché non può essere osservato direttamente come avviene nello studio del mondo della natura.

Un ruolo centrale in questa riflessione spetta alla cosiddetta “Fenomenologia” e all’importanza nel pensiero filosofico europeo di Husserl (1859-1938), riconosciuto come il fondatore della scuola fenomenologica.

Husserl pone l’accento sulla necessità di rivalutare quegli aspetti dell’esistenza, riguardanti l’esperienza soggettiva e dunque appartenenti al “mondo della vita” trascurati dall’“obiettivismo fisikalistico”. Il filosofo ci dice che la riduzione della conoscenza a “ratio matematica” elimina la soggettività e con essa aspetti importanti del conoscere. Husserl non è contro la scienza. La fenomenologia aggiunge qualcosa di importante al sapere scientifico moderno inaugurato da Galileo (che con il positivismo raggiungerà l’apice razionalistico).

L’apporto della soggettività, quindi, arricchisce il processo conoscitivo in merito ai “fatti della natura”.

La fenomenologia (Jaspers, 1913) è il metodo, utilizzato in psicopatologia, che si occupa dello studio del vissuto del paziente. Attraverso questo

metodo si vuole giungere ad una descrizione “oggettiva” (“pura”) di ciò che un soggetto esperisce in un determinato momento. Ci riferiamo al comprendere “statico” dell’indagine fenomenologica. In psicopatologia abbiamo anche il momento dinamico cioè la “comprensione genetica” che riguarda lo spiegare (*Erklären*).

La storia della psicologia o più esattamente della psicopatologia (Jaspers, 1913) ci dice che il nostro “vissuto” non è visibile ma esclusivamente riferibile ad altri. Ciò che un individuo prova dentro di sé può essere espresso. Ad ognuno di noi appartiene un mondo “privato”, un’esperienza in prima persona, che possiamo comunicare ad un altro soggetto. Quest’ultimo, con il ruolo di “osservatore esterno” deve essere in grado, a sua volta, di rilevarla.

L’esplicitazione di questa esperienza privata avviene principalmente attraverso il linguaggio verbale (ma non solo). In primo luogo, il soggetto deve riconoscere ciò che esperisce, il proprio “vissuto”, e successivamente deve essere in grado di comunicarlo con parole appropriate. L’“osservatore”, in prima istanza, deve saper porre le domande in modo corretto per poi riprodurre dentro di sé l’esperienza che gli è stata comunicata. L’approccio di cui parliamo è puramente descrittivo. Un soggetto utilizzerà specifici aggettivi per descrivere l’esperienza derivata dall’interazione con l’opera d’arte. Il primo passo, quello che interessa l’argomento di questa riflessione, nel rilevare l’esperito estetico di un soggetto è dunque di tipo fenomenologico (Jaspers, 1913) e descrittivo. Si limita cioè alla rilevazione di ciò che il soggetto prova in termini emotivi ed affettivi (Umore).

Il secondo momento, il passo successivo, che spiega e interpreta, fondamentale dell’atto critico, lo vedremo in seguito.

Il momento emozionale, esperienziale in senso stretto è seguito da una serie di valutazioni che anche per il fruitore non esperto riguardano la sfera cognitiva. Tali valutazioni modulano a loro volta l’esperienza emotivo-affettiva. In altri termini strumenti specifici di valutazione, come quelli in possesso dello storico dell’arte, saranno in grado di modulare, agendo a livello cognitivo (intellettuale), sia l’esperienza emotiva in senso stretto sia quella che più propriamente definiamo affettiva (ovvero la “coloritura” o tonalità

dell’umore).

Questa circolarità che riguarda ogni tipo di processo cognitivo, psicologico, aumenta il livello di complessità del fenomeno studiato. Pertanto, nella misura in cui questo scritto ha come intento quello di impostare una riflessione epistemologica circa il contributo delle neuroscienze all’estetica, in quanto disciplina che si interessa di cos’è l’arte, ci focalizzeremo su quello che possiamo chiamare il “momento descrittivo” (statico) dell’esperienza. Il momento in cui nel fruitore si realizza quella particolare esperienza che consiste nell’apprezzamento estetico di un’opera o di un evento. Prendiamo ad esempio l’esperienza del “sublime” che è connotata da specifiche emozioni di segno negativo come terrore, sgomento, angoscia miste a piacere. In linea di principio tale esperienza può essere presa in considerazione su due piani ontologicamente diversi. Quello dell’esperienza in prima persona riferito dal soggetto e rilevato attraverso il metodo fenomenologico descrittivo e quello dello studio in terza persona. Quest’ultimo riguarda lo studio degli stati cerebrali del soggetto immerso nell’esperienza estetica del sublime. Possiamo intuire che il primo livello potrà essere sottoposto a correlazioni con il secondo livello, rappresentato dalla cosiddetta “terza persona”, ovvero il sistema nervoso centrale in quanto parte del mondo oggettivo, il mondo della natura. Assumendo come modello di filosofia della mente il “naturalismo biologico” (Searle, 2004), possiamo parlare di correlazioni causali, ovvero di specifici rapporti tra stati mentali (o di coscienza) con specifici stati cerebrali che sono alla base dell’esperienza estetica che andiamo studiando.

Questo approccio, proposto da Searle, è fondamentale ai fini del nostro ragionamento, in quanto ad esempio il “funzionalismo”, un’altra importante concezione presente in filosofia della mente, pur prevedendo la necessità di un substrato neurologico per l’esistenza della coscienza, non ammette la possibilità di correlazioni specifiche, di tipo causale. Nell’ottica funzionalista una stessa funzione (e quindi uno stato mentale specifico, es. tristezza) può essere implementata da dispositivi (hardware) strutturalmente diversi. Semplificando, la funzione “trappola” può

essere determinata da congegni diversi tra loro anche per quanto riguarda i materiali di costruzione, la dimensione ecc.

Gli assunti di base del funzionalismo non ammettendo specifiche correlazioni causali non presentano i presupposti teorico-epistemologici per procedere coerentemente all'interno della dimensione esplicativa che si propone la neuroestetica.

Le Neuroscienze

Il termine neuroscienze è stato coniato verso i primi anni Sessanta del Novecento quando fu fondato da Frank Schmitt il Neuroscience Research Program.

Le neuroscienze si occupano dello studio delle attività e delle strutture del cervello umano e animale. La realtà biologica del cervello viene studiata a tutti i livelli: molecolare, neuronale, sinaptico, comportamentale, sino alla mente.

Un ambito di conoscenza in cui confluiscono, secondo un elenco attuato da Mountcastle nel 1998, una serie di discipline tradizionali e settoriali tra cui la neuroanatomia, la neurofisiologia, la neurobiologia molecolare, la neurochimica, la psicologia sperimentale e ambiti delle scienze umane che vanno dall'antropologia alla filosofia.

All'interno del vasto ambito delle neuroscienze il prefisso "neuro" è comparso a individuare aree di studi e ricerche come la neuropsicoanalisi, la neuroeconomia, il neurodiritto, la neuroetica, la neuroestetica ecc.

Un fatto appare evidente: discipline appartenenti tradizionalmente alle scienze dello spirito attualmente possono essere indagate attraverso lo studio dell'attività biofisica del cervello. O più esattamente in base a correlazioni tra attività cerebrali e stati di coscienza. Stati cerebrali determinano specifici stati fenomenologici. Qui la parola fenomenologia va intesa ovviamente in senso jaspersiano (Jaspers, 1913). Ovvero, in riferimento a stati "interni" relativi al vissuto, ovvero a quell'esperienza in prima persona che è fatta di emozioni, sentimenti, sensazioni, umori.

Le neuroscienze hanno potuto avere un vertiginoso sviluppo attraverso il metodo di indagine denominato *Brain Imaging* (*Neuro imaging*): uno "strumento" di indagine molto

utilizzato in ambito neuroscientifico; si tratta di un modo estremamente utile che permette di studiare il sistema nervoso centrale dal punto di vista funzionale. Il Neuro imaging funzionale misura l'energia utilizzata dalle varie strutture cerebrali. In altri termini abbiamo indicazioni del livello di attivazione di una determinata area cerebrale in un determinato momento.

Questi strumenti, che misurano l'attività mentale e contribuiscono allo sviluppo della psicopatologia, possono essere impiegati per "oggettivare" il vissuto di qualsiasi esperienza (psicologica) compresa ovviamente quella estetica (apprezzamento estetico).

I dati forniti dal Neuro Imaging potendo essere sottoposti a correlazioni con gli stati mentali relativi ad un preciso vissuto di apprezzamento estetico permettono di verificare se tali correlati abbiano la caratteristica della causalità.

Il vissuto di soggetti impegnati nell'apprezzamento estetico del sublime, per come l'aggettivo viene inteso secondo l'estetica tradizionale, può essere soggetto a correlazioni causali con gli stati neurofisiologici che lo implementano. Così stati fenomenologici, qualitativi, di esperito (*Erlebt*) sublime possono essere studiati nelle loro connessioni causali con i relativi stati neurofisiologici.

Appare evidente che questo modo di procedere è estendibile a qualsiasi altro tipo qualitativo di esperito estetico (es. pittoresco).

Estetica. Riflessioni epistemologiche.

In linea generale possiamo considerare il ruolo dell'estetica nei confronti dell'arte analogo, sotto diversi aspetti, a quello dell'epistemologia in rapporto alla scienza. L'estetica è filosofia dell'arte come l'epistemologia è filosofia della scienza.

Premessa la differenza di "intenti" (scopi, finalità), dei due ambiti, cioè della scienza e dell'arte, resta fondamentale un sistema di pensiero che si occupi del procedere formale delle due discipline. Come l'epistemologia si impegna nel distinguere cos'è da considerarsi scientifico da ciò che non lo è, l'estetica si impegna nello stabilire quali oggetti o eventi proposti come arte siano sensatamente da considerarsi arte oppure no.

Se così non fosse l'arte, sottoposta

esclusivamente al criterio del gusto, ovvero alla valutazione soggettiva (opinione) verrebbe privata di un criterio appunto epistemico e ridotta a doxa. La conoscenza non può procedere per opinioni. L'estetica è un dominio di conoscenza che elabora criteri di valutazione che rendono più (o meno) affidabile l'individuazione della presenza di "elementi" d'arte nell'oggetto o evento sottoposto a tale valutazione.

Il parallelo utilizzato per impostare la riflessione sul contributo delle neuroscienze all'estetica filosofica presenta strette analogie con la questione del contributo delle neuroscienze alla psicologia e alla psicopatologia. Tanto più se consideriamo che quella estetica, proprio in quanto esperienza, è necessariamente un tipo particolare di esperienza psicologica: si esperiscono emozioni, si sperimentano umori, si formulano pensieri, si attivano comportamenti.

L'ambito di conoscenza che va sotto il nome di Estetica, soprattutto quando si cerca di definirlo, sembra essere tra i più sfuggenti. I suoi confini indefiniti, la sua sostanza vaga e oscillante, quando ci impegniamo nella determinazione precisa di questo vocabolo (e della sua condotta), possono facilmente diventare persino fonte di imbarazzo. D'altra parte, rinunciarvi sarebbe altrettanto inopportuno. All'Estetica, in quanto disciplina che si impegna nel dire qualcosa, a volte di basilare, intorno all'opera d'arte (o meglio all'arte), ci risulta evidentemente altrettanto difficile se non addirittura impossibile rinunciare. L'Estetica si occupa di descrizioni, argomentazioni, spiegazioni e interpretazioni in merito a prodotti artistici o che aspirano a diventarlo.

Il "lavoro" argomentativo, sostanzialmente linguistico, intorno ai prodotti artistici, se credibile (guarda caso potrebbe diventarlo proprio in virtù di abilità estetiche o estetizzanti del critico) può contribuire anche in modo rilevante (o determinante) alla "costruzione" dell'opera d'arte in quanto tale. L'opera d'arte, in quanto "referente esterno" completa la sua esistenza nel dominio linguistico, descrittivo, argomentativo, esplicativo, che di essa parla.

L'arte, in qualche modo, non esisterebbe senza l'estetica.

È opportuno notare, come premessa, un fatto singolare intorno alla questione dell'estetica

come disciplina. Qualsiasi docente, ad esempio, di Chimica non penserebbe mai di dover introdurre il corso di insegnamento dedicando un vasto spazio preliminare dedicato alla questione "Cos'è la chimica". Lo stesso vale per la matematica o la biologia. L'ambito disciplinare in cui si colloca la chimica (o la matematica), essendo definito, non determina dubbi in merito alle finalità di quello specifico insegnamento. Gli insegnamenti citati partirebbero subito dall'esporre i contenuti della materia.

Dunque, l'opera d'arte viene letta (lasciamo da parte l'esperienza immediata, ovvero l'appagamento estetico di per sé che in una certa misura non necessita di spiegazioni, appartenendo ad un piano logico diverso, cioè all'esperire primario) all'interno di una cornice teorica, che può avere diversi orientamenti, ma che necessita essa stessa di essere spiegata. In altri termini l'arte viene valutata all'interno di un dominio linguistico, l'Estetica, soggetto esso stesso a continue revisioni e riflessioni. Se l'arte ha caratteristiche di sfuggevolezza, inafferrabilità fino all'enigmaticità, ugualmente sfuggente è la possibilità definitoria, relativa alla branca della filosofia che di essa si occupa (Estetica).

In linea generale possiamo considerare il ruolo dell'estetica nei confronti dell'arte analogo, sotto diversi aspetti, a quello dell'epistemologia in rapporto alla scienza. L'estetica è filosofia dell'arte come l'epistemologia è filosofia della scienza. Premessa la differenza di "intentì" (scopi, finalità), dei due ambiti, cioè della scienza e dell'arte, resta fondamentale un sistema di pensiero che si occupi del procedere formale delle due discipline. Come l'epistemologia si impegna nel distinguere cos'è da considerarsi scientifico da ciò che non lo è, l'estetica si impegna nello stabilire quali oggetti o eventi proposti come arte siano sensatamente da considerarsi arte oppure no. Se così non fosse le valutazioni sull'arte, affidate al solo criterio del gusto, ovvero alla valutazione soggettiva (opinione) verrebbero private di un criterio appunto epistemico e ridotte a doxa. La conoscenza non può procedere per opinioni. L'estetica è un dominio di conoscenza che elabora criteri di "giudizio" che rendono più (o meno) affidabile l'individuazione della presenza di "elementi" d'arte nell'oggetto o evento sottoposto a tale valutazione.

In effetti il parallelo utilizzato per impostare la riflessione sul contributo delle neuroscienze all'estetica filosofica presenta strette analogie con la questione del contributo delle neuroscienze alla psicologia (o alla psicopatologia). Tanto più se si considera che quella estetica, proprio in quanto esperienza, è necessariamente un tipo particolare di esperienza psicologica: si esperiscono emozioni, si sperimentano umori, si formulano pensieri, si attivano comportamenti.

Inoltre, prendiamo atto che la scienza, sulla base della contemporanea epistemologia post razionalista, non si occupa della realtà oggettiva esterna. Nemmeno nella scienza esistono verità univoche. Sappiamo che rispetto alla scienza razionalista di Galileo quella attuale, infatti, non attribuisce una "primarietà" all'ambiente (Guidano, 1991). Il concetto di validità della conoscenza non è legato al grado di corrispondenza tra rappresentazioni mentali e realtà "oggettiva". Nell'ottica post razionalista viene attribuito un ruolo all'apporto conoscitivo del soggetto stesso impegnato nella conoscenza. Ma il rapporto tra scienza ed epistemologia presenta dei punti fermi che dipendono dalle finalità specifiche del sapere scientifico. L'intenzione della scienza è quella di dare spiegazioni. Le spiegazioni mostreranno il loro grado di validità in rapporto alla loro capacità previsionale. Una teoria che, messa alla prova, non mostri alcuna capacità previsionale potrà dirsi completamente falsificata (Popper).

Da qui, infine, il loro grado di affidabilità. L'intenzione dell'arte, e quindi la sua specificità, però, è quella di generare esperienza di bellezza, appagamento, appunto, estetico, ovvero qualcosa che ha a che fare con il mondo emotivo, privato, del soggetto (il cosiddetto vissuto). Si tratta di due discipline con interessi e obiettivi diversi essendo quello estetico più sfuggente costitutivamente alla decifrazione e alla misura. Ma un punto fermo può essere stabilito anche per l'arte la cui riuscita o meno è valutabile in relazione alla sua capacità di generare un appagamento a partenza sensibile, l'apprezzamento estetico.

Dunque, emergono le seguenti domande: l'approccio fenomenologico all'arte da un lato e le neuroscienze dall'altro potrebbero collaborare nell'elaborare, affinandoli, strumenti di valutazione in grado di distinguere ciò che

possiede valore in quanto arte?

La neuroestetica, in quanto disciplina basata sull'evidenza, potrebbe avere un peso nella falsificazione di opere ed eventi che aspirano ad essere riconosciuti come arte?

In altre parole, se il metodo fenomenologico ci permette di rilevare, attraverso il resoconto del soggetto, cosa un'opera d'arte "smuove" a livello mentale (la qualità soggettiva dell'esperienza), il metodo delle neuroscienze ci permette di rilevare la natura delle modificazioni biologiche del sistema nervoso centrale, oggettivandole.

L'analogia con quanto avviene in psicopatologia può aiutare a capire il tipo di approccio.

In relazione alla depressione ad es. gli studi di *brain imaging* mostrano generalmente come la regione della corteccia prefrontale denominata dorsolaterale presenti un'attività basale diminuita, mentre nella regione ventrolaterale viene rilevato un incremento dell'attività.

Analoghe osservazioni, con crescenti dati di correlazione, esistono già per molti altri disturbi psicopatologici.

Questo a sottolineare come specifici aspetti fenomenologici dei vari disturbi psichici (esperienza in prima persona, vissuto) presentano una correlabilità causale con la neurofisiologia (e con neurochimica). Tutto ciò suggerisce che specifici stati biofisici ("Terza persona") siano correlati a specifici stati di coscienza ("Prima persona").

L'analogia con quanto propone la prospettiva di Searle nello studio neurobiologico della coscienza prevede in primo luogo di individuare le correlazioni neurobiologiche con specifiche esperienze di appagamento estetico e successivamente di verificare se tali correlazioni siano causali. Sono questi i due passaggi preliminari per poter arrivare a delle spiegazioni che abbiano un fondamento teorico. In base a quanto sostenuto dal "naturalismo biologico", viene rifiutata la riducibilità ontologica dell'esperienza in prima persona (nel caso di questo articolo l'appagamento estetico) a semplici fenomeni bio-fisici in quanto verrebbero logicamente a decadere le ragioni per cui utilizziamo l'espressione "appagamento estetico". La riduzione dell'esperito estetico alla sottostante neurofisiologia è di tipo causale. La neurofisiologia produce un "vissuto" tipico di quell'esperienza estetica essendo quest'ultima,

peraltro, una realtà ineliminabile e soprattutto studiabile. Sono questi i due passaggi preliminari per poter pensare ad arrivare a delle spiegazioni con fondamento teorico. Analogamente la neuropsicologia contribuisce a spiegare i processi psicologici e psicopatologici che avvengono nella coscienza e come tali vengono esperiti. Ogni descrizione e riformulazione e quindi spiegazione sul mondo dell'arte (ciò accade anche in psicopatologia) avviene di necessità nel linguaggio. La nostra esistenza, in quanto esseri umani, avviene nel linguaggio. Questo a sottolineare che le neuroscienze (ciò vale per ogni branca con il prefisso "neuro") non possono sostituire la dimensione "filosofica" in rapporto alla costruzione del senso delle cose (o dei fatti) in quanto questo si realizza necessariamente nel linguaggio. Ogni teoria, nella scienza come nell'arte, è formulata necessariamente nel linguaggio. L'epistemologia a sua volta si interroga sulla validità delle teorie. Le teorie devono avere una "costruzione" linguistica tale da poter essere falsificate (Popper).

La riflessione che abbiamo affrontato perciò, può stimolare un'interrogazione, in generale, in merito al contributo che lo studio del mondo in terza persona (secondo il metodo delle scienze della natura) può apportare alla costruzione della dimensione esplicativa degli accadimenti della coscienza.

Nel caso più particolare dell'esperienza estetica, intesa come esperienza psichica (o, in casi particolari psicopatologica) lo studio del mondo della natura si va a concentrare su ciò che di neurofisiologico accade nel sistema nervoso centrale e più estesamente in tutto il corpo fisico che partecipa all'esperienza in questione. La questione delle relazioni tra neuroestetica e arte è analoga, sebbene con implicazioni diverse, a quella esistente circa il rapporto tra neuroscienze e psicopatologia. Problematica che si è andata via via estendendo ad altri settori che vedono nelle neuroscienze un possibile apporto conoscitivo, esplicativo, per discipline tradizionalmente appartenenti alle scienze dello spirito (Etica/Neuroetica, Teologia/Neuroteologia, Psicoanalisi/Neuropsicoanalisi, ecc.).

La neuroestetica, in quanto disciplina che si occupa di arte a partire dall'osservazione di processi "naturali", neurobiologici, potrebbe trovare nel "naturalismo biologico" determinati

presupposti logici per formulare argomentazioni di pertinenza filosofica in ambito estetico.

Riferimenti Bibliografici

- Aglioti, S.M., e Berlucchi, G. (2013). *Neurofobia. Chi ha paura del cervello?* Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Bectel, W. (1988) (trad. it. 1992). *Filosofia della mente*, Il Mulino, Bologna.
- Berkeley, G. (1710). *A treatise concerning the principles of human knowledge* (trad. it. *Trattato sui principi della conoscenza umana*, Utet, Torino 1996).
- Cartesio (1637). *Discours de la méthode*. Amsterdam: Elzevier (trad. it. In *Opere*, vol. 1, Laterza, Roma-Bari, 1982).
- Cartesio (1642). *Meditationes de Prima Philosophia*. Amsterdam: Elzevier (trad. it. 1994, *Meditazioni sulla filosofia prima*, in *Opere Filosofiche*, vol. 1, Utet, Torino).
- Comte, A. (1977). *Corso di filosofia positiva*. Utet, Torino.
- Crane, T. (2001). *Elements of mind. An introduction to the Philosophy of mind*. Oxford University Press. (trad. it. 2003, *Fenomeni mentali. Un'introduzione alla filosofia della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano).
- Damasio, A.R. (1995). *L'errore di Cartesio*. Trad. it. Adelphi, Milano.
- Dilthey, W. (1909). *Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*. (trad. it. 2004, *Studi per la fondazione delle scienze dello spirito*, in *Scritti filosofici (1905-1911)*, Utet, Torino).
- Fodor, J.A. (1983). *The modularity of mind*. Cambridge, MA: Bradford Books (trad. it. 1988, *La mente modulare. Saggio di psicologia delle facoltà*, Il Mulino, Bologna).
- Givone, S. (2003). *Prima lezione di estetica*. Ed. Gius. Laterza & Figli. Roma-Bari.
- Guidano, V.F. (1991). *The self in process. Toward a posttraumatist cognitive therapy*. New York The Guilford Press (trad. it. 1992, *Il sé nel suo divenire. Verso una terapia cognitiva posttraumatista*, Bollati Boringhieri, Torino).
- Hempel, C. G. (1935). *The Logical Analysis of Psychology* (in Block, 1980).
- Hume, D. (1992). *Opere filosofiche*. 4 voll. Roma-Bari: Laterza.
- Husserl, E. (1975) *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*. Il Saggiatore, Milano.
- Jaspers, K. (1913). *Allgemeine Psychopathologie*. Berlin: Springer-Verlag (trad. it. 1964, *Psicopatologia generale*, Il pensiero scientifico, Roma).
- Kandel, E.K. (2005). *Psychiatry, Psychoanalysis, and New Biology of Mind*. Psychiatric Publishing, Inc. Washington, D.C. And London, UK. (Trad. it. 2007, *Psichiatria, Psicoanalisi e Nuova Biologia della Mente*, Raffaello Cortina, Milano).
- Materassi, N. e Visi, A. *Filosofia della mente, epistemologia e comparazione*. Parte I. Quaderni di Psicoterapia Comparata, 3, 209-221.
- Nannini, S. (2011). *L'anima e il corpo. Un'introduzione storica alla filosofia della mente*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Oldroid, D. (1986). Trad. it. *Storia della Filosofia della Scienza*. Il Saggiatore, Milano 1989.
- Oliverio, A. (1999). *Esplorare la mente*. Raffaello Cortina

- Editore, Milano.
- Platone (1966). *Opere complete*. 7 voll. Roma-Bari: Laterza.
- Popper, K. (1959). *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza*. (Trad. it. 1981, Einaudi, Torino).
- Rorty, R. (1965). In defense of eliminativist materialism. *The review of metaphysics*, 24, 112-121.
- Rorty, R. (1979). *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton: Princeton U.P. (trad. it. 1986, *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano).
- Ryle, G. (1949). *Lo Spirito come comportamento*. (Trad. it. 1982, Laterza, Bari).
- Saint-Simon (1807-8). *Introduction aux travaux scientifiques du XIX siècle*. In *Ouvres*. Paris 1865-78, vol. I.
- Searle, J.R. (2004). *Mind. A brief introduction*. Oxford: Oxford University Press (trad. it. 2005, *La mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano).
- Skinner, B.F. (1953). *Scienza e comportamento*. Trad. it. 1971, Franco Angeli, Milano.
- Watson, G.B. (1930). *Behaviorism*, University of Chicago Press, Chicago.

LA DISCLOSURE COME ATTO CREATIVO IN PSICOTERAPIA

di Filippo Toccafondi

Psicologo Psicoterapeuta, Scuola di Psicoterapia Comparata

*La psicoterapia è un evento che ha luogo fra due persone,
non una circostanza in cui uno dei due sperimenta
e l'altro si limita ad osservare.*

Paul Wachtel

Filippo, ti ho pensato!", queste sono le parole che mi sentii dire alcuni anni fa da Pietro Caterini, uno dei miei docenti, nonché Direttore all'epoca della scuola di formazione in psicoterapia che stavo frequentando. Ero andato a parlare con lui per chiedere il suo punto di vista su quale strada intraprendere per fare il tirocinio necessario per la formazione in psicoterapia. Raccontai quali erano i miei interessi, le mie possibili opzioni, i miei dubbi ed i miei timori, nonché le difficoltà che per problematiche personali mi sarei trovato ad affrontare a seconda delle varie scelte. Durante l'incontro, mentre parlavo mi rendevo progressivamente conto che, probabilmente, avevo le idee già abbastanza chiare in testa, quello che mi serviva era soltanto metterle in ordine.

Il nostro incontro durò circa un'ora, durante il quale ci confrontammo anche su temi delicati e diversi dalla mia scelta di tirocinio e, ripensandoci adesso, già uscendo da quella stanza mi rendo conto che, pur non avendomi dato consigli o indicazioni specifiche, il mio interlocutore fu per me di grande aiuto. La sua accoglienza, l'aver trovato per me uno spazio nei suoi pensieri, l'averlo esplicitato, l'avermi messo a conoscenza di alcune sue esperienze personali e professionali, l'avermi consentito di confrontarmi con uno "specchio colorato" (così almeno io l'ho percepito), diversamente da quello che diceva Freud, sostenitore

dell'astinenza del terapeuta che deve fungere da schermo bianco, ebbe per me un effetto chiarificatore ed "energizzante", tanto che nel giro di pochi giorni scelsi, contattai ed iniziai quello che sarebbe stato il mio tirocinio in psicoterapia durato alcuni anni.

Anche se non ne ebbi subito chiara percezione, mi sono chiesto con il tempo cosa avesse fatto il mio Direttore per aiutarmi in maniera così importante. Se dovessi rispondere adesso, in questo momento della mia vita professionale e personale, direi che ha compiuto un "atto creativo". Probabilmente, se gli venisse chiesto, direbbe che in realtà ha semplicemente seguito il suo orientamento psicoterapeutico, che è di stampo psicoanalitico, e magari è davvero così. Il fatto è che per me, evidentemente, in quel momento serviva proprio quello, un approccio che in realtà ho percepito come creativo nel senso più ampio, come un'autorizzazione che ho trovato dentro di me e che mi ha aiutato a concedermi di scegliere ciò che desideravo.

Consultando il vocabolario Devoto Oli, la creatività viene definita come "capacità produttiva della ragione o della fantasia, talento creativo", mentre l'Enciclopedia Treccani (<http://www.treccani.it>) definisce la creatività come "virtù creativa, capacità di creare con l'intelletto, con la fantasia".

Secondo Guilford (citata dall'Enciclopedia Treccani), iniziatore degli studi sull'intelligenza creativa, la creatività sarebbe caratterizzata da

nove fattori principali: particolare sensibilità ai problemi, capacità di produrre idee, flessibilità di principi, originalità nell'ideare, capacità di sintesi, capacità di analisi, capacità di definire e strutturare in modo nuovo le proprie esperienze e conoscenze, ampiezza del settore ideativo, capacità di valutazione. Successivamente nella definizione di creatività ha prevalso l'analisi dei tratti tipici della personalità creativa, dell'ambito di applicazione e dell'ambiente socioculturale in cui si produce. Al di là delle dimensioni meramente individuali (indipendenza, fiducia in se stessi e anticonformismo), altri fattori (relativi al processo, alla situazione, al tipo di prodotto) contribuiscono a determinare la struttura motivazionale di un individuo, facilitando od ostacolando il manifestarsi del suo potenziale creativo.

Come ognuno di noi ha uno sguardo diverso sulla vita, sulle situazioni, sulle cose, vi sono infiniti modi di intendere la creatività. Creatività nella quotidianità, nell'arte, nei rapporti umani, nell'essere se stessi in ogni ambito e aspetto della vita. Quindi anche creatività in psicoterapia.

Mi sono chiesto cosa sia per me essere uno psicoterapeuta creativo. In poche parole, direi che esserlo significa esprimere se stessi come esseri umani, come professionisti, come attori del palcoscenico dell'esistenza nell'incontro fertile, gioioso e reciproco con l'Altro, che va visto, accolto e lasciato libero di essere se stesso. Per il mio modo di essere, l'approccio Comparato in Psicoterapia è quello che si rivela più consono, che sento, che "mi veste" più comodamente. Ricordo ancora le prime parole di uno dei miei docenti formatori, Andrea Innocenti (attuale Direttore del corso di Psicoterapia che ho frequentato), il quale, presentando il corso quadriennale nel primo giorno di lezione disse: "noi vogliamo aiutarvi a diventare lo Psicoterapeuta che vorrete essere!". Queste poche parole, apparentemente semplici ma cariche di responsabilità ed orgoglio, credo rappresentino bene cosa significa essere uno Psicoterapeuta con approccio Comparato.

Prima che Psicoterapeuta, personalmente sono stato un "Paziente Comparato". Ho iniziato infatti un percorso psicoterapeutico con una collega con questo approccio un po' di anni fa,

addirittura prima di terminare l'Università quando, per affrontare i notevoli mutamenti alla mia vita dovuti alla progressiva perdita della vista causata da un problema genetico, sentii il bisogno di intraprendere un cammino alla scoperta di me stesso.

Ho visto, sentito, assaporato, ritagliato su di me l'approccio Comparato. Un orientamento che è stato via via diverso a seconda dei momenti personali, di quelli della mia Psicoterapia e anche della progressiva evoluzione individuale della mia terapeuta. Ci sono stati in momenti diversi (o talvolta contemporaneamente) vari approcci: Psicoeducativo, Sistemico (con l'uso, ad esempio, del Genogramma o delle Sculture di Cayet), Clinico Diagnostico (ad esempio con la somministrazione dell'MMPI2), Cognitivo Comportamentale, Psicodinamico, di Analisi Transazionale, Gestaltico, Psicoanalitico e addirittura di Psicoterapia di Gruppo (di impronta bioniana). Questa per me è creatività, la capacità cioè del terapeuta che ha, pur avendo un'identità personale e professionale ben definita, di essere aperto, flessibile, umile, coraggioso nell'approcciare l'individuo che gli sta di fronte, unico, diverso dagli altri e spesso "diverso anche da se stesso" a seconda delle emozioni, dei momenti, degli eventi, delle persone che costantemente fluiscono nella sua vita.

La disclosure come atto creativo

Tra le molteplici modalità di essere creativi in psicoterapia ho deciso di scegliere la disclosure, ossia lo svelamento, la capacità, la volontà, l'opportunità, che si "trasforma" in un atto creativo all'interno della psicoterapia da parte del professionista di comunicare a livello controtransferale o personale emozioni, percezioni o informazioni personali che possono essere utili al paziente, sia all'interno della relazione terapeutica, sia nella propria vita quotidiana nei molteplici rapporti umani, ma anche nel rapporto che il soggetto ha con se stesso.

Il punto di vista prevalente che ho deciso di adottare in queste pagine è quello "psicodinamico", riservando un occhio particolare alla Psicoanalisi Relazionale (o

Intersoggettiva), anche se considererò altri autori di diversi orientamenti, che hanno fornito contributi rilevanti su questa tematica. A tal proposito, nelle pagine che seguono utilizzerò il termine *terapeuta* come equivalente e intercambiabile con quello di *analista*, termine privilegiato da coloro che aderiscono alla prospettiva Intersoggettiva.

La Psicoanalisi Relazionale ha assunto, sin dai suoi albori, l'opinione secondo la quale il lavoro clinico migliora quando si abbandona l'ambizione velleitaria della neutralità dell'analista. Non viene più posto l'interrogativo se il controtransfert possa dare informazioni sul paziente e sull'interazione del terapeuta con lui, ma invece se, quando e quanto di ciò che il contrasferimento evoca debba essere introdotto nello scambio diretto col paziente (Tansey e Burkey, 1991).

Credo sia importante chiarire i diversi significati dei termini che hanno connessione con disclosure e svelamento di sé del terapeuta. Dobbiamo premettere che esiste anche la *self-revelation* che consiste in un atto "passivo". To reveal significa far conoscere ciò che fino a quel momento era nascosto. La *self-revelation* è inevitabile e riguarda tutte le informazioni su di sé che il terapeuta non può non dare e che sono inerenti alla sua stessa fisicità, al suo stile, al suo setting (fisico e psicologico), alle sue inflessioni linguistiche, al suo ceto sociale, ai suoi interessi, ecc.

Per *self-disclosure*, invece, si intende un'azione vera e propria. To disclose significa agire, mettere a conoscenza di un evento (emotivo, cognitivo, relazionale, pratico, ecc.) che è stato preso in considerazione ma, per valide ragioni, non è stato pienamente rivelato. La *self-disclosure* riguarda, quindi, tutto ciò che il terapeuta decide deliberatamente di mostrare o di dire al paziente.

La *self-revelation* è, dunque, inevitabile e in essa non vi è alcuna iniziativa da parte del terapeuta. Si pone così il primo importante problema: stabilire in che misura conviene convalidare le scoperte del paziente, ovvero utilizzare la *self-disclosure* come mezzo per controllare la *self-revelation*. Gill (1983), per citare un autore fra i più illustri che si sono convertiti al modello interpersonale, e Levenson (1996), uno tra i più eminenti suoi rappresentanti, consigliano fermamente di confermare la percezione del

paziente. Personalmente concordo con questa prospettiva e trovo esemplificative le parole di Loiacono (2002) la quale afferma, in accordo con Gill, Levenson e molti altri, che in tal modo si può confermare al paziente che la sua percezione del mondo in quel caso è adeguata e degna di essere presa in considerazione, contribuendo in tal modo ad accrescere la consapevolezza di sé, che infatti si sviluppa sempre consensualmente. Questo anche nelle circostanze in cui il paziente percepisce sentimenti del terapeuta come rabbia, noia, frustrazione o altro, che quest'ultimo non sente di stare provando. Rispettare la percezione del paziente significa accettare che egli stia magari vedendo ciò che tu stesso non vedi e non senti consapevolmente, spesso non nel senso di un controtransfert il quale resta fuori dalla consapevolezza del terapeuta. Tali emozioni, anche inconsapevoli, potrebbero essere infatti risposte appropriate a qualcosa che riguarda realmente il paziente, risposte che possono essere produttivamente utilizzate in seguito, se si riesce ad attendere che accadano esperienze chiarificatrici. Levenson (citato da Loiacono, 2002) afferma che "non c'è nulla di peggio di un paziente che deve credere nell'onnipotenza del terapeuta e che non può credere nella propria capacità di leggere il mondo".

Come detto, quindi, per *self-disclosure* si intende un'azione deliberata del terapeuta, un suo rivelare qualcosa di sé al paziente. Talvolta i termini disclosure e *self-disclosure* vengono utilizzati da molti autori come se avessero lo stesso significato e ciò talvolta crea un po' di confusione.

Dobbiamo inevitabilmente notare come l'anteporre il sostantivo "self" indica qualcosa di ben preciso che concerne la soggettività del terapeuta, il suo Sé, appunto. Come nota Loiacono (2002) molti autori, infatti, preferiscono parlare di disclosure della soggettività del terapeuta (Cooper) oppure di disclosure controtransferale (Bollas, Ehrenberg, Greenberg, ecc.), distinguendo così dalla *self-disclosure*. Personalmente utilizzerò il termine disclosure (o in italiano svelamento) anziché *self-disclosure* (a meno che non stia citando autori che lo utilizzano), in quanto ritengo che qualsiasi rivelazione il terapeuta scelga di fare al paziente, essendo coinvolto nella matrice relazionale del paziente stesso, riguarda sempre il sé dell'analista

in tale matrice e quindi riguarda la relazione stessa. Non ritengo infatti che il terapeuta, nella relazione col paziente, possa mantenere una quota del suo sé fuori dalla relazione stessa. Solo in questo caso sarebbe ragionevole parlare di self-disclosure, cioè scegliere di rivelare qualcosa del proprio sé ma totalmente svincolato dalla relazione analitica, non inerente o collegato ad essa.

Per quello che concerne il contenitore semantico del termine disclosure, includerò al suo interno sia le comunicazioni controtransferali del terapeuta, sia la comunicazione di informazioni personali del terapeuta che vengono fatte al fine di esprimere al paziente che si riesce a comprenderlo, a sentire le sue emozioni, empatizzare con lui e che magari si sono vissute le stesse esperienze che egli porta, spesso con fatica e dolore, all'interno del campo relazionale in terapia.

Lo “schermo bianco”

È importante adesso capire quale sia il modo più adeguato, consapevole e proficuo in cui utilizzare la disclosure in psicoterapia. Utilizzando qui il punto di vista psicodinamico, ritengo sia necessario partire dall'analizzare come, derivando questo approccio dalla psicoanalisi freudiana, dove uno dei postulati era quello della neutralità ed astinenza dell'analista, sia necessario vedere come il concetto di schermo bianco si sia evoluto fino ai giorni nostri, dato che esso è inversamente connesso alla disclosure.

Per quello che riguarda l'apertura da parte del terapeuta, Sigmund Freud nel 1912 scriveva: “È certo seducente per il giovane e fervido psicoanalista impegnare molta parte della propria individualità per trascinare il paziente con sé innalzandolo con impeto oltre i limiti della sua ristretta personalità. Si dovrebbe pensare che sia senz'altro ammesso, anzi opportuno per il superamento delle resistenze esistenti nel malato, che il medico gli offra la possibilità, facendogli delle confidenze sulla propria vita, di gettare uno sguardo sui difetti e i conflitti psichici di cui egli pure soffre ponendolo così in condizioni di parità. Una fiducia, infatti, vale l'altra e chi esige intimità da

qualcuno deve pure dimostrargliene a sua volta” (p. 538).

Quindi, in base a quanto scritto da Freud, potremmo pensare che egli fosse un “fautore” dello svelamento da parte dell'analista verso il proprio paziente, ma in realtà egli, poco dopo nello stesso scritto, afferma che: “(lo svelamento) non serve affatto alla scoperta di ciò che è inconscio per il malato, non fa che renderlo ancor più incapace di superare resistenze più profonde e, in casi più gravi, porta regolarmente al fallimento suscitando la sua insaziabilità; il malato rovescerebbe volentieri la situazione ritenendo l'analisi del medico più interessante della propria (...) il medico dev'essere opaco per l'analizzato e, come una lastra di specchio, mostrargli soltanto ciò che gli viene mostrato” (ibidem, p. 539).

Anche se, secondo Gill (citato in Wachtel, 2000, p. 205), queste raccomandazioni di Freud sono state notevolmente fraintese e, probabilmente, Freud stesso era scontento di come le sue indicazioni venissero messe in pratica dai suoi allievi. Gill, in tal proposito, cita una lettera del padre della psicoanalisi al teologo Oskar Pfister in cui egli lamenta “la propensione umana a prendere i precetti alla lettera o ad esagerarli” e nota che “nella questione della passività questo è ciò che alcuni miei allievi fanno”. Quindi si può ragionevolmente affermare che, pur in maniera cauta, lo stesso analista viennese fosse consapevole della validità e dei possibili benefici di una disclosure terapeutica da parte dell'analista. Inoltre, come vedremo in seguito, secondo quanto scrive Yalom (2016), lo stesso Freud ha più volte “violato” il concetto di neutralità ed astinenza.

Il dibattito a proposito del modello schermo bianco ha iniziato ad animarsi già dalla metà degli anni '60, per poi proseguire nei decenni successivi in maniera sempre più intensa e approfondita, beneficiando del contributo sia di analisti che di una cerchia più ampia di psicoterapeuti. Svariati sono i contributi che evidenziano quanto sia cruciale mostrare premura verso il paziente, mirare ad un'interpretazione più libera dell'atteggiamento dello specchio o dello schermo bianco, comunicare al paziente informazioni su di sé ed eventualmente rivelare emozioni, dubbi, conflitti o agiti che il paziente evoca in maniera controtransferale nel terapeuta (Tansey e Burke,

1989; Renik, 2007; Calamandrei, 2016; Yalom, 2016). Anche Yalom, nel suo libro *Il dono della terapia* (2016), parla dello schermo bianco affermando recisamente che “non è, e non è mai stato, un buon modello per una terapia efficace” (p. 85).

Egli afferma che tale concezione (lo schermo bianco), cioè l’usare distorsioni del presente per ricreare il passato, fa ormai parte della visione “antiquata” del terapeuta, visto come archeologo che scava alla ricerca del “trauma originario” per poi smontarlo. Sarebbe molto meglio pensare di capire il passato per comprendere il rapporto terapeuta-paziente. Ma, per Yalom, nessuna di queste considerazioni merita il sacrificio di un reale incontro e rapporto umano in psicoterapia.

Yalom evidenzia che nemmeno lo stesso Freud utilizzava sempre il modello dello schermo bianco e ciò può essere desunto, ad esempio, leggendo i suoi resoconti sulla terapia, specialmente le descrizioni nei casi esaminati in *Studi sull’isteria* (1895) o le descrizioni delle analisi effettuate con lui dai suoi analizzandi. Ad esempio, quando per festeggiare un’interpretazione particolarmente efficace offrì un sigaro al paziente, quando chiese ad un altro paziente di visitare il cimitero e di meditare sulla tomba del fratello morto oppure quando intercedeva presso i familiari del paziente per loro conto o partecipava ad eventi sociali per vedere i pazienti in altri contesti.

Personalmente l’episodio che ritengo più emblematico sul fatto che nemmeno Freud si attenesse sempre e strettamente al principio dello schermo bianco è quello in cui durante una seduta il cane di Freud, che era sempre presente agli incontri dell’analista viennese, ebbe necessità di uscire dalla stanza. Quando Freud lo fece rientrare, pochi minuti dopo, rivolgendosi al paziente, disse: “Vedi, non riusciva a sopportare tutta quella spazzatura sulle resistenze. Ora è tornato per darti una seconda possibilità”. L’episodio è stato raccontato dallo psichiatra Roy Grinker, al tempo analizzando di Freud (Yalom, 2016a, pp. 85-86).

Ritornando al concetto di svelamento, dobbiamo dire che i molti significati di questo termine creano, in parte, confusione all’interno della letteratura e tra i terapeuti. Frequentemente ci si pone la domanda se il terapeuta debba

rivelare qualcosa di se stesso al paziente, senza distinguere fra i vari tipi di rivelazione né fra i modi diversi di comunicare le informazioni. Ovviamente, non tutti risultano appropriati in ogni situazione clinica e alcuni possono avere maggiore utilità rispetto ad altri.

La confusione circa la questione inerente allo svelamento di sé è stata accresciuta dalla titubanza di una parte significativa della comunità terapeutica addirittura ad ammettere che la personalità del terapeuta e le sue reazioni emotive hanno molto a che fare con la direzione presa dal processo terapeutico. In origine il terapeuta era considerato essenzialmente come un osservatore o come un oggetto o contenitore per le reazioni del paziente, che si pensava “emergessero” o “si dispiegassero” in modo più o meno indipendente dalle reazioni o dalle caratteristiche del terapeuta, fino a che il terapeuta non riusciva a mantenersi “esterno” da non ostacolare il loro emergere o da “inquinare le acque”.

Parlando, all’interno della seduta, dello svelamento di reazioni emotive e di altre informazioni o caratteristiche del terapeuta, Wachtel, citando Basescu (1990, p. 55), scrive: “Basescu, per esempio, afferma che «ciò che l’analista dice delle proprie reazioni a quanto accade nella relazione fra due persone (...) è l’arena predominante dello svelamento di sé da parte degli analisti»: predominante «per importanza, per attinenza al lavoro terapeutico e per la frequenza con cui accade. È probabilmente anche l’area meno controversa dello svelamento di sé degli analisti»”.

Di contro, più probabilmente, verrebbero considerate inopportune le rivelazioni riguardanti il terapeuta che non attengono ciò che sta emergendo in quel momento tra terapeuta e paziente. A questo proposito, Wachtel afferma che vi sono diverse motivazioni per avere qualche cautela in più. Egli afferma che, innanzitutto, “molti terapeuti ritengono che la terapia dovrebbe occuparsi quasi esclusivamente dell’esperienza del paziente e che introdurre elementi dell’esperienza del terapeuta costituisca non soltanto una distrazione ma, per alcuni pazienti, una ripetizione di uno dei loro traumi più precoci e più profondi, poiché non sono stati accuditi con sufficiente empatia e con

un adeguato riconoscimento dei loro bisogni” (Wachtel, 2000, p. 208).

In effetti Wachtel afferma che i genitori (del paziente) non furono in grado di essere altruisti in rapporto alle esigenze di un bambino piccolo e la prematura, eccessiva e “ingombrante” intromissione dei bisogni e della realtà dei genitori richiese, sollecitò, “quasi obbligò” precocemente il bambino ad adattarsi, sfociando nella formazione di un Falso Sé o in manifestazioni esteriori di eccessivo conformismo. Proprio in questa ottica, uno dei compiti fondamentali del terapeuta è quello di “essererci per il paziente”, di accantonare i propri bisogni nell’interesse del compito terapeutico.

Questa obiezione ovviamente vale parzialmente anche per il rivelare le proprie reazioni nella terapia. In termini letteralmente rigorosi, anche soltanto menzionare tali reazioni rappresenta un distanziarsi dall’attenzione esclusiva verso l’esperienza del paziente. Questi svelamenti sono considerati meno una violazione in tal senso rispetto alle rivelazioni riguardo alla vita del terapeuta al di fuori della stanza di terapia “perché le proprie reazioni al paziente, dopo tutto (se non sono reazioni idiosincratiche di “controtransfert” in senso stretto), sono ulteriori indizi che gli si presta attenzione e gli si risponde emotivamente” (ibidem, p. 208). In effetti, però, molti autori ritengono che un’argomentazione a favore dell’includere tali reazioni dal dialogo terapeutico è che, se le si esclude, il paziente può sentire, pensare, ritenere di non aver impatto sul suo terapeuta (di non riuscire a “toccarlo”) e può essere “destabilizzato e traumatizzato” nuovamente dall’esperienza di essere scarsamente importante, di non avere quella capacità di agency di cui alcuni autori, tra i quali Slavin (citato da Franco Borgogno et al., 2017), in più occasioni parla, definendola come la percezione che una persona ha di valere e contare nel mondo delle relazioni, che ha cioè la possibilità di esercitare un impatto sugli altri.

Inoltre, evidenzia Wachtel, considerandola probabilmente la ragione più valida per cui molti terapeuti che sono in difficoltà con altre tipologie di svelamento di sé si trovano a loro agio nel condividere questo aspetto della loro esperienza col paziente, “si riconosce che centrare l’attenzione sull’esperienza del terapeuta sotto questo riguardo è utile a promuovere una

maggiore comprensione dell’esperienza del paziente”. Egli intende dire che “un’interpretazione troppo rigida della raccomandazione di «occuparsi continuamente dell’esperienza del paziente» può ostacolare proprio questo scopo, mentre l’attenzione al campo emotivo fra paziente e analista è lo strumento per un’esplorazione più sensibile delle sfumature della costituzione emotiva del paziente” (Wachtel, 2000, pp. 208-209). Anche tenendo conto degli svelamenti di sé che non concernono direttamente l’esperienza che il terapeuta ha del paziente, possono risultare problematiche le limitazioni indebitamente rigide motivate da un presunto bisogno del paziente che la sua esperienza sia il fulcro esclusivo di attenzione.

Wachtel espone con chiarezza il suo pensiero in una nota che riporto per intero: “Va notato che la particolare esperienza o caratteristica che il terapeuta si sente indotto a svelare probabilmente non è scollegata da ciò che avviene nel suo studio. Anche se il terapeuta rivela al paziente qualcosa su di sé “al di fuori” della relazione e di ciò che accade nella seduta, è possibile che sia stato indotto a farlo, o che gli sia venuto in mente in quel momento, per qualcosa che è stato evocato dall’interazione con il paziente. Perciò, se il terapeuta riflette sul perché sceglie di rivelare un particolare episodio od una particolare caratteristica, può scoprire che ciò getta luce sull’esperienza del paziente e sulla matrice relazionale, così come l’esame della reazione più immediata del terapeuta alle produzioni del paziente ha un effetto di chiarimento. In questo senso, le rivelazioni di materiale “esterno” possono essere semplicemente una forma più indiretta di svelamento delle proprie reazioni a ciò che avviene nelle sedute” (Wachtel, 2000, nota n. 3, p. 209).

Quindi in un’ottica psicoanalitica, che pone grande evidenza alle prime interazioni tra bambino ed adulto, l’idea che infante e bambino richiedano la considerazione totalitaria e altruistica del genitore (o del caregiver) è complessivamente troppo innaturale e lontano dalla realtà della vita quotidiana. I bisogni e le caratteristiche peculiari dei genitori entrano nell’interazione con i figli fin da subito, anche nelle migliori delle relazioni genitore-bambino. Allevare e far crescere un bambino in modo

totalmente altruistico, senza tenere in considerazione i bisogni ed i sentimenti dei genitori, non è possibile e soprattutto non è auspicabile.

I figli hanno bisogno di conoscere i loro genitori, come hanno necessità di essere conosciuti da loro. Le fondamenta della capacità, sia di intimità, sia di identità personale, necessitano l'esperienza del genitore come un altro soggetto che prova sentimenti e che sia un agente attivo con desideri propri. Quindi, per quanto il genitore possa essere attento all'emotività ed alle qualità del bambino, se la "luce" che lo investe è interamente riflessa, se non giungono contributi indipendenti di idee ed interessi dall'adulto, un contributo essenziale per lo sviluppo del bambino verrà malauguratamente a mancare (Wachtel, 2000, p. 209).

Un'ulteriore obiezione allo svelamento da parte del terapeuta riguarda il fatto che la comunicazione di qualche aspetto della sua vita impedisce l'ambiguità e l'anonimato necessari per l'esplorazione degli aspetti meno coscienti della personalità del paziente, e quindi l'interazione in terapia, assomigliando o avvicinandosi alle interazioni della vita sociale, impedirebbe l'esplorazione degli strati più profondi della psiche del paziente. Secondo questo punto di vista, se il terapeuta fa vedere come è realmente, il paziente "sarà inibito nel rivelare le sue fantasie più private e idiosincratiche e persino nel lasciare che prendano forma" (ibidem, p. 210). Queste argomentazioni si radicano in una concezione del transfert decisamente acontestuale.

Ma vi sono molti autori, tra i quali Hoffman (2000), Wachtel (2000), Renik (2007), che indicano questa visione del transfert come fuorviante e restrittiva. Nella prospettiva di questi autori il transfert deve essere considerato in modo contestualizzato, in quanto non vi è un unico e "vero" transfert, ma esistono molteplici reazioni e percezioni specifiche di ogni individuo che si fondano nel suo carattere e nella sua storia personale e co-costruite dalle caratteristiche della persona e della situazione con cui si confronta e reagisce.

È importante che il paziente comprenda che le sue reazioni rispecchiano "storicamente e caratterologicamente determinate inclinazioni a sperimentare in determinati modi determinate

configurazioni relazionali", come scrive Wachtel (2000) e le sue reazioni non sono quindi irrealistiche. In tal modo, il paziente "acquisisce una comprensione più differenziata delle molteplici possibilità di reazione di transfert, nonché dei modi in cui tali possibilità sono connesse con i suoi punti vulnerabili in determinate situazioni" (p. 211).

Possiamo quindi affermare che quando il terapeuta "si svela", contribuendo alla forma e direzione del transfert, "quel contributo non è una distorsione del transfert, è un'estensione del campo di osservazione da esplorare, un'opportunità di osservare un altro aspetto dell'ampia riserva che il paziente ha di possibilità di transfert" (ibidem, p. 211). Inoltre quando il paziente arriva a considerare non soltanto quali possono essere le sue reazioni a nuove situazioni fondate su esperienze del passato, ma anche quali determinate reazioni di transfert siano provocate da precise situazioni interpersonali attuali, la sua comprensione è più completa, rispetto a quando egli è convinto che la fonte della sua reazione sia totalmente al suo interno. Ovviamente la maggior parte dei terapeuti "sostenitori" di questo punto di vista non affermano che sia necessario od utile mettere al corrente i pazienti di aspetti della propria vita o della propria personalità esterni al rapporto col paziente, anche se va riconosciuto che una simile concezione del transfert sostiene che quando svelamenti del genere vengono fatti, divenendo una fonte delle reazioni di transfert del paziente, si tratta di materiale "analizzabile", come qualsiasi altra reazione.

Un'ulteriore obiezione allo svelamento riguarda il fatto che tale apertura ostacolerebbe il processo di idealizzazione del terapeuta, che è una parte importante della terapia. Tale processo, secondo Kohut e i suoi seguaci, è un "processo evolutivo normale e necessario che per alcuni pazienti era stato impedito nel corso della crescita" (Wachtel, 2000 p. 212). I terapeuti della Psicologia del Sé, quindi, considerano l'idealizzazione e il suo manifestarsi in terapia come un'importante esperienza trasformativa.

Di conseguenza, rispetto alla questione svelamento e idealizzazione, è necessario equilibrio, cautela ed una valutazione caso per caso sull'opportunità di "mettere a rischio" l'importante processo idealizzativo. Se ci

poniamo in una posizione troppo idealizzata rischiamo un paragone invidioso nel quale il paziente è sminuito (o si sente tale) e ciò può rendere la terapia “un’impresa autoritaria anziché collaborativa” (ibidem, p. 212).

Talvolta, un riequilibrio rispetto all’eccessiva idealizzazione, può essere fatto anche ponendo semplici domande — Lei suppone che io non abbia mai angosce? — avendo però ben chiaro che non si pone semplicemente una domanda ma si attua un’azione profondamente rivelante nel rapporto col paziente (non si fa solo un’esplorazione sulle credenze o sui pensieri del paziente sul terapeuta), ma si pone sul piatto della relazione una parte di sé che il paziente “conosce” (magari per la prima volta) e che deve imparare a gestire e metabolizzare e dalla quale trarre indizi importanti per l’evoluzione delle proprie relazioni personali e il proprio percorso terapeutico.

È importante tener conto del fatto che, praticamente tutti i terapeuti, nell’ordinaria attività interpretativa (volendo come detto privilegiare in questo scritto la prospettiva psicodinamica), rivelano di loro stessi molto più di quanto credono o vorrebbero. A tal proposito Singer (citato in Wachtel, 2000, p. 214) afferma che “quanto più pertinente e quanto più penetrante è l’interpretazione, tanto più sarà evidente che il terapeuta parla e capisce dal profondo della propria vita psicologica. (...) Occorre uno che si conosca e nella sua interpretazione esatta il terapeuta rivela di esserlo”.

Infine, esiste l’obiezione allo svelamento di se stessi riguardo le angosce ed i punti di vulnerabilità del terapeuta. Wachtel ritiene che l’utilità dello svelarsi al paziente (anche in piccola parte) sia commisurata alla minaccia che ne deriva per il terapeuta. Dato che la terapia richiede lavoro, il terapeuta deve essere protetto per “muoversi” in modo efficace; infatti, se i timori personali o le caratteristiche più vergognose del professionista rischiano di emergere, ci sarà la tentazione di mantenere la terapia superficiale e “educata” e di evitare argomenti troppo spigolosi. Sarebbe quindi necessaria una quota di forza e di virtù difficilmente riscontrabile nel genere umano per svolgere il lavoro di psicoterapeuta; di conseguenza è necessaria la struttura della terapia che funge da protezione; essa va a

vantaggio del paziente, in quanto semplicemente senza di essa sarebbe enormemente difficoltoso fare psicoterapia.

Il vantaggio è comunque reciproco. Per il paziente la protezione sta nell’impegno del terapeuta nel non criticare o giudicare ed a “calmierare” il più possibile le sue reazioni che potrebbero emergere in conseguenza a rivelazioni del paziente, se la relazione terapeutica fosse una relazione ordinaria. Viene fornito così al paziente il senso di sicurezza che gli permette di indagare ricordi, pensieri e sentimenti che precedentemente evitava.

Dal punto di vista del terapeuta il senso di sicurezza deriva dall’aver stabilito una relazione col paziente in cui non deve necessariamente rivelare se stesso. In pratica il terapeuta si riserva il diritto di non far conoscere informazioni su di sé, esponendo ciò in modo chiaro ed esplicito e fornendo anche una motivazione. Come detto, questa protezione è nei riguardi del paziente e ciò che consente al terapeuta di sentirsi libero di esplorare questioni che nei comuni rapporti sociali potrebbe anche “lasciar andare”. Ovviamente però, c’è differenza tra essere liberi di non rivelarsi o essere obbligati a non rivelarsi. Wachtel sottolinea come le regole che fanno dello svelamento di sé un tabù clinico vincolano e intralciano inutilmente la terapia.

Proprio in questa visione ritengo esaustivo ed illuminante ciò che scrive Wachtel: “La psicoterapia è un evento che ha luogo fra due persone, non una circostanza in cui uno dei due sperimenta e l’altro si limita ad osservare” (2000, p. 216).

All’interno della questione dello svelamento di sé da parte del terapeuta, è importante rilevare come egli debba precauzionalmente crearsi una zona di sicurezza, cioè le rivelazioni su di sé non dovrebbero spingersi fino al limite di ciò che si osa rivelare; questo “cuscinetto” serve per “allontanarsi” dalla modalità dello svelamento al minimo segnale di disagio crescente per il terapeuta. Tutto questo perché pur essendo un osservatore partecipe in una relazione reale e intensa, ciononostante è un osservatore partecipe, ma in una relazione asimmetrica: la relazione psicoterapeutica, per sua natura, non può essere simmetrica (o almeno può esserlo talvolta, ma non sempre e pienamente).

Evidentemente anche la sola spiegazione relativa al tipo di lavoro che si dipana in terapia, la sua logica, i suoi criteri etici e deontologici, le risonanze emotive ed esperienziali che si verificano nel terapeuta rappresentano già uno svelamento. Il terapeuta potrebbe anche essere tentato di “sfuggire” da alcune tematiche per lui delicate o dolorose, ma grazie allo spazio di sicurezza, esplicitato in precedenza, non lo farà e potrà essere più coraggioso nell’indagare le cose col paziente.

Un concetto che ritengo fondamentale da tener sempre ben presente è quello secondo il quale se si fa terapia seguendo “determinate regole”, anziché affidandosi al proprio cuore e alla propria testa, i risultati saranno prevedibilmente scarsi. Talvolta il terapeuta percepisce che se svela qualcosa di sé di cui si “vergogna” o lo tocca profondamente potrà essere davvero un’esperienza potentemente terapeutica per il paziente. In queste circostanze, se si ritiene che la propria capacità di essere disponibili e utili al paziente col procedere della cura, può essere appropriato svelarsi in terapia. Magari tali situazioni non sono frequenti, ma è giusto aver ben presente che, la zona di sicurezza non deve rappresentare un “recinto col filo spinato” che impedisce l’accesso allo spazio della creatività e della sensibilità clinica.

Possiamo quindi affermare che uno svelamento ponderato (e non troppo ampio) di sé permette di affrontare le varie problematiche in modo sensibile e flessibile a secondo delle diverse esigenze dei pazienti, in pratica consente di individualizzare, ancor di più, la terapia, a seconda delle loro caratteristiche e dei diversi momenti. Inoltre, essendo la psicoterapia una pratica che implica il coinvolgimento del terapeuta nei conflitti, nelle emozioni ed esperienze, nel “mondo” di un altro essere umano (il paziente), a meno di mantenersi ad una certa distanza (evenienza non auspicabile e improduttiva), il terapeuta non ha modo di evitare del tutto le risonanze e i riscontri che questo comporta e che non sono per forza negativi.

Riuscendo a mantenere il giusto equilibrio tra coinvolgimento e riflessione, l’immersione nel mondo emotivo ed interpersonale del paziente può risultare uno strumento primario per

comprenderne l’esperienza, l’origine delle sue difficoltà, promuovendone l’insight e liberando, al contempo, il terapeuta dalla sensazione di essere irretito e condizionato.

Lo svelamento da parte del terapeuta del proprio controtransfert verso il paziente o di emozioni o informazioni personali risulta fondamentale anche, come detto, per convalidare l’esperienza del paziente. Infatti, il classico “atteggiamento psicoanalitico” può dare al paziente l’impressione che le sue percezioni, emozioni, in generale la sua esperienza delle relazioni e del mondo, non venga convalidata. Come già sottolineato, questo può rappresentare una replica dei modelli più dolorosi e frustranti della loro infanzia, infatti molti aspetti del comportamento dei genitori possono contribuire all’esperienza di non essere convalidati. In terapia una parte rilevante di ciò che si inquadra sotto l’etichetta del lasciar emergere e dispiegare il transfert, o sotto l’analoga rubrica della neutralità e del non imporre al paziente le reazioni o preoccupazioni del terapeuta, o di occuparsi in modo esclusivo dell’esperienza del paziente, può avere l’effetto di accrescerne il senso di non essere convalidati, rendendo anche confusi, frustrati, delusi e, magari, arrabbiati ed addolorati.

Scrivi Wachtel in modo chiarificante: “Quando la terapia diventa un’altra esperienza in cui ciò accade, anche se soltanto per una cospirazione del silenzio difficilmente riconoscibile, può realmente contribuire, anziché al cambiamento, a perpetuare le difficoltà del paziente” (2000, p. 228).

Dopo aver dato una definizione di disclosure e fatto una analisi delle motivazioni e delle cautele da avere nel suo utilizzo, ho deciso di approfondire (per quello che è possibile), sempre in relazione al concetto di “svelamento” in psicoterapia, in queste pagine la visione su due psicoterapeuti in particolare: Owen Renik e Irvin D. Yalom. Essi, pur partendo da presupposti parzialmente diversi, convergono, a mio modo di vedere, su molti aspetti, in particolare sul concetto di disclosure.

Owen Renik

Owen Renik è un esponente contemporaneo della Psicoanalisi Relazionale. Per Psicoanalisi

Relazionale (o Intersoggettiva) ci si riferisce ad una corrente recente della psicoanalisi americana, sviluppatasi prevalentemente dagli anni '80 del secolo scorso. Comprende tra i suoi maggiori esponenti: Kohut, Storolow, Modell, Odgen, Searles, Benjamin, Levenson, Greenberg, Mitchell, Stern e appunto Renik.

Essi mettono l'accento soprattutto ai vissuti relativi al transfert e al controtransfert del paziente e dell'analista e all'intersoggettività che emerge e si dispiega in questa relazione duale.

Renik nel suo libro *Psicoanalisi pratica per terapeuti e pazienti* (2007) evidenzia come è pienamente comprensibile che le persone che si rivolgono ai professionisti della salute mentale desiderino una terapia capace di offrire il massimo sollievo da un problema o da un disturbo emotivo nel tempo più breve possibile. Per quello che riguarda la psicoanalisi, a proposito del termine pratica che egli utilizza nel titolo, evidenzia che questa definizione "si scontra" con la modalità di articolazione di questo approccio terapeutico, rendendola tutt'altro che pratica, non soddisfacendo i bisogni della maggior parte delle persone. Infatti, la psicoanalisi clinica è, per la maggior parte, un lungo percorso di conoscenza di sé, dove ci si preoccupa poco per il miglioramento sintomatologico ed i benefici terapeutici sono secondari e sopraggiungeranno col passare del tempo (Renik, 2007, p. 7).

Renik evidenzia come con il passare degli anni la psicoanalisi si sia progressivamente allontanata dal presupposto iniziale che vedeva il miglioramento sintomatologico come esito desiderabile della terapia, secondo gli auspici di Freud e Breuer, rivolgendosi all'obiettivo specificamente psicoanalitico, la ricerca dell'insight fine a se stesso. Questa situazione ha fatto divenire in pratica gli psicoanalisti irrilevanti per il soddisfacimento dei bisogni della maggior parte delle persone, ma, come sottolineato da più parti, ha persino compromesso la psicoanalisi come strumento di investigazione scientifica (Renik, 2007, p. 8).

Come chiaro esempio di creatività in psicoterapia, a mio parere, possiamo prendere la definizione di psicoanalisi pratica che fornisce Renik: "Psicoanalisi pratica significa mantenere un'apertura mentale in relazione alla teoria, non attribuendo a nulla il valore di assioma; e significa conservare un approccio sperimentale

nei confronti della tecnica - cercare cioè, quel particolare metodo di lavoro che con quel particolare paziente consenta di procedere verso gli obiettivi terapeutici desiderati" (ibidem, p. 9). A parere di Renik, il quale quando parla di analista non si riferisce a qualcuno che abbia frequentato un corso di formazione specifico in psicoanalisi, ma ad uno psicoterapeuta informato sulla psicoanalisi, poiché molte delle idee importanti di Freud si sono radicate da tempo in ambito culturale, tutti gli psicoterapeuti contemporanei di orientamento in qualche modo eclettico sono inevitabilmente "guidati" dalla psicoanalisi (2007, p. 11).

Connesso al concetto di svelamento dei pensieri del terapeuta, credo sia utile evidenziare come Renik ritiene che i sintomi del paziente che vanno curati devono essere "concordati" con lui (quindi il terapeuta deve fare una disclosure su quelli che sono i suoi pensieri riguardo all'indirizzo della terapia) e che il paziente deve avere l'ultima parola, infatti la psicoanalisi clinica non funziona se il paziente viene curato per qualcosa che egli stesso non ritiene essere un problema (Renik, 2007, p. 13).

Renik sottolinea che il compito dell'analista clinico non è semplicemente scoprire aspetti problematici della vita psicologica del paziente, ma anche quello di poter cambiare questi aspetti. In questo momento del processo terapeutico l'autore specifica che le fasi di scoperta e cambiamento convergono.

Nell'indagine congiunta e collaborativa tra terapeuta e paziente, l'analista comunica il proprio punto di vista (fa cioè una disclosure) diverso da quello del paziente. Talvolta può succedere che l'analista proponga le proprie idee in modo esplicito, ma anche se pone soltanto delle domande i suoi quesiti risentono dei suoi interessi particolari e delle sue ipotesi. Ovviamente il paziente può trovarsi d'accordo o meno con l'analista ed in quest'ultimo caso può assumere una posizione di incertezza.

In ogni caso l'input e la prospettiva dell'analista mirano ad aiutare il paziente ad allargare le proprie riflessioni. Il confronto con un punto di vista diverso permette al paziente di prendere in considerazione alternative al suo modo abituale di pensare ed aiuta a cercare di porre rimedio al problema in oggetto.

Quando l'analista comunica le proprie opinioni sull'esperienza di un paziente ciò ha frequentemente un effetto simultaneamente investigativo e terapeutico (Renik, 2007, p. 19-20).

Renik sottolinea che il paziente può sentire di avere una voce autorevole nella relazione terapeutica soltanto se l'analista lo invita a farlo. Inoltre, un paziente può essere davvero sincero in terapia solo se anche l'analista è disposto ad esserlo (ibidem, 2007, p. 26).

Vi sono quindi numerose evidenze che lo svelamento (del controtransfert o di aspetti personali) del terapeuta abbia un valido beneficio terapeutico. A tal proposito Renik, parlando dei miglioramenti in terapia, sostiene che molto dell'apprendimento che produce beneficio terapeutico avviene grazie alle interazioni tra paziente ed analista, interazioni non sempre verbali e magari nemmeno consciamente individuate, ma che comunque consentono al paziente di invalidare suoi vecchi preconcetti ed aspettative ed affrontare le cose in modo diverso dal passato. Alexander e French coniarono il termine *esperienza emozionale correttiva* per descrivere questo tipo di interazione (Renik, 2007, p. 39).

Parlando della sincerità necessaria ad un terapeuta, qualità indispensabile a mio parere per utilizzare appieno gli effetti benefici della disclosure, l'autore evidenzia come essendo le situazioni della cura psicoterapeutica molto intime, quando l'analista è inautentico il paziente non può far a meno di percepire questa inautenticità. L'artificialità, la mistificazione vanno contro l'essenziale etica della sincerità, fondamentale affinché l'incontro terapeutico sia produttivo (ibidem, 2007, p. 40-41).

Renik, riferendosi al contributo tangibile del terapeuta, sostiene che "l'unica cosa che l'analista possa realmente offrire, e l'unica cosa che il paziente possa effettivamente usare, è il resoconto fatto dall'analista delle proprie esperienze – soprattutto il resoconto di come ha vissuto gli eventi della terapia" (2007, p. 50-51). L'autore ritiene che per raggiungere un accordo col paziente sulla procedura da adottare in terapia sia importante sollecitare e rispettare gli input del paziente, ad esempio nello stabilire la frequenza delle sedute, la durata della cura e simili, invece di presumere che il terapeuta

sappia come sia meglio procedere e che il paziente stia resistendo se non si mostra totalmente d'accordo. Comunque, gli aspetti più rilevanti della collaborazione vanno oltre le decisioni concernenti la procedura, dal momento che un'efficace collaborazione necessita che l'analista riconosca pienamente la valenza delle osservazioni e dei suggerimenti del paziente inerenti ogni aspetto della sua partecipazione alla cura. Egli continua osservando che: "quando funziona al meglio, la relazione analitica di collaborazione tra analista e paziente è reciproca, nel senso che non è solo l'analista a far notare al paziente aspetti di sé di cui non è consapevole, ma è anche il paziente a fare lo stesso con l'analista" (Renik, 2007, pp. 53-54). È in situazioni come queste che uno svelamento da parte del terapeuta talvolta può essere molto utile ed illuminante per il paziente, che magari riesce a percepire, e forse comprendere, parti di sé che hanno rilievo ed impatto nella relazione con l'altro.

Renik sostiene anche che: "perché il paziente sostenga il desiderio e la capacità di fare da consulente all'analista, deve sapere che la consultazione che offre sarà presa seriamente". Perché questo si verifichi, continua l'autore "l'analista non può seguire il principio dell'anonimità in analisi, tenendo per sé la sua esperienza degli eventi della terapia" (2007, p. 54).

In accordo con quanto scritto in precedenza (Wachtel, 2000), Renik (2007) osserva che quando il paziente evidenzia all'analista aspetti della sua partecipazione alla terapia che egli ritiene rilevanti, se il terapeuta invece di fornire una sincera risposta personale alle osservazioni che gli vengono proposte, invita il paziente ad approfondire le riflessioni su di sé, il paziente apprende che proporre considerazioni sul terapeuta non avrà nessuna ricaduta interpersonale, e quindi diventerà restio ad esprimerle. Se il terapeuta non dimostra il desiderio di avere un sincero confronto col paziente, quest'ultimo può concludere che il terapeuta non è realmente interessato a conoscere i suoi punti di vista.

La collaborazione implica che l'effettivo comportamento del terapeuta sia un legittimo argomento esplicito di confronto. Vanno messe in gioco, oltre che le percezioni che il paziente ha del terapeuta, anche le percezioni che lo stesso

terapeuta ha di se stesso. Solo in questo caso può esserci vero confronto, il contrasto e l'interazione realmente terapeutica. In questo interscambio il terapeuta deve voler “giocare a carte scoperte”: dato che le caratteristiche psicologiche del terapeuta incidono enormemente sulla sua modalità di vivere la terapia, se egli è disposto a comunicare al paziente il proprio vissuto della loro relazione terapeutica, gli viene chiesto di esser disposto a svelare molto di se stesso, anche se ciò può richiedere fatica, disagio o dolore.

Ovviamente il terapeuta deve giocare a carte scoperte, non solo per rispondere a domande o commenti provenienti dal paziente, ma egli deve assumere anche l'iniziativa, spiegando ciò che sta facendo ed il perché, stabilendo così le regole basilari del rapporto terapeutico (Renik, 2007, p. 54).

Renik osserva come “una ragione per cui gli analisti sono stati, per tradizione, riluttanti a condividere la propria esperienza degli eventi della cura con i pazienti è che temono di accentrare eccessivamente l'attenzione su di sé, a discapito dei pazienti” (2007, p. 57). L'autore nota come, pur essendo una preoccupazione anche legittima e comprensibile, le cose funzionino in modo esattamente contrario, in quanto più il terapeuta riconosce ed è disponibile a discutere la propria partecipazione alla situazione analitica (ricordiamo la prospettiva della psicoanalisi relazionale adottata da Renik), meno spazio occupa e più ne lascia al paziente.

Dobbiamo tener conto del fatto che il terapeuta reticente si trova ad occupare una posizione di primo piano come oggetto di interesse. Il paziente è pienamente consapevole di rapportarsi con un altro individuo e non svanisce il suo desiderio di conoscerne le intenzioni, i preconcetti ed i valori. C'è quindi da parte del paziente la necessità di conoscere la persona con cui realmente si confronta, anche se il terapeuta dichiara questo bisogno come irrilevante o addirittura come un'interferenza (Renik, 2007, pp. 57-58).

Si può quindi sintetizzare che la disponibilità del terapeuta a condividere i suoi pensieri, le sue emozioni – e perché no, dato che in queste pagine stiamo parlando di svelamento – ed anche alcune informazioni personali, aiuta ad evitare di

diventare il centro dell'attenzione del paziente (ibidem, 2007, p. 58).

L'analista che gioca a carte scoperte incoraggia la candore bilaterale che è fondamentale per una collaborazione efficace (ibidem, p. 58).

Renik espone in un esempio come la self-disclosure dell'analista possa facilitare, più che ostacolare, l'esplorazione profonda del paziente e di come egli viva la situazione analitica: l'autore, svegliatosi un giorno con i principi di una lieve forma influenzale, decise di contattare la prima paziente della giornata (Anne), informandola che sarebbe stato costretto ad annullare la loro seduta, specificandone però anche il motivo (facendo quindi una disclosure), e garantendole che si sarebbero visti il giorno successivo. La paziente ringraziò della telefonata augurandogli una pronta guarigione. L'autore afferma di essere consapevole che un tale comportamento potrebbe essere criticato dai suoi colleghi analisti, i quali gli imputerebbero che con il suo svelamento e la rassicurazione data alla paziente non consentì a quest'ultima di esplorare le sue fantasie sulla seduta saltata, ad esempio quelle che esprimevano desideri ostili nei confronti del terapeuta.

Renik sostiene decisamente di vederla sotto un altro aspetto, infatti dichiara che se avesse disdetto la seduta senza motivazioni, sarebbe stato un atto artefatto e misterioso ed un comportamento così innaturale per lui non avrebbe offerto alla paziente molte opportunità di esplorare il suo modo di partecipare in un ordinario rapporto umano.

Nella seduta successiva Anne raccontò di un sogno avuto la notte seguente alla seduta saltata. La donna era sdraiata su un divano, stava leggendo un libro e la sua prima associazione al sogno fu il titolo di un libro di Faulkner “Mentre morivo”. Questo le fece venire in mente di aver pensato, dopo la telefonata del terapeuta, che forse egli stesse peggio di quanto lui pensasse. Anne si vergognava nel richiamare alla mente quest'idea in quanto rispecchiava la sua rabbia infantile nei confronti del terapeuta per aver saltato la seduta, in quanto lei moriva dalla voglia di incontrarlo e lui doveva morire per aver cancellato il loro incontro.

Renik evidenzia come la sua disponibilità nel fare una disclosure non le avesse impedito di avere una fantasia ostile nei confronti del terapeuta. Egli sostiene che effettivamente ritiene probabile

che fosse proprio la sua spiegazione per la seduta saltata a consentire più facilmente alla paziente di riconoscere che l'immaginare il terapeuta gravemente malato fosse un'espressione della sua rabbia. Se il terapeuta l'avesse lasciata all'oscuro sulla motivazione della cancellazione della seduta, la paziente avrebbe più facilmente potuto attribuire il sogno del "Mentre morivo" a preoccupazioni realistiche verso il terapeuta (2007, p. 60). Secondo Renik, la psicoanalisi clinica può perdere la praticità e ritiene che possa tralasciare il proprio rapporto con la realtà. Nella psicoanalisi classica l'esplorazione della vita di fantasia del paziente in sé e per sé è il progetto psicoanalitico essenziale, mentre un approccio pratico (come quello che sostiene l'autore) alla cura psicoterapica, considera la terapia come un incontro che si verifica in un contesto di ordinaria quotidiana realtà. A suo parere la relazione tra terapeuta e paziente non è diversa da qualsiasi altro rapporto interpersonale, ad eccezione che viene richiesto un insolito livello di onestà ed apertura. Proprio grazie a questo fattore, il paziente ha la possibilità di apprendere qual è il suo modo di porsi nei rapporti interpersonali in generale, attraverso un esame e monitoraggio della sua partecipazione a tale relazione (2007, p. 61).

Renik affronta poi la tematica della neutralità analitica sostenendo che essa nasce da buone intenzioni e rappresenta il tentativo di proteggere il paziente dall'eccessiva e "ingombrante" influenza dell'analista. A parere, condivisibile, dell'autore tutti i terapeuti desiderano che i pazienti siano liberi di scegliere le modalità a loro più congeniali per migliorare. La questione problematica è che l'analista che persegue la neutralità analitica non tutela l'autonomia dei pazienti ed ostacola la possibilità che gli venga prestato soccorso. Renik nota come Freud fosse particolarmente attento al problema dell'influenza inappropriata del terapeuta, dato che teneva molto a distinguere la psicoanalisi clinica dalla suggestione ipnotica e relativi metodi di cura che ottengono risultati terapeutici a spese dell'autodeterminazione dei pazienti. Di conseguenza, Freud consigliava all'analista di adottare un atteggiamento di *indifferenz* (letteralmente indifferenza) durante l'esercizio dell'attività clinica. L'*indifferenz*, tradotta come neutralità analitica, contiene due

aspetti: l'imparzialità del terapeuta in relazione ai conflitti del paziente e il rimanere il più possibile emotivamente distaccato nel lavoro analitico da parte del terapeuta.

Renik nota poi come vi sono conflitti del paziente dai quali rimanere fuori non è una questione di tecnica, ma una questione di buon senso comune e di mancanza (auspicabile) di presunzione da parte dell'analista. Secondo l'autore il principio della neutralità analitica porta sempre il terapeuta ad evitare di prendere una posizione rendendo inefficace l'intervento di colui che ricerca la neutralità (2007, pp. 71-72).

Renik continua affermando che: "quando l'analista riesce ad aiutare il paziente lo fa necessariamente esercitando su di lui un'influenza personale (...) nella misura in cui l'analista propone al paziente di considerare prospettive nuove, queste traggono origine dai valori e dalle preferenze personali dell'analista. Nella misura in cui l'analista è capace di negoziare con il paziente delle esperienze emotive, queste non sono puramente intellettuali, e il coinvolgimento emotivo dell'analista ne costituisce parte integrante. L'analista veramente neutrale sarebbe, essenzialmente, assente dalla cura" (ibidem, p. 77). Egli sostiene che al terapeuta può gratificare credere che, assumendo un atteggiamento di neutralità analitica, riesca a proteggere il paziente dalla sua personale influenza. Al contrario, sostiene che quando pensa di poter praticare tale neutralità, il terapeuta si illude ed invita il paziente a colludere con lui. Proprio in quel momento la sua influenza personale risulta ancor più vincolante, perché nascosta. L'autonomia del paziente viene tutelata da qualsiasi tipo di "invasione" quando il terapeuta riconosce la natura personale della sua partecipazione alla terapia e al processo di cura, in modo che il paziente possa sentirsi libero di considerare i contributi del terapeuta per quello che sono, un contributo reale, sincero, qualificato al suo percorso terapeutico (Renik, 2007, pp. 77-78).

Uno di questi modi è il controtransfert: Renik sottolinea che quando il terapeuta acquisisce consapevolezza di una reazione controtransferale, quella reazione si è già manifestata nel comportamento del terapeuta ed ha avuto già influenza sulla terapia (ibidem, p. 79).

Parlando appunto del controtransfert, l'autore sostiene che il terapeuta non possa mai prendere piena consapevolezza di tutti i fattori personali idiosincratici in campo nel determinare la sua attività, la maggior parte dei quali restano inconsci. Per questo motivo Renik considera il concetto di controtransfert come fuorviante, dato che presume che il contributo personale di risposta del terapeuta possa essere identificato e disgiunto dal suo funzionamento tecnico, impersonale, mentre la verità è che i due fattori sono inscindibili.

Egli continua evidenziando che: “ogni aspetto e ogni momento dell'attività dell'analista sono completamente saturati da quello che è stato chiamato controtransfert; perciò, è pericolosamente fuorviante per un analista pensare di poter identificare un assetto di base di relativo distacco, nel quale il controtransfert gioca un ruolo minimo. Gli psicoanalisti dovrebbero essere i primi a riconoscere che l'autocoscienza del proprio coinvolgimento non è assolutamente un indicatore di un reale coinvolgimento emotivo” (Renik, 2007, p. 80). Sempre in connessione con il concetto di disclosure, ritengo interessante notare come Renik esplicita come provare a superare un'impasse in psicoterapia. Egli afferma che in questo caso “all'analista viene sempre richiesto di essere più esplicitamente sincero di quanto lo sia stato in precedenza. (...) Mentre l'analista non può sapere come siano implicate parti inconscie della sua psicologia personale, è, tuttavia, in grado di capire che il trattamento è in una fase di stallo. E, sebbene non possa sapere quali carte coperte stia giocando, poiché non ne è consapevole, può tuttavia scoprire tutte le carte che sa di avere. Fare ciò è solitamente una cosa proficua quando c'è un'impasse nella cura, anche se scoprire tutte le carte (...) implica un forte rischio” (Renik, 2007, p. 95).

Renik, parlando dell'exasperazione provata durante la cura con un paziente (Robert) afferma di avergli comunicato di non sopportare più certi suoi modi di essere, riconoscendo interessi egoistici da parte sua (cioè del terapeuta), ma senza scusarsi né giustificandosi davanti alle sue critiche. Inoltre, scrive di aver ricorso allo “slang”, a oscenità verbali e ad altre modalità con cui intese comunicare al paziente la sua exasperazione. Renik afferma che questi suoi comportamenti sono discutibili e non ortodossi

per un terapeuta; qualcuno potrebbe persino definirli non etici. Ma egli sostiene che scopri tutte le sue carte affinché il paziente potesse vederle, anche se ciò comportò una forte dose di rischio personale, non sapendo (all'epoca dei fatti) dove potesse portare, come ammette lo stesso autore. L'analista confessa che tale suo atteggiamento avrebbe potuto far saltare la cura, rischiando inoltre una causa, essendo il paziente un membro della comunità medica, ma dato che era consapevole che nella cura di Robert vi era un'impasse (e che altri due analisti avevano provato a curare l'uomo), egli si rese conto che sarebbe servita una svolta nella terapia, e quindi “si svelò” al paziente, facendo una sorta di “All In”.

Questo comportamento dell'analista permise a Robert di rendersi improvvisamente conto di comportarsi (in terapia, ma probabilmente anche nei suoi rapporti interpersonali) come il proprio padre, il quale passava il messaggio (implicito o meno) “io sono fatto così, se non ti piace, puoi andare a farti fottere. È un tuo problema”. Poi il paziente espose al terapeuta cosa gli piaceva di lui: che il terapeuta accettava critiche, ma solo se le riteneva giuste, che non cedeva quando veniva colpevolizzato, che si arrabbiava e che era irremovibile se pensava che il paziente si stesse comportando male. Il paziente ammise che avrebbe voluto che il proprio padre fosse stato così, ma invece finiva per dubitare di sé e pensare che il padre avesse ragione e che lui era davvero incasinato. Quella fu la prima volta che il paziente accennò all'atteggiamento paterno ed esplorò il suo intenso timore dell'ostilità che aveva nei confronti del padre. Ammise che da bambino aveva sempre pensato che se si fosse arrabbiato col padre, sostenendo il confronto con lui, avrebbe causato una lite dalla quale sarebbe uscito distrutto o che avrebbe danneggiato la relazione col genitore, del quale aveva un intenso bisogno.

Questo svelamento del terapeuta innescò molte altre riflessioni ed una notevole quantità di lavoro terapeutico che portarono notevoli benefici al paziente, il quale concluse la sua terapia due anni dopo quell'episodio con grande soddisfazione per il lavoro terapeutico svolto, anche grazie al contributo vero, sincero ed affettivo del terapeuta. L'importanza dello svelamento del terapeuta emerse in tutta la sua rilevanza quando, poco prima del termine della

sua terapia, il paziente condivide col terapeuta queste parole: “Non avrei mai creduto che fosse veramente interessato a me (...) se non fosse stato in grado di essere onesto sul modo su cui riuscivo a irritarla, come fece quella volta. Inoltre, non credo che mi sarei sentito a mio agio nel riconoscere le mie limitazioni, se lei non fosse stato disposto ad assumersi la responsabilità per le sue” (Renik, 2007, p. 101). Come sintesi di questo episodio, Renik sostiene che “La sola cosa che l’analista possa veramente offrire, e la sola cosa che il paziente possa veramente utilizzare, è il resoconto dell’analista della sua esperienza della cura” (ibidem, p. 101). Renik, affrontando il tema del potere e desiderio in psicoterapia, accenna (seppur in modo non approfondito) allo svelamento da parte del terapeuta dei propri sentimenti connessi a questi rilevanti temi. Egli, a proposito del desiderio sessuale del terapeuta (come di quelli del paziente), sostiene: “(Mi sono reso conto) di quanto fosse importante riconoscere che i desideri dell’analista, proprio come quelli del paziente, partecipano continuamente all’incontro analitico; e sottolineo quanto sia essenziale per un efficace lavoro analitico che tanto il paziente, quanto l’analista, abbiano potere nella relazione terapeutica” (2007, p. 156). Renik riflette su quanto non sia davvero facile capire come gestire al meglio le emozioni sessuali che vengono sollecitate nel paziente e nel terapeuta durante la cura. Nel caso si ponga troppa attenzione o lo si faccia in maniera errata questi sentimenti possono divenire davvero deflagranti. Di contro, negandoli, si rischia di trasmettere il messaggio che l’attrazione sessuale è troppo pericolosa per riconoscerla e che non è possibile (perché magari insidioso o inopportuno) viverla come un innocuo piacere nel contesto di una relazione di lavoro terapeutico prolifica e responsabile.

Nell’ottica dell’autore la soluzione a questo rompicapo deve essere un compromesso raggiunto con competenza e consapevolezza in base a specifiche valutazioni per ogni singolo caso. L’elemento fondamentale è quanto il terapeuta si senta a proprio agio con le sue emozioni sessuali. Se il terapeuta è sicuro che la consapevolezza che possiede circa la sessualità del paziente è naturale ed appropriata, riuscirà a trovare il modo migliore per comunicarglielo. Se invece non gestisce correttamente le proprie

emozioni sessuali, anche il tentativo più energico “di evitare rivelazioni personali non riuscirà ad evitare che la relazione assuma un carattere di sfruttamento” (Renik, 2007, p. 156).

Renik sottolinea come non esistono principi di tecnica psicoterapeutica ai quali il terapeuta possa appellarsi quando si trova a gestire le proprie emozioni sessuali; può avvalersi soltanto della sua integrità personale, della sua capacità empatica e del senso comune. Ogni terapeuta utilizzerà il proprio stile personale, quindi tutta la propria individualità, per comunicare sulla sessualità in modo proficuo. Egli chiarisce come il suo stile sia moderatamente giocoso, e al di là dello stile personale del terapeuta la rivelazione di emozioni sessuali deve necessariamente essere selettiva.

Irvin D. Yalom

L’altro autore su cui ho deciso di concentrare il mio interesse per indagare il suo punto di vista sul concetto di disclosure in psicoterapia è Irving D. Yalom.

Egli è un esponente prevalentemente della Psicoterapia Esistenziale, ma adotta spesso anche un approccio intersoggettivo (anche nella terapia di gruppo). Per Psicoterapia Esistenziale si intende un approccio terapeutico che vuole congiungere l’orientamento psicodinamico psicoanalitico classico con quello fenomenologico-esistenziale. Oltre a Yalom, tra gli esponenti più rilevanti troviamo Rogers, Maslow e Frankl.

Nel suo libro *Il dono della terapia* (2016) Yalom afferma che, durante il suo praticantato, è stato spesso esposto all’idea del terapeuta completamente analizzato, ma, con il passare degli anni, stabilendo relazioni strette con numerosi colleghi terapeuti, ha incontrato figure eminenti nel settore, è stato chiamato per offrire aiuto ai suoi ex terapeuti ed insegnanti ed è, lui stesso, divenuto un docente e un anziano, arrivando a rendersi conto della natura mitica di questa idea. Egli afferma che “ci siamo dentro tutti insieme e non esiste persona o terapeuta che sia immune dalle intrinseche tragedie dell’esistenza” (p. 23).

In relazione alla visione di Yalom appena esposta, personalmente ritengo che la capacità del terapeuta di “svelarsi”, sia

controtransferalmente che personalmente, possa essere una qualità creativa rilevante per uno psicoterapeuta. Questa credo sia una capacità personale, prima che tecnico-metodologica, di vivere il momento, l'emozione, il pensiero, il processo, la relazione in psicoterapia in modo consapevole, autentico e creativamente fertile per il paziente, ma anche, e talvolta di più, per il terapeuta. Quest'ultimo, attraverso la disclosure, può beneficiare di un interscambio reale, genuino e credibile per evolvere positivamente ed essere pienamente quel "compagno di viaggio" che Yalom ritiene debba essere il terapeuta per il paziente, o meglio l'essere umano che ha deciso di dedicare una parte della propria vita ad aiutare coloro che chiedono aiuto, sostegno ed accoglienza in momenti particolari, più o meno difficili, del loro "cammino".

Yalom, nella sua esperienza ha lavorato e lavora tuttora, nonostante la sua non più giovane età, sia individualmente che in gruppo con diverse tipologie di pazienti. Egli specifica che la terapia di gruppo, nata negli anni Quaranta del Novecento, è andata modificandosi col tempo per potersi adeguare all'evoluzione della pratica clinica. La molteplicità delle forme è oggi così evidente che non è corretto parlare di terapia di gruppo, ma si deve piuttosto parlare di terapie di gruppo.

Svariate sono le tematiche di queste terapie: ad esempio gruppi per soggetti con disturbi da attacchi di panico, che sono affetti dal morbo di Parkinson, vittime di abusi sessuali, persone che hanno subito un lutto, figli già adulti di persone alcolizzate, coppie di coniugi eccetera. Anche le collocazioni (in clinica, in carcere, studi privati) e gli orientamenti (cognitivo comportamentale, terapia della Gestalt, supportivo-espressivo, dinamico-interazionale, psicodramma ecc.) sono numerosi e diversificati. Inoltre, alcuni gruppi che non sono esplicitamente terapeutici (ad esempio gli Alcolisti Anonimi) sono tuttavia frequentemente terapeutici, e i loro obiettivi sono a metà strada tra la crescita personale, il sostegno, l'educazione e la terapia. L'autore specifica che il suo modello prototipico è "il gruppo di psicoterapia intensiva di clienti esterni, composto in modo eterogeneo, che si incontra per numerosi mesi e i cui ambiziosi obiettivi sono un'attenuazione dei sintomi e un

cambiamento caratterologico" (Yalom, 2016b, pp. 10-11).

Yalom ritiene che nella terapia di gruppo risulti evidente che uno dei principali compiti del terapeuta sia quello di mostrare un comportamento sul quale i membri del gruppo potranno modellarsi pian piano. Lo stesso accade, anche se egli ritiene in modo meno determinante, nella terapia individuale. Egli evidenzia che "la letteratura sui risultati della psicoterapia sostiene con forza l'idea che l'apertura del terapeuta provochi l'apertura del paziente".

L'autore afferma di esser stato sempre affascinato dalla trasparenza (e quindi dallo svelamento) del terapeuta, probabilmente perché colpito dall'esperienza delle terapie di gruppo (con le quali ha iniziato il suo training in psicoterapia) nelle quali la richiesta che il terapeuta sia sincero, reale ed aperto è davvero molto alta.

I compiti dei terapeuti di gruppo sono particolarmente complessi, dovendo prendersi cura non solo dei bisogni dei singoli, ma anche di quelli del gruppo, che rappresenta un vero e proprio sistema sociale. È necessario lo sviluppo di una serie di norme, in particolare di autosvelamento, fondamentali per il successo di un piccolo gruppo e per costruire queste norme il terapeuta dispone di un metodo estremamente potente: l'esempio personale (Yalom, 2016a, p. 87).

Yalom, sempre riguardo allo svelamento, cita l'esperimento, forse un po' "estremo", di Ferenczi risalente al 1932, descritto nel libro *Diario clinico* (1932), cui Ferenczi ed uno dei suoi pazienti, una psicoterapeuta che aveva in analisi da un po' di tempo, si alternarono in una "analisi reciproca, analizzandosi l'un l'altra, spingendo quindi l'autosvelamento fino al limite". Ferenczi comunque alla fine si scoraggiò, abbandonando l'esperimento in quanto aveva due tipi di preoccupazioni: la prima riguardava questioni inerenti il segreto professionale, in quanto questo tipo di analisi gli avrebbe imposto di condividere con la paziente/analista anche tutti i pensieri passeggeri su altri pazienti. La seconda riguardava l'onorario: chi pagava chi? Dall'altra parte invece la donna pensava che tale tipo di terapia funzionasse e che Ferenczi volesse abbandonarla perché innamorato di lei, anche se

l'uomo sosteneva che la vera ragione fosse che non era disposto ad esprimere il fatto che la odiava (Yalom, 2016a, pp. 91-92).

Personalmente ritengo che tale modalità di svelamento sia eccessiva, almeno in un'ottica di normale rapporto terapeutico dove sono chiari i ruoli di terapeuta e paziente. Devo però ammettere che in una prospettiva sperimentale (e nel caso citato erano due psicoterapeuti) questa tipologia di terapia potrebbe aiutare magari i professionisti a vivere contemporaneamente i due ruoli e tutte quelle interazioni, emozioni, percezioni e cognizioni che si vivono in psicoterapia, sempre e soltanto in modo univoco a seconda del rapporto (che sia il terapeuta che lavora o il terapeuta che fa una terapia personale o che si sia in supervisione da un collega). Credo sarebbe interessante esplorare i possibili “dati psicologici, relazionali ed emotivi” che ne potrebbero scaturire, per aiutare, ovviamente, ogni psicoterapeuta a migliorare il proprio approccio, ad allargare la propria visione e, perché no, a migliorare come individuo, oltre che come professionista.

Tornando a Yalom, egli ritiene che la terapia venga potenziata se il terapeuta riesce ad entrare “accuratamente nel mondo del paziente”. Egli sostiene che i pazienti beneficiano enormemente semplicemente dall'esperienza di essere visti pienamente e capiti sul serio.

Conseguentemente, è fondamentale che i terapeuti valutino come il paziente sperimenta il passato, il presente e il futuro. Quindi potrei “azzardare”, come il paziente venga “toccato” (inteso nell'accezione dell'agency di Slavin), si senta accolto e compreso ancor più pienamente da un terapeuta.

Il terapeuta con lo svelamento delle emozioni suscitategli dalla relazione in terapia (ad esempio rabbia, frustrazione, compassione, attrazione sessuale, ecc.) o dalla condivisione di sue esperienze personali (ad esempio il terapeuta che, di fronte al dolore per un lutto del paziente, svela il proprio dolore presente o passato relativo a un lutto) riesce a rendere partecipe il paziente ed a fargli sentire che gli è vicino e può comprenderlo, perché anche lui (il terapeuta) è un essere umano che vive le stesse emozioni, situazioni, difficoltà come quelle che ha vissuto

o vive il paziente che cerca accoglienza, comprensione e “guarigione”.

Yalom ricorda le lezioni di Eric Fromm seguite nella sua giovinezza, durante le quali veniva citata frequentemente una frase di Terenzio: “Sono umano e niente che sia umano mi è estraneo”. Fromm invitava gli studenti ad essere aperti a quella parte di tutti loro che corrisponde a qualsiasi evento o fantasia offerto ed evocato dai pazienti, non importa quanto terribile fosse. Se questo non fosse avvenuto, li invitava ad indagare sul perché avessero deciso di imprigionare quella parte di loro stessi.

Per l'autore la conoscenza del passato del paziente aumenta la capacità di guardare dal “finestrino del paziente” e di conseguenza questa investigazione può essere importante, non per creare catene causali, ma perché consente al terapeuta di essere empatico in modo più accurato.

In relazione a questo concetto, una raccomandazione che Yalom ritiene di grande importanza e che sostiene di fare costantemente anche ai suoi studenti, oltre che a se stesso, è quella di “guardare dal finestrino dell'altro”, cercando di vedere il mondo come lo vede il paziente (Yalom, 2016a, p. 34).

In riferimento a questo suggerimento fatto durante le sue lezioni, Yalom cita Carl Rogers il quale “identificò l'empatia accurata come una delle tre caratteristiche essenziali di un terapeuta efficace” oltre all'accettazione positiva incondizionata e all'autenticità. Quindi anche autenticità nello svelare almeno in parte e per quanto ritenuto necessario, se stessi (ibidem, 2016a, p. 34).

A proposito dello svelamento di emozioni e pensieri del terapeuta, durante la seduta Yalom invita caldamente ad utilizzare il qui-e-ora, che egli definisce “come la fonte più importante di efficacia terapeutica, il terreno ricco di minerali della terapia, il miglior amico del terapeuta (e quindi del paziente)” (Yalom, 2016a, p. 59).

Yalom ritiene che vi siano due motivi principali per usare il qui-e-ora: l'importanza dei rapporti interpersonali e l'idea della terapia come un microcosmo sociale. Egli afferma che è evidente che siamo “intrinsecamente creature sociali” e che le questioni interpersonali si manifesteranno nel qui-e-ora del rapporto terapeutico (ibidem, 2016a, p.60).

Secondo Yalom, come detto, è controproducente che il terapeuta rimanga opaco e nascosto al paziente. Ci sono infatti “tutte le ragioni per rivelarsi al paziente e nessuna buona ragione per nascondersi”, anche se egli ha rimarcato che quando affronta l’argomento con un collega nota un certo disagio, che attribuisce in parte all’imprecisione relativa al termine “autosvelamento”. L’autore afferma che “l’autosvelamento del terapeuta non è un’entità singola, ma un complesso di comportamenti, alcuni che invariabilmente facilitano la terapia e altri che sono problematici e potenzialmente controproducenti”. Secondo l’autore ci sono tre ambiti di apertura del terapeuta: il meccanismo della terapia, i sentimenti del qui-e-ora, la vita personale del terapeuta (Yalom, 2016a, p. 93).

Per quello che riguarda il meccanismo della terapia, Yalom propone una visione del processo di guarigione che abbandona i concetti di mistero, ambiguità e magia del terapeuta, che sono invece spesso adottati da terapeuti di scuole più ortodosse. Basandosi su un corpo di ricerche consistente, l’autore sostiene che il terapeuta dovrebbe preparare accuratamente i nuovi pazienti informandoli sulla psicoterapia, i presupposti di base, la logica che la sottende e ciò che ciascuno di loro può fare per massimizzare i propri progressi.

Egli sottolinea come i pazienti che arrivano per la prima volta in terapia portano con sé un carico di ansia primaria dovuta alla decisione di iniziare un percorso psicoterapeutico; è quindi probabilmente controproducente coinvolgerli in un processo che possa generare anche ansia secondaria. Sebbene possa essere molto probabile che i soggetti che affrontano la terapia abbiano avuto esperienze di relazioni intense, difficilmente queste possono aver richiesto un livello di piena e totale fiducia, rivelando tutto, senza nascondere alcunché, di esaminare ogni sfumatura dei propri sentimenti a beneficio dell’altro, e di ricevere una accettazione scevra di giudizi.

Nelle sedute iniziali della terapia, Yalom afferma di esaminare alcune importanti regole fondamentali, quali la riservatezza, la necessità di aprirsi completamente, l’importanza dei sogni, la necessità di avere pazienza. Egli, in funzione del fatto che il focalizzarsi sul qui-e-ora nella terapia

può sembrare strano ai pazienti, illustra loro i fondamenti logici della terapia. L’autore, ad esempio, nel caso che un paziente abbia descritto difficoltà nei rapporti (evenienza frequente in terapia), propone formulazioni che mirano a chiarire ed evidenziare come le relazioni interpersonali siano un’area fondamentale da affrontare e come il terapeuta conosca le persone facenti parte della vita del paziente soltanto attraverso gli occhi di quest’ultimo, che può fornire, anche non intenzionalmente, descrizioni parziali, “distorte” o non attinenti alla realtà. Yalom comunica che, per la sua esperienza, ritiene essere utile per il paziente concentrarsi sul rapporto sul quale ci sono informazioni più accurate e disponibili, cioè il rapporto tra paziente e terapeuta. Per questa ragione l’autore comunica al paziente che chiederà spesso di esaminare quello che succede tra loro. Sintetizzando, Yalom suggerisce “un’apertura totale sul meccanismo della terapia” (Yalom, 2016a, p. 95).

L’autore che, come detto, lavora da decenni con i gruppi, rimarca quanto questo processo di coinvolgimento sia ancora più fondamentale ed efficace nella terapia di gruppo: all’interno di un gruppo la situazione interattiva risulta essere ansiogena e strana. I nuovi membri, in particolar modo se non hanno mai avuto precedenti esperienze gruppali, sono spesso resi ansiosi dal potere del piccolo gruppo (la pressione del gruppo, il grado di intimità, l’intensità complessiva). Quindi fornire una struttura che consenta di alleggerire l’ansia e che chiarisca le linee guida procedurali risulta essere necessità assolutamente essenziale nella terapia di gruppo (Yalom, 2016a, p. 95).

Parlando, invece, dello svelamento dei sentimenti del qui-e-ora, Yalom sottolinea che per impegnarsi in maniera totalmente spontanea con il paziente risulta essenziale rivelare i propri sentimenti nei suoi confronti nel presente immediato (ibidem, 2016a, p. 96). L’apertura e la trasparenza del qui-e-ora non dovrebbe essere indiscriminata e ricercata solo per il piacere di farla. L’autore sostiene che tutto ciò che il terapeuta intende dire deve superare una domanda che il terapeuta pone a se stesso: “questa rivelazione è nell’interesse del paziente?”. Egli ribadisce anche che la fonte di dati di maggior valore è quella dei sentimenti del

terapeuta ed evidenza che se si percepisce il paziente distante, timido, “civettuolo”, sprezzante, pauroso, infantile, ostile o mostrante uno dei molteplici atteggiamenti che una persona può adottare con un'altra, questo è un dato estremamente prezioso che va necessariamente trasformato in un vantaggio terapeutico.

In relazione a quanto appena detto Yalom espone un esempio chiarificante: un paziente abitualmente descriveva episodi problematici o dolorosi della sua vita ma difficilmente gli raccontava il seguito. Spesso il terapeuta si sentiva escluso e tagliato fuori ed era comunque curioso, chiedendosi, ad esempio, cosa fosse successo quando il paziente aveva chiesto al suo capo un aumento, quando aveva rifiutato il prestito ad un amico, o se era riuscito a chiedere un appuntamento alla coinquilina della sua ex ragazza. L'autore ammette che una parte della sua curiosità aveva natura voyeuristica, di voler sapere la fine della storia, ma sentiva che le sue reazioni contenevano importanti informazioni sul paziente. Il terapeuta si pose il quesito se il paziente si fosse mai messo nella sua posizione, se avesse pensato che potesse avere qualche curiosità sulla sua vita. Forse il paziente sentiva di non essere importante per Yalom, vedendolo come una fredda macchina senza curiosità e desideri. Alla fine, l'autore decise di esporre ed affrontare con il paziente tutte queste sue sensazioni e congetture. Tale disclosure ampia e totalmente sincera del terapeuta permise al paziente di rivelare che egli preferiva pensare che il terapeuta non fosse una persona reale, per il timore di scoprirne le mancanze e perdere la fiducia in lui.

Affrontando l'ultimo degli ambiti di apertura proposti da Yalom, lo svelamento della vita personale del terapeuta, egli afferma che mentre i primi due possono sembrare più semplici e non problematici, su quest'ultimo vi sono parecchie tesi contrastanti.

Egli dichiara che, se esistesse un continuum sull'apertura del terapeuta, si collocherebbe in alto, seppure affermando di non aver rivelato troppo di sé. Al contrario sostiene di aver facilitato la terapia quando ha rivelato alcune sue sfaccettature.

Yalom, come esemplificazione di questo concetto, racconta come, quando la madre morì, egli dovette recarsi a Washington per il funerale

e per passare del tempo con la sorella. In quel periodo conduceva un gruppo di pazienti esterni alla clinica in cui lavorava ed il suo co-terapeuta, un giovane interno di psichiatria, incerto sul da farsi informò semplicemente il gruppo che Yalom sarebbe stato assente per lutto familiare. Dato che gli incontri venivano registrati per scopi di ricerca, al suo ritorno una settimana dopo, Yalom poté rivedere il filmato della seduta in cui era stato assente, una seduta produttiva e piena di energia. Egli si domandò che cosa fare nell'incontro successivo, avendo la certezza che evitare di parlare della morte della madre sarebbe stato dannoso per i processi in corso nel gruppo. Decise, quindi, di essere del tutto aperto e trasparente e dare al gruppo tutto ciò che avrebbe richiesto.

L'autore sottolinea come risulta essere assiomatico che se un gruppo evita attivamente una qualche questione importante, nessun'altra sarà affrontata in modo efficace. Yalom aprì così l'incontro informando i membri del gruppo presenti della morte della madre rispondendo a tutte le domande: alcuni vollero conoscere i particolari della morte di sua madre e del funerale, altri chiesero come si sentisse ed altri ancora chiesero dei rapporti con la madre e la sorella. Il terapeuta rispose a tutti con grande candore, raccontando anche del rapporto conflittuale con la madre e di come avesse scelto di vivere in California anche per mettere tremila miglia di distanza tra di loro. Disse poi loro che per alcuni aspetti era stata un vero “cerbero” ma che con l'età aveva perso gli artigli e negli ultimi anni il loro rapporto era divenuto molto più stretto e di come fosse stato un figlio affettuoso. Alla fine, il gruppo gli chiese se potesse fare qualcosa per lui durante l'incontro, ma egli rispose che pensava di no, dato che comunque ne aveva parlato ininterrottamente con amici e familiari. Egli comunicò che si sentiva di avere sufficienti energie per lavorare efficacemente con il gruppo, così i membri tornarono a dedicarsi ai propri interessi e l'incontro fu molto produttivo. L'autore evidenzia come, negli anni successivi, utilizzò la registrazione di quell'incontro in cui fece questa disclosure molto personale, per insegnare il processo di gruppo: egli afferma di essere sicuro che la sua apertura non solo rimosse un potenziale “blocco stradale” ma che il suo esempio di svelamento fu

un evento liberatorio (Yalom, 2016a, pp. 99-100).

Yalom espone anche un altro esempio molto significativo sul tema dello svelamento e del lutto, contenuto nel libro *Il senso della vita* (2016). Poco prima di incontrare una paziente in lutto, l'autore ricevette una telefonata in cui gli si annunciava la morte del cognato. Dato che la paziente era un chirurgo in crisi per la morte del marito e del padre, e l'autore aveva tempo prima di recarsi in aeroporto, decise di mantenere l'appuntamento. Egli aprì la seduta informandola della notizia che aveva ricevuto e le disse che ciononostante aveva deciso di non mancare il proprio impegno con lei. La paziente ebbe un'esplosione di collera, accusandolo di tentare di paragonare il suo dolore al proprio. La donna gli disse inoltre: "E lasci che le dica (...) che se io posso presentarmi in sala operatoria per i miei pazienti, allora è dannatamente sicuro che lei possa venire qui per vedere me". Yalom evidenzia come l'episodio risultò essere di grande contributo alla terapia e di come la sua disclosure permise alla paziente di svelare la rabbia insita nel suo dolore, dando vita a un periodo fertile del loro lavoro in terapia (pp. 124-128).

L'autore chiarisce come nel caso che i pazienti desiderino sapere, ad esempio, se è sposato, se ha figli, se gli è piaciuto un certo film, se ha letto un determinato libro o se si è sentito a disagio incontrandoli durante un evento sociale, egli risponde sempre in modo diretto e sincero. Yalom si chiede perché non dovrebbe farlo, come sia possibile avere un incontro autentico con un'altra persona rimanendo sempre indefiniti, evasivi o misteriosi.

Yalom descrive anche l'episodio accadutogli con un paziente che lo rimproverava di aver usato l'indicazione di un ristorante di lusso, anziché una bancarella di tacos, per aiutarlo a giungere al suo studio. Egli scelse di rispondergli candidamente, spiegandogli che preferiva associare se stesso con il ristorante più raffinato piuttosto che con la bancarella. L'autore, riflettendo su quale potrebbe essere il rischio di un tale svelamento, afferma che, in fondo, stava solo riconoscendo qualcosa che il paziente già sapeva. Solo dopo che la questione fu risolta con l'ammissione del terapeuta, l'importante tematica, cioè il desiderio del paziente di mettere

in imbarazzo il terapeuta, poté essere finalmente pienamente esplorata (Yalom, 2016a, p. 101).

Possiamo così evidenziare come questo tipo di utilizzo della disclosure, come sottolinea nitidamente Yalom, in nessun modo sostituisce l'esplorazione del processo di approfondimento personale da parte del paziente; l'autore invita a metterle in atto entrambe. Egli evidenzia anche che talvolta, prima di rispondere alla domanda del paziente, alcuni terapeuti indagano le ragioni della domanda posta. Pur utilizzando in talune occasioni questo approccio, Yalom nota come non abbia trovato particolare vantaggio nell'insistere su un qualsiasi ordine prefissato, con l'implicito messaggio "Parli prima lei, poi le rispondo". L'autore, nel caso si trovi davanti un nuovo paziente, afferma di scegliere di fungere da modello, svelandosi, riponendo però l'episodio in un angolo della mente, in modo che sia facilmente accessibile in seguito quando ve ne sarà occasione ed utilità.

Può essere anche inusuale che il paziente ponga domande, quindi queste sue richieste vanno considerate come materiale estremamente utile, assicurandosi di avere la possibilità di affrontarle in seguito, nel momento ritenuto più opportuno. Da parte del terapeuta è possibile anche scegliere di attendere la fine dell'interazione col paziente, magari fino alla seduta seguente, e notando a tal proposito che nella seduta precedente è accaduto qualcosa di insolito. Si può, cioè, esplicitare che il terapeuta, consapevole della domanda personale rivoltagli, chiede il permesso al paziente di poterne riparlarne, invitandolo a dare una propria opinione sullo scambio tra loro, su quali sono stati i fattori che hanno permesso al paziente di rivolgersi al terapeuta in modo diverso e cosa egli ha provato di fronte alla disclosure del terapeuta (Yalom, 2016a, p. 102).

Yalom affronta anche il delicato tema della paura che i terapeuti possono provare nel caso in cui, mettendo in atto una disclosure, non ci sia una fine, cioè che una volta che il terapeuta abbia svelato una parte di sé il paziente possa chiedere sempre di più, finché non ci sarà una sorta di interrogatorio su informazioni o segreti anche più profondi e imbarazzanti del terapeuta. L'autore afferma però che, nella sua pluridecennale esperienza, in realtà la quasi totalità dei pazienti accetta quello che egli offre,

non insistendo per avere di più o per rivelazioni imbarazzanti, proseguendo quindi con la terapia. L'autore asserisce però decisamente che, circa la figura del terapeuta, "i segreti grandi e non dissimulabili sono nemici del processo terapeutico" (Yalom, 2016a, p. 105). Completando però il concetto, Yalom sostiene anche che, a proposito dello svelamento del terapeuta, molto spesso accade che i pazienti chiariscano con decisione di non essere interessati alla sua vita personale. Infatti, quelli che sono "restii a guardare sotto le trappole del terapeuta" (come scrive l'autore) desiderano il mistero, l'autorità e la magia, essendo confortati dal pensiero che sia una figura saggia, onnisciente, affidabile e imperitura che li aiuta (Yalom, 2016a, pp. 107-108).

Yalom illustra comunque, in via precauzionale, alcuni avvertimenti da tenere sempre ben presenti.

Primariamente il fatto che, sebbene i pazienti siano protetti dal segreto professionale, i terapeuti non lo sono quindi invita a non fornire determinate informazioni durante la terapia se non si desidera che possano divenire di dominio pubblico.

Secondariamente l'autore esorta a non permettere che tali preoccupazioni possano limitare il proprio lavoro fino a far perdere efficacia e spontaneità al terapeuta. Anche in relazione alla possibilità che un paziente lasci la terapia e si rivolga ad un collega, Yalom invita ad accogliere l'ineludibilità di una possibile presentazione distorta del vecchio terapeuta agli occhi del nuovo. Di conseguenza egli raccomanda di non giungere a conclusioni affrettate quando un nuovo paziente racconta il comportamento "scandaloso" del terapeuta precedente, non saltando all'affrettata conclusione che sia stato "idiota o disonesto". La migliore scelta è quella di attendere, ascoltando ed empatizzando, così che il paziente potrà fornire il reale contesto dell'atto compiuto dal collega, che spesso lo pone sotto una luce diversa da quella descritta inizialmente.

Il testo di Yalom è ricco di numerosi esempi di disclosure, riportati con uno stile semplice, piacevole e alquanto illuminante. L'autore afferma che talvolta ritiene utile chiedere al paziente di "proiettarsi nel futuro", ad esempio chiedendo di immaginarsi dopo

mezz'ora mentre sta tornando a casa dopo la seduta e chiede di pensare a quali saranno le sensazioni sull'interazione terapeuta-paziente di quel giorno, quali le frasi non dette o le domande non fatte in quella seduta (Yalom, 2016a, p. 27). Un esempio relativo allo svelamento fatto da Yalom riguarda la circostanza in cui egli è molto partecipe durante la seduta e dispiaciuto che il tempo stia finendo; quindi, sente di volerlo comunicare al paziente dicendo che vorrebbe che l'ora non finisse e non esita a confermarlo, in modo non verbale, sfiorando di alcuni minuti l'orario di termine della seduta (ibidem, p. 29-30).

Ulteriore esempio di creatività in terapia connesso allo svelamento è quel che scrive Yalom riguardo all'ammissione di un errore fatto in terapia. Egli ritiene che qualsiasi tentativo di coprirlo si ritorcerà contro il terapeuta. Inoltre, l'ammettere direttamente un errore è un buon sistema per proporre modelli validi e "sani" ai pazienti ed è un segnale che si tiene a loro (Yalom, 2016a, p. 45).

Yalom cita il caso di una paziente abusata sessualmente da un patrigno. La donna per andare in terapia doveva sempre chiedere un permesso al lavoro. Una volta, dopo una seduta molto intensa, durante la quale Yalom aveva anche avuto l'idea, poi accantonata, di abbracciarla, al termine del loro incontro le propose impulsivamente di cambiare l'ora della seduta successiva in maniera a lei più favorevole. L'intervento, pur non fornendole il conforto sperato, risultò comunque utile. Infatti, Yalom, ricordando il principio fondamentale del suo modo di fare terapia, secondo cui tutto quel che accade al suo interno è utile, racconta che la paziente si insospettì e si sentì minacciata da quell'offerta perché convinta che egli non volesse davvero incontrarla, che le loro sedute fossero il punto più basso della settimana del terapeuta e che il cambio proposto fosse per convenienza del professionista. Questo avvenimento e queste emozioni portarono i due nel fertile territorio dell'autodisprezzo della donna e della proiezione sul terapeuta dell'odio verso se stessa (2016a, p. 49).

Altro esempio di svelamento delle preoccupazioni del terapeuta nei riguardi del paziente Yalom lo fa quando scrive del caso di una donna che aveva in terapia, taccheggiatrice compulsiva, alla quale telefonò per sostenerla

durante il periodo dello shopping natalizio. La donna rimase talmente colpita dal superamento dei limiti terapeutici che si sentì ingrata nel rubare dopo quella telefonata.

Yalom chiarisce che se i terapeuti sono preoccupati dalla possibilità del favorire la dipendenza, possono concordare col paziente una strategia su come possano essere meglio sostenuti e supportati durante i loro periodi critici (ibid., 2016a, p. 51). Yalom, nel suo approccio “elastico” e multifaccettato alla terapia ed al suo ruolo di terapeuta, fa l'esempio in cui un paziente, rimasto molto scosso dalla seduta, al momento di congedarsi, chieda un abbraccio. Egli afferma che, se lo ritiene opportuno, glielo concede, ma non manca mai in seguito (di solito nella seduta successiva) di ritornare sulla richiesta e sull'abbraccio.

L'autore sottolinea come una terapia efficace consiste in una alternata sequenza di evocazione ed esperienza di un affetto, seguite da analisi ed integrazione dello stesso. La decisione su quanto tempo attendere prima di iniziarne l'analisi risulta in funzione dell'esperienza clinica personale; spesso quando è in gioco un sentimento profondo è consigliabile aspettare finché tale sentimento non si sia placato e la difesa, ad esso connessa, diminuita (Yalom, 2016a, p. 80).

Yalom ritiene fondamentale la psicoterapia personale del terapeuta perché lo strumento più valido del terapeuta è il terapeuta stesso. Egli sostiene che il terapeuta debba mostrare la via ai pazienti attraverso l'esempio personale. Questo può avvenire dimostrando la disponibilità ad entrare in stretta intimità col paziente, attingendo alla sorgente di dati più affidabili sul paziente, cioè il terapeuta stesso: un chiaro esempio di creatività connessa allo svelamento di sé attraverso esplicitazione del controtransfert. Volendo approfondire maggiormente il punto di vista di Yalom possiamo affermare che secondo lui i terapeuti devono avere familiarità col proprio lato oscuro ed essere capaci di immedesimarsi con qualsiasi desiderio e impulso umano. L'esperienza personale della terapia permette al terapeuta in formazione di sperimentare i vari aspetti del processo terapeutico dalla prospettiva del paziente: la tendenza all'idealizzazione del terapeuta, il desiderio di dipendenza, la gratitudine verso un

ascoltatore premuroso ed attento, il potere a lui accordato. Inoltre, i giovani terapeuti devono lavorare sulle proprie nevrosi, imparare ad accogliere ed accettare il feedback, scoprire i propri punti oscuri, vedere come gli altri li vedono, rendersi conto del proprio impatto sugli altri e imparare a fornire un feedback accurato. Infine, secondo Yalom la psicoterapia è un'impresa che richiede iniziativa dal punto di vista psicologico ed i terapeuti devono sviluppare la consapevolezza e la forza interiore per affrontare i molteplici rischi connessi alla professione.

L'autore evidenzia anche che l'autoesplorazione è un processo che dura tutta la vita ed egli raccomanda che la terapia sia quanto più profonda e prolungata possibile; il terapeuta dovrebbe sottoporvisi in vari e diversi momenti della sua vita. A suo modo di vedere è importante che i giovani terapeuti evitino l'adesione “settaria” a singoli punti di vista, acquisendo una comprensione dell'efficacia dei vari approcci terapeutici, ottenendo un prezioso “regalo”, un maggior apprezzamento della complessità ed incertezza che sottendono al processo terapeutico (Yalom, 2016a, p. 54).

Yalom definisce la persona stessa dello psicoterapeuta come lo Stradivari della pratica psicoterapeutica (ibidem, 2016a, p. 64). Egli inoltre cita Jean-Paul Sartre che scriveva “L'introspezione è sempre retrospezione”. L'autore afferma che la terapia è invariabilmente stimolata quando si focalizza sul rapporto tra terapeuta e paziente (Yalom, 2016a, p. 75). Sottolinea come sia fondamentale per un terapeuta utilizzare i propri sentimenti personali durante la terapia come dati preziosi.

Yalom afferma che se durante una seduta un terapeuta si sente annoiato, confuso, irritato, sessualmente stimolato, respinto ecc., queste emozioni o percezioni sono informazioni molto utili. Risulta importante sviluppare una conoscenza profonda di se stessi per cercare di eliminare la maggior parte dei “punti oscuri”, e acquisendo una buona base esperienziale con i pazienti il terapeuta inizierà a comprendere quanta parte di quei sentimenti sono personali o quanti evocati dal paziente (ibidem, 2016a, p. 76).

Conclusioni

Nella breve esplorazione dei testi di Renik e Yalom presi in esame, ritengo che si sia ampiamente evidenziato un approccio alla psicoterapia creativo, reale, empatico e, per usare due termini cari a questi autori, “relazionale” ed “esistenziale”. Entrambi a loro modo, ma con molti aspetti in comune, concepiscono, vivono, applicano una psicoterapia che considera come valori fondanti la relazione, l'autenticità, le emozioni e la ricerca del senso della vita.

Devo ammettere che mi sono chiesto il perché della scelta della disclosure come aspetto della creatività in psicoterapia e riconosco che la risposta mi è stata abbastanza chiara fin da subito. Mai come quando il mio terapeuta, o un mio docente durante la formazione, o un collega (magari più esperto di me) hanno fatto una disclosure, portando “nel campo relazionale” le loro emozioni, percezioni o esperienze personali anche dolorose o profonde, li ho avvertiti, sentiti e “vissuti” così accoglienti, vicini e “terapeutici”. In quelle occasioni li ho percepiti capaci di comprendermi ed al contempo di lasciarmi la libertà di seguire la mia emozione, la mia intenzione del momento, di riflettere sulle mie dinamiche (personali e relazionali), di affrontare, elaborare, metabolizzare contenuti emotivi e cognitivi particolarmente complessi o dolorosi. Di seguire, in altri termini, il percorso, sia terapeutico che personale, in piena libertà – “regalo” che va concesso ad ogni essere umano – di affrontare il mio sentiero, anche con fatica, sbagliando strada, tornando sui miei passi, cadendo, rialzandomi, guardandomi indietro, ma soprattutto intorno – vivendo cioè il momento presente – e guardando avanti, con la speranza e la fiducia di realizzare pienamente me stesso (come auspicava Jung per ognuno di noi).

In questo affascinante ed avventuroso cammino sento di poter guardare con fiducia l'orizzonte, avendo anche la consapevolezza che accanto a me ho il mio “Virgilio” (terapeuta, supervisore o collega) con le sue qualità, limiti ed esperienze, il quale non ha reticenza, paura o rifiuto ad aprire se stesso, utilizzando l'illuminante e disarmante umanità della disclosure. La medesima reale fiducia e sincera apertura che viene richiesta al paziente che cerca beneficio, aiuto e sostegno nella psicoterapia, che in fondo, sfoltita di teoria e tecnica (di qualsiasi orientamento), è e rimane primariamente, citando il titolo del libro di Lewis

Aron, una relazione umana con un grande potere creativo tra “menti che si incontrano”.

Riferimenti bibliografici

- Borgogno, F., Luchetti, A. e Marino Coe, L. (a cura di) (2017). *Il pensiero psicoanalitico italiano: Maestri, idee e tendenze dagli anni '20*. Franco Angeli: Milano.
- Calamandrei, S. (2016). *L'identità creativa. Psicoanalisi e neuroscienze del pensiero simbolico e metaforico*. Franco Angeli: Milano.
- Freud, S. (1912). *Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico*. Vol. 6. Torino: Bollati Boringhieri.
- Hoffman, I.Z. (1998). *Ritual and Spontaneity in the Psychanalytic Process*. Hillsdale: The Analytic Press. (trad. it. *Rituali e spontaneità in psicoanalisi*, Astrolabio, Roma, 2000).
- Loiacono, A.M. (2002). *Self revelation, self disclosure e/o disclosure del processo analitico*. Lavoro presentato al III Simposio Nazionale A.F.P.I.-I.P.A. Psicoanalisi Interpersonale: Prospettiva o Modello?, Firenze.
- Renik, O. (2006). *Practical Psychoanalysis for Therapists and Patients*. (trad. it. *Psicoanalisi pratica per terapeuti e pazienti*, Raffaello Cortina, Milano, 2007).
- Serriani, L. e Trifone, M. (a cura di) (2004). *Il Devoto-Oli 2004-2005. Vocabolario della lingua italiana*. Milano: Le Monnier.
- Tansey, M.J. e Burke, W.F. (1989). *Understanding Countertransference: from Projective Identification to Empathy*. Hillsdale: The Analytic Press.
- Yalom, I.D. (2016a). *Il dono della terapia*. Vicenza: Neri Pozza.
- Yalom, I.D. (2016b). *Teoria e pratica della psicoterapia di gruppo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Yalom, I.D. (2016c). *Il senso della vita*.
- Wachtel, P.L. (1993). *Therapeutic Communication: Principles and Effective Practice*. New York: The Guilford Press (trad. it. *La comunicazione terapeutica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000).

ALCUNE RIFLESSIONI SUI CONCETTI DI NARRAZIONE E TRASFORMAZIONE NEL PENSIERO PSICOANALITICO CONTEMPORANEO

di Maria Angela Caputo

Psicologa Psicoterapeuta, Scuola di Psicoterapia Comparata

“Come di un quadro coperto da un telo del quale fosse possibile intuire qualcosa attraverso una narrazione”

“Bion spostò il fuoco dal contenuto simbolico dei pensieri al processo del pensare e dal significato simbolico dei sogni al processo del sognare. Per Bion la “funzione alfa” (un finora sconosciuto e forse inconoscibile insieme di funzioni mentali) trasforma le grezze “impressioni sensoriali collegate all’esperienza emotiva” in elementi alfa che possono essere collegati per formare sogni-pensieri carichi di affetti. Un sogno-pensiero presenta un problema emotivo col quale l’individuo si deve confrontare, fornendo così lo stimolo per lo sviluppo della capacità di sognare (che è sinonimo di pensiero inconscio)”

Antonino Ferro (2010)

Per l’impulso di autori quali Antonino Ferro si è potuto osservare negli ultimi anni una più ampia diffusione ed applicazione dei concetti bioniani nell’ambito clinico; frequente era infatti l’accusa mossa a Bion di aver delineato delle teorizzazioni psicoanalitiche non adeguate ad un contesto clinico-terapeutico.

È però da sottolineare come il tentativo di collocare la persona e le sue teorie all’interno di uno o dell’altro quadro teorico di riferimento comporti la perdita del carattere innovativo del lavoro, derivante dalla stessa libertà di elaborazione e revisione dell’intero apparato psicoanalitico che lo ha preceduto. Schermer (2000) sostiene difatti che insito nelle idee di Wilfred Bion vi sia l’esplicito intento di mettere in crisi le teorizzazioni a lui precedenti e successive, idee “non saturate da preconcetti” così da permettere una continua e sempre nuova ricerca di elementi innovativi e di crescita attraverso l’esperienza. Bion così come Ferro (1996) sostengono infatti che la realtà interna ed esterna non può essere conosciuta se non attraverso l’esperienza diretta; anche all’interno del setting analitico, della stanza di analisi, le parti coinvolte devono essere in grado di porre e porsi domande su ciò che hanno dimenticato, su ciò

che non sanno, ma devono essere in grado di farlo nel presente, nell’*hic et nunc*. L’analista deve permettere al paziente il realizzarsi di tutti i mondi possibili che gli appartengono, deve garantire all’altro la possibilità di poter fare esperienza di ciò che fino a quel momento non era possibile, deve concedere al paziente di pensare i propri pensieri, di comprenderli e soprattutto di metterli in scena. Co-costruire insieme all’Altro narrazioni che rendano possibile alla propria storia di essere narrata.

Certamente l’impianto teorico di Bion viene influenzato dalle posizioni psicoanalitiche del suo tempo. Ad una attenta analisi possiamo difatti osservare come nello specifico il pensiero di Sigmund Freud e di Melanie Klein siano per lui punto di partenza.

Bion resta sempre molto ancorato all’idea di una intensità emozionale che scaturisce direttamente dal corpo e per cui la mente è concepita primariamente in funzione alla sua capacità di contenere il marasma sensoriale. Il corporeo viene considerato, nel qui e ora del setting analitico, una potenzialità di pensiero in divenire, un pensiero in attesa di essere pensato (Lombardi, 2016).

Per quanto lo si collochi all'interno della cornice teorica kleiniana (non dimentichiamoci della relazione analista paziente intercorsa fra i due), se si volesse rintracciare una pietra su cui si basano le sue prime teorizzazioni, questa sarebbe il saggio di Freud *I due principi dell'accadere psichico* (1911) che diventa infatti punto di avvio per *Apprendere dall'esperienza* (1962).

Questa appare coerente con la sua scelta di porre il focus della psicoanalisi in ciò che riguarda la genesi del pensiero. L'interesse è rivolto non solo ai pensieri in quanto tali, ma volge il proprio sguardo clinico e teorico a quelle che sono le condizioni individuali che ne rendono possibile la formazione, distinguendo concettualmente i pensieri da quello che è "l'apparato per pensare i pensieri" ed individuando nel fallimento di quest'ultimo l'origine della patologia.

È nell'incapacità di tale apparato di rispondere adeguatamente agli stimoli esterni ed interni che costituiscono l'esperienza dell'individuo, che possiamo individuare l'origine di una eccessiva e frammentaria produzione di esperienze mentali affettivamente cariche, di natura caotica, un "elemento nebuloso" oppure "orchestra rock" così come definite da Ferro (2014).

Le teorizzazioni di Bion vengono lette da molti come il tentativo di allontanarsi dalla psicoanalisi positivista di Freud e della Klein muovendosi sempre più nei territori nuovi dell'incertezza, per condurla nel campo al di là e al di qua del linguaggio verbale.

Il lavoro di Bion si evolve negli anni da una dimensione puramente gruppale (ricordiamo infatti che le prime teorizzazioni nascono in riferimento al concetto di gruppo) ad una dimensione duale, e tale spostamento di focus avviene in concomitanza all'accrescere del suo interesse per le prime fasi dello sviluppo psicologico dell'individuo e ancor più nello specifico in seguito alla sua analisi con la Klein.

I processi di scissione, proiezione e introiezione descritti dalla Klein come caratteristici della relazione tra il bambino e il seno materno risultavano essere adatti non solo per descrivere la primitività della scena di cui Bion si voleva occupare, ma anche quale fosse il ruolo dell'analista nella relazione con il paziente. La capacità di pensare, di conoscere, di conoscersi e di comunicare è strettamente connessa a ciò che avviene all'interno di una relazione significativa, dipende dalla capacità ad acquisire competenze

che porteranno a trasformare gli stimoli interni ed esterni, da elemento informe in materia pensabile, in simboli utilizzabili.

La madre assolve ad una specifica funzione psicologica ed emotiva, essa riconosce ed accoglie quelli che sono i contenuti emotivi del bambino, convertendoli e restituendoli in una forma meno indefinita e minacciosa, in una forma digeribile. Una funzione quindi che il bambino non è ancora in grado di sostenere in autonomia, funge da "funzione alfa" fino a quando egli stesso non sarà in grado di farlo autonomamente. Solo se un adulto è stato in grado di accogliere e metabolizzare emotivamente e psicologicamente le sue angosce, le sue paure, le sue scoperte restituendogliela nella forma a lui più accessibile e sostenibile il bambino potrà sviluppare la propria "funzione alfa".

In un primo momento della propria teorizzazione Bion fa riferimento a tale funzione come "lavoro del sogno"; solo successivamente viene introdotto il termine "funzione alfa" che corrisponde ad un'astrazione usata dall'analista per descrivere una funzione in grado di trasformare le informazioni sensoriali in "elementi alfa" (Lopez Corvo, 2006).

Come detto essa si sviluppa nella relazione madre-bambino che consente il delinarsi di identificazioni proiettive normali. Il bambino non è in grado di gestire le proprie sensorialità, pertanto le proietta sulla figura materna dalla cui capacità di rêverie dipende la trasformazione delle sensazioni in elementi più definiti e strutturati che saranno poi restituite al bambino. Se le proiezioni non vengono adeguatamente accolte dalla madre, il bambino reintroietta un terrore indefinibile che può portare, essendo ancora mente e corpo non differenziate, ad una proiezione sul corpo delle emozioni non mentalizzate, gli elementi non digeriti.

I genitori, sufficientemente maturi dal punto di vista psichico, svolgono un ruolo centrale nella regolazione emotiva del bambino. Evidenze di ciò emergono oggi anche da studi in ambito psicobiologico. In uno lavoro del 2014 Hofer ha osservato come nelle "relazioni diadiche i sistemi omeostatici interni del bambino immaturi e in via di sviluppo, siano regolati a livello interattivo dal sistema nervoso della figura di accudimento più maturo e differenziato. Queste esperienze "somatopsichiche" regolate e non regolate con

la figura di accudimento sono registrate e conservate nella memoria implicita che si forma precocemente nell'ambito del sistema orbitofrontale e delle sue connessioni corticali e sottocorticali come rappresentazioni interattive”.

Il termine “*rêverie*” va a tradurre i termini tedeschi “*Tagtraum*” e “*Träumerei*” che Freud utilizzava per indicare il sogno a occhi aperti e la fantasticheria (Benzoari, 2013). Sta a designare lo stato mentale aperto alla ricezione di tutti gli “oggetti” provenienti dall'oggetto amato, si declina all'interno di un campo affettivo e relazionale e così inteso può essere utilizzato anche come definizione e descrizione della relazione analista paziente. Cesar e Sara Botella (2001) definiscono la *rêverie* come la capacità della mente, sia dell'analista che del paziente, di produrre immagini che danno informazioni circa i contenuti inconsci altrimenti inaccessibili.

Il Sé si struttura all'interno della reciprocità, tramite l'interiorizzazione di essa, dapprima in una forma indifferenziata per poi muoversi progressivamente verso una separazione, ma soprattutto verso l'acquisizione da parte del bambino di tutte quelle funzioni psicologiche fino ad allora assolute dalla figura genitoriale.

Questo è ciò che accade anche all'interno della stanza di analisi. Nella relazione analitica l'analista assume il ruolo di colui che co-costruendo insieme al paziente deve accogliere i suoi vissuti, le sue proto-sensazioni, proto-emozioni fungendo da sua “funzione alfa” e permettendo all'altro grazie al lavoro analitico di acquisire tale funzione.

Tronick (1998) mette in risalto l'analogia fra lo scambio relazionale madre-bambino e lo scambio relazionale analista-paziente, sottolineando come a caratterizzare entrambi vi sia la mutua regolazione affettiva. All'interno della relazione analitica il paziente individua la possibilità, attraverso una propria e specifica strategia, di procedere ad una scarica di elementi percettivi-emotivi, una scarica cioè di quelle esperienze mentali che da solo non è in grado né di tollerare né di elaborare. Stati proto-emozionali esplosivi sul punto di essere evacuati e che attendono solamente la disponibilità mentale dell'altro per trovare un luogo di “contenibilità” e trasformazione (Ferro, 2006). Compito dell'analista è quello di permettere al

paziente di pensare i propri pensieri, di pensare e sentire le proprie emozioni. Il pensiero deve essere capace di trasformare in sogno - in una narrazione nuova e condivisa - ciò che affligge la vita di un soggetto: i suoi traumi, l'angoscia, la sofferenza, l'inibizione, l'impulsività distruttiva (Recalcati, 2017).

Il “pensare” è per Ferro una funzione della personalità derivante dall'interazione di più fattori interni ed esterni. La “funzione alfa” opera sui cosiddetti “elementi beta” trasformandoli in “elementi alfa” tanto nel sonno quanto nella veglia. Gli “elementi alfa” sono impressioni sensoriali ed esperienze emotive trasformate in immagini legate alla sensorialità, che vengono utilizzate per la formazione del pensiero onirico, del pensiero onirico della veglia, dei sogni e dei ricordi. Nelle sue prime teorizzazioni, Bion li denominò “oggetti vivi e reali”, successivamente in una nota di *Cogitations* furono definiti “elementi alfa” (Lopez Corvo, 2006). Gli “elementi beta” invece non sono adeguati a pensare, sognare, ricordare o comunque svolgere qualsiasi altra attività intellettuale, essi sono sperimentati in termini Kantiani come “cosa in sé” come aspetti della personalità. Il termine “elemento beta” è stato introdotto successivamente, Bion inizialmente li definì “atti non digeriti o non sognati” proprio ad indicare il loro carattere primitivo e indefinito. Essi definiscono quello che è il sistema proto-mentale dell'individuo nel quale non esistono differenze fra fisico e mentale. Non sono però sinonimo di patologia, ma rappresentano una forma di comunicazione non verbale tipica di tutti coloro che mancano di una funzione alfa per elaborare, digerire e mentalizzare. Non possono essere concettualizzati, ma vengono eliminati attraverso meccanismi di identificazione proiettiva ed acting out (Lopez Corvo, 2006).

Compito della “funzione alfa” è quello di operare una trasformazione continuativa degli stimoli sensoriali ed emotivi grezzi in pittogrammi emotivi, immagini di esperienze percettive che danno una forma a ciò che per il paziente è privo di coerenza e significato.

Possiamo in certi termini riscontrare un contatto tra la differenziazione operata da Damasio e ripresa dall'approccio cognitivo-evoluzionista fra emozione (*emotion*) e sentimento (*feeling*) e

quelli di derivazione bioniana di elemento beta ed elemento alfa. Damasio propone di riservare il termine emozione (*emotion*) al processo precosciente e di chiamare sentimento (*feeling*) l'emozione divenuta cosciente, l'emozione completata dalla conoscenza. La prima potrebbe accostarsi concettualmente all'elemento beta, grezze "impressioni sensoriali collegate all'esperienza emotiva"; la seconda invece all'elemento alfa, l'elemento di cui il paziente ha maggiore consapevolezza e che riesce a pensare e verbalizzare. Secondo Ferro, infatti, ciò che noi chiamiamo emozione in realtà non rappresenta altro che un'attivazione primitiva, di natura proto-sensoriale la quale solo successivamente si andrà a configurare in termini affettivi e coscienti.

È possibile ritrovare delle connessioni anche con la "Teoria del codice multiplo" di Wilma Bucci, teoria che rappresenta un efficace ponte fra psicoanalisi e scienze cognitive. Bucci delinea l'esistenza di tre codici attraverso i quali può essere espressa la conoscenza, il sub-simbolico, il simbolico non verbale e il simbolico verbale. Il pensiero metaforico e il sogno catturano la prima mappatura dell'esperienza effettuata dal codice sub-simbolico, all'interno del codice simbolico-verbale e lo fanno attraverso l'intermediazione dei processi simbolici non verbali. Tali concetti riflettono quella che è la teorizzazione relativa ad elementi beta, funzione alfa, elementi alfa, pittogrammi emotivi e derivati narrativi, ma intesi non in una linearità causale rigida, ma come continue connessioni bidirezionali. Per Grotstein (2000), infatti, non è possibile individuare un movimento lineare che da beta va ad alfa, ma un continuo oscillare beta-alfa che determina l'incensante attività della funzione alfa, una cioè continua trasformazione da elementi grezzi a pittogrammi.

Perché vi possa essere un adeguato funzionamento psichico ed emotivo della persona le aree asimboliche della nostra mente rappresentate da un insieme di elementi mentali frammentati, percezioni sensoriali scisse fra loro, devono evolvere verso un livello caratterizzato da maggiore conoscenza e rappresentabilità. Le emozioni e i vissuti, con cui analista e paziente si trovano a interagire all'interno della stanza d'analisi non possono essere colte direttamente, possono solo essere osservate quelle che sono le loro trasformazioni verbali o corporee. Ciò che la psicoanalisi fa è cercare di riconoscere tali

oggetti psicoanalitici e trovare un modo per comunicarne la natura attraverso astrazioni e trasformazioni. Necessaria è la possibilità di creare nel setting analitico le condizioni che possano garantire al paziente di ritrovare, nella relazione con l'analista e con se stesso, l'esperienza non metabolizzata, permettendo alle emozioni, ai vissuti di emergere e di permanere. Una psicoanalisi non tanto dei contenuti (rimossi o scissi), ma una psicoanalisi che sviluppa gli strumenti per sentire, pensare, sognare, e che in questo senso guardi al futuro (Ferro, 2006).

Secondo Ferro (1996), ciò che va a definire il setting analitico è il delinarsi proprio di una situazione in cui contenuti "non digeriti", non pensabili, si possano trasformare attraverso un processo di simbolizzazione, verbalizzazione e co-narrazione in emozioni e pensieri descrivibili. Ogden (2007) considera il sintomo come il risultato di sogni non fatti o interrotti da cui deriva un accumulo di elementi beta, obiettivo dell'analisi è quella di riuscire a sognare con il paziente sui sogni non sognati. Il tutto all'interno di un setting co-determinato dalla coppia paziente e analista.

In un'intervista Ogden (2001) sostiene che l'incontro con l'altra persona rappresenta l'unico modo per creare l'urlo che non si può produrre da soli. A patto di non esserne travolti.

L'analista difatti non è presente solo come risposta o filtro interpretativo dei vissuti portati dal paziente, ma è parte integrante e co-costruttore del campo analitico attraverso la propria mente, il proprio funzionamento e/o disfunzionamento (Ferro e Basile, 2004). Strumento principale è infatti la persona stessa, la sua mente, la sua ricettività, ma soprattutto la sua capacità di creare nuove narrazioni in cui ciò che prima non era possibile ora lo diventa.

Il lavoro di Antonino Ferro rappresenta ad oggi una prosecuzione del lavoro di Bion, nuova finestra all'interno del contesto psicoanalitico. Egli focalizza la propria attenzione teorica e clinica sulle emozioni, sulle immagini mentali, su quel processo di trasformazione che ne rende possibile l'espressione e lo fa spostando l'attenzione dal contenuto al processo. Pone la sua attenzione sul processo in grado di permettere una trasformazione di emozioni invisibili in emozioni visibili, emozioni che possano essere pensate e viste, che possano essere dipinte, toccate, ecc., domandandosi

come queste possano tornare ad essere quello che sono: “il lessico dell’esperienza viva”. È proprio ciò che spinge un paziente ad intraprendere un percorso analitico, è l’assenza di significati, l’assenza di quello che Ferro definisce la “verità emotiva” della sua esistenza (Ferro, 2014).

La sofferenza è dovuta alla presenza di un qualcosa di indigerito, di un qualcosa che necessita di una trasformazione, di diventare elemento alfa. È derivante da un’insufficienza dell’“apparato per pensare i pensieri” e nei casi più gravi da una più profonda difettualità della sua “funzione alfa”. La risultante di un’invasione da parte di stimoli proto-sensoriali e proto-emotivi derivanti da micro/macro situazioni traumatiche che la persona non è in grado di accogliere e digerire (Bion, 1962; 1963; 1965; 1992).

La patologia nasce infatti da un’eruzione di elementi beta che non trovano una struttura mentale in grado di accoglierli, non trovano cioè quel “contenitore” in grado di contenere tale “contenuto” che va ad inondare la mente del paziente. I concetti di contenitore-contenuto rappresentano un modello di astrazione a cui Bion conferisce i segni di ♀ relativi al contenitore e di ♂ relativo al contenuto facendo riferimento alla simbologia del femminile e del maschile proprio ad indicare, indipendentemente da una valenza prettamente sessuale, il carattere di intrinseca relazione. Fa riferimento alla capacità di contenimento della madre rispetto ai vissuti del figlio, all’identificazione proiettiva che fra i due si realizza, così come a ciò che accade all’interno della relazione fra l’analista e il paziente (Lopez Corvo, 2006).

Laddove il paziente manchi della propria “funzione alfa” o manchi quella di un altro che possa fungere per lui da base, egli non sarà in grado di sognare, di compiere un lavoro psicologico sulla propria esperienza emotiva passata e anche presente (Ogden, 2017). Secondo Ferro all’analista sta la capacità di porsi di fronte al paziente con la mente libera da “memoria e desiderio” (Bion, 1973), l’attenzione fluttuante di derivazione freudiana, ed è ciò che può garantire il suo essere aperto e ricettivo alle proto-emozioni veicolate dal paziente attraverso l’identificazione proiettiva.

“Scarta la tua memoria, scarta il tempo futuro del tuo desiderio; dimenticali entrambi, sia quello che sapevi sia quello che vuoi, in modo tale da lasciare spazio ad una nuova idea. Forse sta fluttuando nella stanza in cerca di dimora un pensiero, un’idea che nessuno reclama” (Bion, 1987).

Emergono nel campo analitico immagini visive, rappresentazioni acustiche o comunque rappresentazioni legate ad altri registri sensoriali più o meno organizzate che si muovono, attraverso un processo di co-costruzione e co-narrazione, verso una maggiore comprensione ed acquisizione di significato (Ferro, 2013).

Lo stato di benessere psicologico è difatti strettamente connesso alla capacità che l’uomo ha di organizzare e di dare forma alla propria realtà interiore ed esteriore e tutto ciò attraverso quel processo di trasformazione e metabolizzazione che permette ad ognuno di noi di comprendere e comunicare con noi stessi e con l’Altro producendo un significato condivisibile. Sviluppare cioè quella operatività mentale in grado di elaborare la propria esperienza, “digerirla” sul piano simbolico e tradurla poi in termini creativi e narrativi, il processo di “alfabetizzazione”.

Le immagini assumono in tale ottica un ruolo centrale risultando indispensabili per il nostro funzionamento psico-emotivo. Per generare coerenza, le nostre emozioni, i nostri vissuti, le nostre fantasie necessitano di esprimersi per immagini, poiché esse rappresentano e si configurano come elemento intermedio nel processo di simbolizzazione che dalle sensazioni porta alla parola e all’espressione.

In Ferro (1996) assume centralità il tema dell’immagine, del pittogramma, legato alla pensabilità. Sottolinea l’importanza del visivo e di come esso sia una modalità di sviluppo del pensiero individuando una stretta connessione fra proto-emozioni e immagine.

Questi pittogrammi rimangono di per sé inconoscibili, ma sono avvicinabili attraverso i loro derivati narrativi oppure attraverso la comparsa di quelli che vengono definiti “flash visivi o flash onirici”, un pittogramma che emerge all’esterno in maniera diretta. È importante qui sottolineare come il flash visivo non presenti elementi in comune con l’allucinazione, essa non è infatti una percezione in assenza di stimolo esterno, ma è un’immagine strettamente connessa ad uno specifico momento che non permane nella dimensione

inconscia del paziente, attendendo di essere espressa attraverso un genere narrativo, ma emerge come immagine in quanto tale.

Per meglio comprendere riprenderò un esempio fatto dallo stesso Ferro nel corso di una conferenza del 2014 presso la SIPRe a Parma (Società Italiana della Psicoanalisi Relazionale); egli descrive l'episodio vissuto con una paziente alla quale, nel momento della richiesta di un aumento dell'onorario si palesa di fronte a sé, proiettata sul muro, l'immagine di una gallina spennata. Questo è per Ferro un "flash visivo o flash onirico", un pittogramma, un'immagine che emerge in relazione al vissuto emotivo della paziente che non riesce però ad essere contenuto per essere poi espresso.

L'immagine, il disegno, lo scarabocchio si pone, così come sostiene Ferro (2007), come "un punto di arrivo del proto-mentale e un punto di partenza da esso", rappresenta un pre-testo narrativo per storie da raccontare e per un dialogo intrapsichico che può "dare speranza e percorribilità a sentieri di vita interrotti e aprirne altri del tutto imprevedibili".

La dimensione inconscia può sorgere attraverso un processo fatto di sensazioni, odori, suoni, movimenti, immagini, fatto di elementi insaturi. Emerge una figura, un gesto, una forma di senso compiuto carico di memoria affettiva e mai visto prima sulla quale analista e paziente si muovono insieme nel co-costruire una nuova storia e un nuovo significato.

Lo scambio creativo che si viene così a realizzare permette la creazione di spazi mentali che rendono possibile per il paziente il creare e lo scoprire partendo solo da sé. Così come lo stesso Antonino Ferro ha dimostrato grazie ai riferimenti al suo ambito clinico, non vengono date consegne specifiche al paziente, ma si permette a quest'ultimo di creare, di rappresentare fuori da sé nello stile che gli è più vicino, propri vissuti, proprie conflittualità così come anche risorse. Immagini, parole, storie ed intrecci personali che permettono attraverso la pittografatura, attraverso uno specifico linguaggio e stile, di pensare ciò che non era pensabile, di sentire ciò che non poteva essere sentito e che non ha avuto modo di emergere se non come sintomo.

I pittogrammi emotivi e la loro rappresentazione prendono vita nell'incontro fra analista e paziente, si muovono di pari passo con lo stupore come con la paura rendendo possibile

non solo il delinearsi di un contenitore, ma permettendo al paziente di vedersi, di narrare ciò che prima era primitivo, non noto in qualcosa di pensato e pensabile, di dare nome a ciò che prima ne era privo.

Dall'utilizzo di tecniche creative quali ad esempio il disegno, Ferro ha potuto osservare come questo permettesse al paziente di dare una forma ai propri vissuti, giungendo alla conclusione che "la sensorialità spinge affinché possa essere recuperata una rappresentazione che possa dare senso a ciò che è imbavagliato" (Ferro, 2006).

La sensorialità è l'insieme degli stati proto-emotivi, stati emotivi non aggregati e formulati che si prestano ad essere descritti e rappresentati. Man mano che tale sensorialità viene trasformata in pittogrammi, di cui noi non siamo consapevoli, essa diminuisce per intensità e viene sostituita dalle immagini (Ferro, 2014).

"L'immagine è rappresentazione in assenza di rappresentabilità. L'immagine svela, è l'incontro con la storia del Sé" (Ferruta, 2005). Sempre Anna Ferruta sottolinea come, perché i pensieri possano essere pensati e le emozioni possano essere riconosciute, essi devono essere rappresentabili, devono cioè ricorrere ad una rappresentazione iconica che assolve in qualche misura alla funzione di ponte fra il pensiero e la parola.

L'immagine è connessa alla nostra sensorialità, è legata ad una dimensione precedente, è intesa, dalle parole di Fausto Petrella, "la sensorialità del percepire (...) noi costruiamo immagini, attingiamo a immagini quando pensiamo e attuiamo delle donazioni di senso".

I pittogrammi sono in stretto rapporto con la sensorialità della persona. Lo stesso Ferro (2006) osserva nella relazione con i suoi pazienti come all'aumentare del "sentire" di questi ultimi le manifestazioni, le simbolizzazioni diventano più articolare e specifiche.

L'analista, così come il paziente, deve prestare attenzione alla propria sensorialità, e questo rende possibile un punto di contatto.

In merito all'utilizzo delle immagini nel setting clinico, ma nello specifico all'utilizzo dello scarabocchio come manifestazione del processo di alfabetizzazione, Ferro (2006) scrive: "Penso che entrare nel mondo soggettivo del paziente, con le libere associazioni di entrambi sullo scarabocchio, sia un evento co-creato che, per la

sua realizzazione, richiede la messa in campo di tutte le modalità sensoriali e immaginative a disposizione sia del terapeuta che del paziente. Non basta il cosiddetto atteggiamento empatico (...) serve un atteggiamento estetico nella relazione”.

“Estetica” non nel senso di ciò che si occupa del bello e delle arti, ma nel suo primario significato di (*aisthànomai*), di “percepire attraverso la mediazione dei sensi”.

Come lo stesso Ferro sottolinea tali derivati variano da soggetto a soggetto, ogni paziente tenderà cioè ad utilizzare un proprio specifico genere narrativo per esprimere quanto nella propria mente si delinea come pittogramma. Una sequenza proto-emotiva, del tipo paura-rabbia-sollievo, potrebbe portare ad una sequenza di pittogrammi: porta scassinata–pugile–alba.

I pittogrammi emotivi emergono come derivati narrativi, ma mentre la formazione dei primi avviene in maniera continuativa, i secondi possono modificarsi, possono essere differenti a patto che siano compatibili con la sequenza di elementi alfa. Questa, inconoscibile in quanto tale, potrebbe prendere vita nel campo analitico attraverso derivati narrativi quali racconti ben costruiti e lineari relativi, ad esempio, ad investimenti in borsa oscillanti di un paziente ossessivo, un ricordo d’infanzia di un’adolescente, un disegno su carta di una paziente con difficoltà ad esprimere le proprie emozioni.

I pittogrammi si configurano quindi come i “mattoncini Lego”, così come li definisce Ferro (2017), che vengono mescolati fra loro e successivamente tradotti in uno specifico genere narrativo grazie al pensiero onirico diurno. Ferro paragona il pittogramma alla vignetta di Forattini posta sulla prima pagina di un quotidiano italiano, indicandolo come un “riassunto in immagine” di tutte le sensorialità, di tutte le informazioni che giungono a noi dal mondo interno e dal mondo esterno.

In noi “c’è un processo che continuamente trasforma i dati che ci arrivano dalla realtà, cosicché quest’ultima viene continuamente trasformata in una sequenza filmica all’interno della nostra mente” (Ferro, 2017). Maurizio Peciccia (2011) ha paragonato il lavoro onirico inconscio caratterizzato da processi di condensazione e spostamento alle tecniche di montaggio che si utilizzano nella filmografia. Anche in tale caso possiamo riscontrare una

connessione fra psicoanalisi e scienze cognitive in cui viene data grande importanza e rilevanza, seppur con presupposti teorici e clinici differenti, alla traduzione in immagine, pensiamo ad esempio alla “Tecnica della moviola” o l’utilizzo dell’immaginazione guidata (Lezi, Giannantonio, 2009).

Il pensiero onirico diurno trasforma l’esperienza in immagine diventando in questo assimilabile alla funzione alfa, trasforma esperienze presimboliche in pittogrammi che vanno pertanto a colmare il vuoto della non rappresentatività.

Per Ferro il sogno rende possibile tutto ciò, rende possibile la pensabilità e la verbalizzazione di esperienze non pensate e non verbalizzate, ma a differenza di Freud, per l’autore l’attività onirica non si realizza solo nel sonno, è continuativa, giorno e notte, creando pertanto continuità nel lavoro della mente. È una delle modalità con cui possiamo dare significato all’esperienza, con cui viene valorizzata la funzione simbolica della capacità creativa e narrativa del paziente.

Il sogno è quella funzione della mente che crea simboli trasformando simbolicamente esperienze presimboliche. Le immagini del sogno non sono da decifrare, ma sono da comprendere focalizzando l’attenzione sul senso che l’immagine apporta e da lì partire, come nel gioco dello scarabocchio di Winnicott, con la proposta di una nuova forma simbolica o di altri sviluppi narrativi sempre all’interno di una co-costruzione (Civitarese, Ferro 2015). Non è tanto importante l’interpretazione in sé quanto la capacità che essa ha di far emergere le dinamiche sottostanti, definendole ed articolandole all’interno del campo analitico.

Si rivede un po’, come sottolinea Ogden (2001), il modo di intendere il sogno; difatti, se per Freud lo scopo del sognare così come del processo analitico è quello di rendere cosciente l’inconscio, per Ferro è quello di rendere l’esperienza cosciente disponibile per il lavoro inconscio del sogno. Tradurre il sintomo in un “linguaggio altro” fatto di colori, immagini, parole ed emozioni è ciò che permette di poterne parlare e apre la via ad altre mille narrazioni possibili che piano piano possono portare al cambiamento, un romanzo che non ha mai un finale, ma che mette in gioco personaggi sempre

più complessi e completi che danno origine a dialoghi interminabili.

“Lo scarabocchio contiene in sé un elemento insaturo che, con tutti i suoi possibili derivati narrativi, si presta molto bene a essere una plastilina, una creta visiva che può rinviare in modo caleidoscopio a tanti pittogrammi; questo può rappresentare un inizio, un prologo per racconti da narrare tra paziente e analista” (Techel, 2008).

Il processo di alfabetizzazione, la pittografatura, il sogno, la trasformazione in immagine di ciò che ancora non è pensato o pensabile permette una sua dicibilità e rappresentabilità attraverso una narrazione; termine con il quale si fa riferimento al ricordo, al come una volta si sono svolti gli eventi e che vengono oggi riproposti e rinarrati a sé e all'Altro seguendo un proprio narrare (Lopez Corvo, 2006).

Ferro (2004) individua un parallelismo fra psicoanalisi e narratologia. Per quanto differenti fra loro secondo l'autore in entrambi gli ambiti è possibile individuare un elemento centrale e cioè il determinare una connessione fra testo e lettore, fra paziente ed analista. Sostiene infatti che l'analista sia da intendere come quella componente della relazione che permette al paziente di entrare in contatto con l'insieme dei mondi possibili di cui egli dispone riuscendo ad esprimerli secondo una propria specifica e peculiare modalità.

La funzione del derivato narrativo è quella di raccogliere ansie e angosce di vario genere e gravità, vissute su un piano sintomatologico, in narrazioni capaci di dare loro un contenimento. Il nostro inconscio, afferma Grotstein (2010), porta in sé una tendenza innata alla ricerca di narrazioni che convertano gli eventi in entrata, sia dal mondo interno che dal mondo esterno, in esperienze personali. Come sottolinea Recalcati (2017), l'inconscio di Ferro però “non è il rimosso, il separato dalla coscienza o il suo sottosuolo che si tratta di decifrare attraverso l'attività dell'interpretazione, ma il processo stesso della simbolizzazione, della narrazione che interviene quando, come accade in seduta, una persona parla con un'altra”.

Continua rinarrazione, un continuo “stasera si recita a soggetto” di come il paziente fotogrammi gli elementi, gli avvenimenti del campo, facendo sì che ogni singola manifestazione, pittografatura, narrazione si attenga al campo analitico (Ferro, 2006).

Le narrazioni assumono di volta in volta una configurazione differenziale poiché sono strettamente connesse alla capacità narrativa delle due menti presenti nella stanza di analisi e del loro “operare onirico in uno stato di veglia” (Ferro, 2013), dipende cioè dalla capacità dell'analista e del paziente di fantasticare, di sognare in stato di veglia.

Madeleine e Willy Baranger (1961-1962) descrivono il setting analitico come quel campo bipersonale in cui non è possibile guardare ai membri della coppia analitica come due singoli, campo all'interno del quale attraverso l'interazione e la reciprocità è possibile riconoscere la “fantasia inconscia di coppia”. Nella psicoanalisi italiana tale concetto viene introdotto dal lavoro di Corrao (1986) derivante dall'incontro con la teoria delle funzioni di Bion (che influenzerà poi Ferro nella sua definizione di campo), l'ermeneutica per cui “si considerano gli elementi analitici come emergere di osservazioni espresse da uno specifico punto di vista non valutabili oggettivamente” (Corrao, 1987a) e la narratologia intesa come “uno stile, una delle dimensioni che assume ogni costruzione del mondo” (Corrao, 1987b).

A partire dal lavoro di Corrao e dall'incontro di questo con Bion, Ferro (2002) definisce il campo come ampliamento del modello relazionale, uno spazio-tempo di turbolenze emotive che si attiva e si trasforma in base al funzionamento mentale della coppia analista-paziente e che consente operazioni trasformative e narrative.

Spazio-tempo costituito da elementi beta che attivano la funzione alfa dell'analista e del campo stesso che spingono quindi ad essere trasformati in elementi alfa, in pittogrammi emotivi, che possono manifestarsi nel racconto del paziente, nella rêverie dell'analista, in qualunque punto del setting analitico (Ferro, 1996). Campo analitico quindi come campo emozionale (Gaburri, 1997; Riolo, 1997).

Si lavora nell'hic et nunc della seduta e del campo analitico; “lavorare nell'hic et nunc non significa certo fare continue interpretazioni su quanto sta avvenendo nell'ego, significa semplicemente che il processo di simbolizzazione avviene all'interno della seduta e che quanto il paziente porta (in uno dei tanti modi in cui è capace di portare, dal modo verbalizzato, agli agiti dentro e fuori, alle identificazioni proiettive, alle evacuazioni di elementi beta) deve trovare un accoglimento ed una trasformazione narrativa nell'oggi (...)

bisogna lavorare con lui nell'oggi dell'incontro" (Ferro, 1996).

Nella prospettiva bioniana e post-bioniana quindi lo psicoanalista non deve solo decifrare il passato del paziente, ma deve rendere pensabile ciò che non lo è mai stato.

È il pensiero che possiamo ritrovare in quello che Lacan definisce "inconscio al futuro anteriore" per cui "io non sono quello che il passato ha fatto di me, ma sono sempre quello che può - a partire dal suo passato - risignificare il passato che lo ha fatto in modo nuovo rendendolo futuro" (Recalcati, 2012).

Il non pensabile si trasforma in racconto condiviso attraverso una continua opera di tessitura narrativa, di interpretazioni insature ed aperte oppure, così come le definisce Ferro "interpretazioni narrative" (1999).

Ciò a cui mira il lavoro analitico è quello di far sì che il paziente acquisisca una propria capacità narrativa, un narratore interno in grado di dare un nome, un significato a quanto emerge nella e dalla relazione analitica.

Come precedentemente detto nel suo impianto teorico, Ferro opera un parallelismo fra psicoanalisi e narratologia influenzato anche dall'opera *Lector in Fabula* di Umberto Eco (1979).

In questa sua opera, Eco sostiene che "il testo è una macchina pigra nei confronti della quale il lettore è chiamato a condurre un lavoro di interpretazione e a cooperare al fine di riempire spazi di non-detto o già detto", "un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare", come accade in analisi quando l'analista, con le sue interpretazioni e con la sua capacità a co-narrare insieme al paziente, permette a quest'ultimo di sviluppare il proprio narratore interno, aiutandolo a dare un nuovo significato al proprio "testo" emotivo.

In seduta di analisi si muove quello che Ogden (2007) chiama "*talking as dreaming*", una modalità narrativa che permette l'emergere di qualcosa che altrimenti tenderebbe a rimanere non detto, uno scambio analista-paziente in cui si allude al gioco, alla creatività.

Ferro (2006) paragona la relazione analitica alla conduzione di una pièce teatrale all'interno della quale le trame si snodano per entrambi i co-narratori momento per momento privando l'analista dalla pretesa di detenere una verità precostituita.

Una cooperazione lettore/testo in cui ogni lettore costruirà e donerà senso in modo diverso ai vari personaggi (Eco, 1979; Marrone, 1986). "Personaggi" che narrano i mondi possibili che si aprono in analisi, mondi legati al romanzo familiare del paziente così come alla relazione attuale paziente-analista.

Come già detto in precedenza, anche i pittogrammi possono essere rivolti e relativi alla relazione attuale fra l'analista e il paziente, possono cioè indicare quelle che sono le necessità attuali del paziente all'interno del setting analitico. Dalle sue osservazioni cliniche, Ferro ha difatti osservato come spesso una specifica manifestazione fosse non riferita alla storia passata del paziente, ma ad azioni, interpretazioni, rimandi da lui mosse, forse prematuramente e non accettate dall'Altro.

Come presentato da Collovà (2011), il termine "Personaggio" non è però prerogativa teorica di Ferro, ma è riscontrabile in psicoanalisi, seppur con un significato differente, già nelle prime teorizzazioni di Freud. Nel saggio *Personaggi psicopatici sulla scena* (1905) Freud introduce tale termine per indicare una persona esistente nel mondo esterno del paziente e che diventa anche rappresentazione delle istanze di conflitto. Nella teorizzazione di Freud, così come successivamente in quella di Melanie Klein in cui corrisponde ad oggetti interni del paziente scissi e proiettati sull'analista attraverso il transfert, il termine Personaggio è ancora utilizzato in un'ottica uni-personale, lontani quindi dal poter essere considerati una co-costruzione, risultante della cooperazione narrativa della coppia analista-paziente. Ferro (2010), inoltre, sostiene che il "personaggio umano" rappresenti il personaggio analitico per eccellenza, la parte più evoluta del campo e in quanto tale "risultato del processo di aggregazione di elementi provenienti dalla coppia analista-paziente e connesso al funzionamento mentale della coppia" (Benzoari e Ferro, 1992, 1997).

Posizione differente, invece, quella di Civitarese (2011) secondo il quale con Personaggio si intende non solo l'elemento umano che emerge nel racconto, ma un qualsiasi elemento visivo, uditivo, cinestesico che all'interno del campo analitico permette e presuppone il processo di alfabetizzazione.

Nel 2014 Ferro opera una ridefinizione parziale del concetto di personaggio inteso oggi come

“funzione del campo dei quali viene fatto il casting allo scopo di narrare quanto in questo ha necessità di essere espresso in quel momento e oscurando ogni corrispondenza con una realtà esterna alla seduta o storica” (Ferro 2014; Collovà 2011).

I personaggi cominciano quindi a vivere nel setting analitico non più come persone reali o come oggetti interni del paziente, ma come elemento di espressione che permette la narrazione all'esterno di funzionamenti interni. Raccontano in seduta una nuova acquisita abilità di mettere in immagine, di figurare (Botella, 2002) e di contenere stati emotivi dapprima inavvicinabili.

Il percorso analitico si configura quindi come un *re-telling a life*, una rinarrazione continua e diversa della propria storia e del proprio romanzo familiare determinando ad ogni movimento l'emergere di nuovi aspetti che vanno a riempire gli spazi prima vuoti consentendo la creazione di nuove Gestalt, di nuove rappresentazioni.

Come Fonagy (2003), Ferro ritiene che ciò che caratterizza il lavoro analitico è il processo di ricostruzione e narrazione piuttosto che i contenuti in sé per sé. Rendere cioè possibile il processo di trasformazione che porta una sensorialità nebulosa e rumorosa, ancora di per sé scottante ed incomprensibile a tramutarsi in emozioni, pensieri, vissuti che possano essere contenute ed espresse, che possano cioè trovare nella narrazione soggettiva e personale del paziente e della coppia analista-paziente una propria dicibilità, una propria rappresentabilità. Il lavoro terapeutico è focalizzato quindi sulla trasformazione delle “grezze impressioni sensoriali collegate all'esperienza emotiva” in elementi più definiti, pensabili, in pittogrammi emotivi che determinano la creazione di un'immagine interiore, una condensazione di significati che verranno poi espressi secondo specifici derivati.

I pittogrammi, che emergono dall'azione della “funzione alfa” della “funzione Forattini”, come la chiama Ferro, rappresentano una forma delle forze dell'inconscio, rappresentazione di uno stato proto-emotivo, proto-sensoriale non definito di cui la persona però non ha conoscenza diretta. Secondo Riolo (1980) le immagini sono prodotte a partire da frammenti della realtà presente o passata e organizzate in “scene” provviste di senso ed espresse poi all'interno della relazione analitica.

La mente dell'analista diviene “uno specchio che ri-flette le immagini del paziente su di lui proiettate trasformandole” (Riolo 1980). Ferro sottolinea l'importanza del visivo e di come esso sia una modalità di sviluppo del pensiero e della narrazione essendo strettamente connessa alla funzione alfa e quindi alla formazione del pensiero stesso.

Riferimenti bibliografici

- Baranger, M. e Baranger, W. (1961). La situazione analitica come campo dinamico. *La situazione psicoanalitica come campo bipersonale*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1990.
- Benzoari, M. (2013) *Réverie*. Testo reperibile su: <https://www.spiweb.it/spipedia/reverie>.
- Benzoari, M. e Ferro, A. (1992). Percorsi bi-personali dell'analisi. Dal gioco delle parti alle trasformazioni di coppia. In Nissim Momigliano, L. e Robutti, A. (a cura di), *L'esperienza condivisa*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Benzoari, M. e Ferro, A. (1997). Il sogno all'interno di una teoria del campo: aggregati funzionali e narrazioni. In Gaburri, E. (a cura di), *Emozione e interpretazione. Psicoanalisi del campo emotivo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bion, T.P. (1997). *Comunicazione personale*.
- Bion, W.R. (1962). *Apprendere dall'esperienza*. Roma: Armando Editore, 1972.
- Bion, W.R. (1963). *Gli elementi della psicoanalisi*. Roma: Armando Editore, 1983.
- Bion, W.R. (1965). *Trasformazioni. Il passaggio dall'apprendimento alla crescita*. Roma: Armando Editore, 1973.
- Bion, W.R. (1973). *Attenzione e interpretazione*. Roma: Armando Editore, 2010.
- Bion, W.R. (1992). *Cogitations – pensieri*. Roma: Armando Editore, 1997.
- Botella, C. e Botella, S. (2001). *La raffigurabilità psichica*. Roma: Borla.
- Bucci, W. (1997) *Psicoanalisi e scienza cognitiva*. Roma: Fioriti Editore, 1999.
- Collovà, M. (2011). Con stile: il vero giallo in analisi. In Ferro, A., Civitarese, G., Collovà, M., Foresti, G., Mazzacane, F., Molinari, E. e Politi, P. (a cura di), *Psicoanalisi in giallo. L'analista come detective*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Corrao, F. (1986). Il concetto di campo come modello teorico. *Orme*, vol. II. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1998.
- Corrao, F. (1987a). L'interpretazione psicoanalitica come fondazione di un campo ermeneutico e dei suoi funtori. *Orme*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 1998.
- Corrao, F. (1987b). Il narrativo come categoria psicoanalitica. *Orme*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Civitaresse, G. (2011). La violenza delle emozioni: Bion e la psicoanalisi postbioniana. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Damasio, A. (1999). *Emozione e coscienza*. Milano: Adelphi, 2000.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 2001.

- Ferro, A. (1996). *Nella stanza d'analisi: emozioni, racconti, trasformazioni*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ferro, A. (1999). *La psicoanalisi come letteratura e terapia*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ferro, A. (2002). *Fattori di malattia, fattori di guarigione: genesi della sofferenza e cura psicoanalitica*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ferro, A. (2004). Riflessioni preliminari su psicoanalisi e narratologia. In *Funzione Gamma*, rivista telematica scientifica, Università La Sapienza di Roma, n. 426 del 28/10/2014. Testo ritrovabile su www.funzionegamma.it.
- Ferro, A. (2006). Da una psicoanalisi dei contenuti e delle memorie a una psicoanalisi per gli apparati per sognare, sentire, pensare: transfert, transfer, trasferimenti. *Rivista di Psicoanalisi*, 52(2), 401-478.
- Ferro, A. (2006). *Tecnica e creatività: il lavoro analitico*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ferro, A. (2007). *Evitare le emozioni, vivere le emozioni*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ferro, A. (2010). Navette per l'Inconscio: rêveries, trasformazioni in sogno, sogni. *Rivista di Psicoanalisi*, 56(3), 615-634.
- Ferro, A. (2010). *Tormenti di anime. Passioni, sintomi, sogni*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ferro, A. (2013). *Psicoanalisi oggi*. Roma: Carrocci Editore.
- Ferro, A. (2014). *Le viscere della mente. Sillabario emotivo e narrazioni*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ferro, A. (2014). Conferenza SIPRe, Parma. Video ritrovabile su <https://www.youtube.com/watch>.
- Ferro, A. (2014). Conferenza SIPRe, Parma. Video ritrovabile <https://www.youtube.com/watch>.
- Ferro, A. e Nicoli, L. (2017). *Pensieri di uno psicoanalista irriverente: guida per analisti e pazienti curiosi*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ferro, A. e Basile, R. (2004). The psychoanalyst as individual: Self-Analysis and gradients of functioning. *The Psychoanalytic quarterly*, 73(3), 659-682.
- Ferro, A. e Civitarrese, G. (2015). *Il campo analitico e le sue trasformazioni*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ferruta, A. (2005). Configurazioni iconiche e pensabilità. *Rivista di psicoanalisi*. Roma: Borla.
- Fonagy, P. (2003). Replica ad Harold Blum. *L'Annata psicoanalitica internazionale*, n.1/2005.
- Freud, S. (1905). Personaggi psicopatici sulla scena. *Opere*, vol. 5. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. (1911). Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico. *Opere*, vol. 6. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.
- Gaburri, E. e Ambrosiano, L. (1997). *Emozione e interpretazione: psicoanalisi del campo emotivo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Giannantonio, M. e Lenzi, S. (2009). *Il disturbo di panico. Psicoterapia cognitiva, ipnosi e EMDR*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Grotstein, J. (2004). *Chi è il sognatore che sogna il sogno? Uno studio sulle presenze psichiche*. Roma: Edizioni scientifiche Magi.
- Grotstein, J. (2010). *Un raggio di intensa oscurità. L'eredità di Wilfred Bion*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Hofer, M. (2014). La nuova biologia evoluzionistica: Da Freud all'epigenetica. *Psicoterapia e scienze umane*. Vol.3.
- Klein, M. (1929). La personificazione nel gioco infantile. *Scritti 1921-1958*. Torino: Bollati Boringhieri, 1978.
- Liotti, G. (2013). *Le opere della coscienza. Psicopatologia e Psicoterapia nella prospettiva cognitivo-evoluzionista*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Lombardi, R. (2016). *Metà prigioniero, metà malato. La dissociazione corpo-mente in psicoanalisi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Lopez Corvo, R.E. (2006). *Dizionario dell'opera di Wilfred R. Bion*. Roma: Borla.
- Marengo, F. (2010). Trattare i bambini, trattare con i bambini. *Quaderno di Psicoterapia del Bambino e dell'Adolescente*, Vol. 32, pp. 7-11.
- Marrone, G. (1986). *Sei autori in cerca di personaggio*. Torino: Centro Scientifico Torinese.
- Neri, C., Correale, A. e Fadda, P. (a cura di) (1987). *Lecture Bioniane*. Roma: Borla.
- Ogden, T.H. (2001). *Conversazioni alle frontiere del sogno*. Roma: Casa Editrice Astrolabio, 2003.
- Ogden, T.H. (2007). On talking-as-dreaming. *The International Journal of Psychoanalysis*, 88(3): 575-589.
- Ogden, T.H. (2017). Vite non vissute: esperienze in psicoanalisi. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Peciccia, M. (2011). Aspetti cinematografici del sogno e del disegno speculare progressivo terapeutico. In Manlinconico, A. (a cura di), *Il sogno in analisi e i suoi palcoscenici. Drammatizzazioni, gioco e figurazione*. Roma: Edizione Magi, 247-286.
- Petrella, F. (2008). Immagine e conoscenza in psicoanalisi, su una nota epistemologica di Silvana Borutti. *Rivista di psicoanalisi*, n.1.
- Recalcati, M. (2012). *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Recalcati, M. (2017). Chi ha paura dell'inconscio. *La Repubblica*, del 27 settembre 10.
- Riolo, F. (1980). Sulla Fantasia. *Rivista di psicoanalisi*, n.1, 337-358.
- Riolo, F. (1997). Il modello di campo in psicoanalisi. In Gaburri, E. (a cura di), *Emozione e interpretazione. Psicoanalisi del campo emotivo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Schermer, V.L. (2000). Oltre Bion: una riconsiderazione degli assunti di base. In Pines, M. (a cura di), *Bion e la psicoterapia di gruppo*. Roma: Borla.
- Techel, A. (2008). Il creare del paziente, il creare dell'analista. *Rivista Italiana di Gruppoanalisi*, vol. XXII n.1/2008. Milano: Franco Angeli.
- Tronick, E.Z. (1998). Espansione diadica degli stati di coscienza e processo di cambiamento terapeutico. In: Tronick, E., Crugnola, C. e Rodini, C. (a cura di), *Regolazione emotiva: nello sviluppo e nel processo terapeutico*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

LABORATORIO: UN MODO CREATIVO DI APPRENDERE

di Paola Fusco

Psicologa

Ho sempre nutrito un grande interesse per i processi di apprendimento e non solo nelle loro declinazioni patologiche, come nei disturbi di apprendimento. In particolare, sono sempre stata incuriosita dalla modalità con cui questi processi si manifestino in ognuno di noi e nel sistema scolastico. Nella mia breve esperienza in ambito educativo ho notato che il metodo e i materiali didattici sono pressoché standardizzati per ogni classe di ordine e grado con il rischio di creare problemi in quei bambini che, per vari motivi, riscontrano difficoltà con quella modalità di apprendimento.

Attualmente in Italia la scuola sta diventando sempre più diversificata nel senso che vi accedono bambini stranieri, bambini con genitori stranieri, piccoli con handicap o disabilità che stanno sempre di più ricercando la didattica migliore possibile e di evitare l'emarginazione dal gruppo classe. A tal proposito credo che dovrebbero esistere nel sistema scolastico delle opportunità di apprendimento per tutti, innanzitutto a livello didattico e soprattutto delle modalità che consentano la condivisione e l'unione di gruppo. Per questo motivo ho deciso di prendere in considerazione il laboratorio didattico sia nella sua configurazione di proposta di materie istituzionali proposte in un modo creativo, inteso come innovativo, divertente e diverso, sia come esperienza emotiva nuova.

Innanzitutto, il termine **laboratorio** è stato utilizzato nel medioevo per indicare luoghi preposti all'artigianato (intesi come spazi al cui interno le persone si dedicavano ad attività produttive attraverso l'ausilio di appositi macchinari). Il termine ha successivamente assunto il significato di luogo destinato alla ricerca, quindi il suo utilizzo è stato appannaggio dell'ambito scientifico. La parola rimanda

all'attività e alla sperimentazione, caratteristiche dei laboratori didattici presenti attualmente nello scenario pedagogico in cui il soggetto che apprende ha un ruolo attivo, segue in modo rigoroso il "metodo sperimentale" e la creatività nell'uso dei materiali.

Storicamente la didattica dei laboratori in Italia si è diffusa nelle scuole di ogni grado differenziandosi a seconda del tipo di scuola, nello specifico nella scuola dell'infanzia esso era considerato un luogo non strutturato destinato alla manipolazione di materiali con lo scopo di produrre un qualcosa di creativo. Inoltre, nella scuola elementare ha poi assunto una connotazione innovativa perché è stato introdotto come ulteriore strumento di educazione *a qualcosa* - come all'immagine, all'animazione teatrale e alla musica - "materie" non adeguatamente considerate dalla didattica formale. Infine, nella scuola secondaria di primo e secondo grado si è imposto come spazio di sperimentazione di attività scientifiche di "materie" trattate nei curricula scolastici.

La peculiarità del laboratorio educativo pone al centro il concetto di **esperienza** perché all'interno il bambino si confronta con nuove esperienze per lui significative, in quanto agendo in prima persona potrà ottenere un apprendimento efficace e duraturo attraverso la realtà che vive. Il laboratorio didattico si collega alla Scuola Attiva perché il bambino deve entrare nei processi di apprendimento, operando nelle situazioni in maniera concreta per conoscere e sperimentare gli alfabeti di base che gli permettono di leggere la realtà. Inoltre, esso si ricollega alla scuola a tempo pieno, ossia ad una scuola che si occupa non solo di un trasferimento delle informazioni ma anche ad un luogo in cui si impara ad apprendere ed a reinterpretare le conoscenze; il laboratorio può essere un luogo in cui vengono interpretate le

conoscenze nel senso di fornire strumenti cognitivi al bambino che gli permettano di cercare soluzioni, formulare risposte, trovare nuove connessioni logiche e di meta riflessione.

Didattica in Laboratorio, perché creativa?

A livello teorico il modello della didattica dei Laboratori è rintracciabile nella pedagogia dell'attivismo di Dewey per il quale la scuola è un'istituzione sociale al cui interno ci sono tutti i mezzi che serviranno al bambino per utilizzare le sue potenzialità. Infatti, secondo Dewey il processo educativo ha due potenzialità, una psicologica e l'altra sociale; la prima consiste nell'estrinsecare le capacità individuali e la seconda nel preparare e adattare il bambino ai compiti a cui dovrà assolvere da adulto nella società. Per questo motivo la scuola si deve realizzare come una forma di vita di comunità in cui ci sono tutti i mezzi che renderanno il bambino partecipe della società.

La scuola secondo Dewey deve rappresentare la vita attuale e quindi prendere avvio dalle esperienze sociali dell'allievo, una scuola attiva o *progressiva*, come preferiva definirla l'autore, per cui il bambino è posto di fronte a situazioni reali con lo scopo di sollecitare le motivazioni intrinseche, la partecipazione al processo formativo, la creatività e la socializzazione. La didattica di laboratorio consiste in un metodo adottato durante l'arco dell'anno in momenti definiti che chiede di passare dall'informazione alla formazione. In questo modo viene incoraggiato un atteggiamento attivo degli allievi rispetto alla conoscenza seguendo il principio di Dewey secondo cui l'educazione deve partire dalle capacità individuali, dal basso, con lo scopo di soddisfare i bisogni intrinseci del bambino che sta apprendendo, piuttosto che un passaggio di informazione da parte di un docente visto come un'autorità e il fanciullo che apprende con un atteggiamento passivo.

Il bambino è protagonista, gli viene risvegliata la motivazione e così è indotto a trasformare le conoscenze apprese in competenze spendibili in contesti differenti ri-costruendo e ri-scoprendo le conoscenze date durante le lezioni formali. A tal proposito ricordiamo che per diverso tempo le attività didattiche sono state nettamente distinte in attività di classe rievocatrici di lezioni

frontali e apprendimenti mnemonici contrapposte ad attività di laboratorio più ludiche con lo scopo di rendere i contenuti più "interessanti".

Questa contrapposizione rimanda all'antica dicotomia, ormai superata, di *Theoria* e *Techne*, in cui da un lato poggia un'attività disinteressata e speculativa e dall'altra un'attività interessata e finalizzata alla produzione di un qualcosa di materiale o immateriale; tuttavia, questa diatriba ormai è conclusa sul piano storico-sociale e culturale in quanto il sapere è visto come un qualcosa di onnicomprensivo, unitario e un intreccio di sapere e fare.

Il laboratorio è una situazione di apprendimento che favorisce l'operatività cognitiva perché permette di riflettere su quanto si sta facendo, di provare, riprovare e cercare soluzioni sviluppando la sperimentazione attraverso le esperienze e un modo diverso di usare materiali, procedure e metodi senza il timore del tempo e del risultato ma per il piacere di fare, atteggiamento spesso mancante nella didattica "tradizionale" in cui prevale un atteggiamento orientato alla prestazione.

Infatti, la didattica di laboratorio induce a considerare l'apprendimento basato su compiti e progetti da realizzare piuttosto che su obiettivi formali, essa consente di privilegiare la costruzione della conoscenza e non la sua riproduzione attraverso delle attività significative per il fanciullo e procedure specifiche che permettano all'alunno di raggiungere un risultato concreto e definito. A tal proposito l'allievo si ritrova in condizione di ragionare e confrontarsi con problemi reali creando quel contesto che gli permette di dare senso agli apprendimenti ottenuti in classe e conferirgli la possibilità applicativa, in tal modo il laboratorio diventa uno spazio nuovo e integrativo allo stesso tempo di un percorso didattico con lo scopo di dare sistematicità disciplinare e sviluppare capacità specifiche non sviluppabili altrimenti.

Inoltre, la didattica laboratoriale favorisce rappresentazioni multiple delle conoscenze e attinenti maggiormente alla realtà in quanto l'organizzazione della conoscenza avviene per procedimenti logici di connessione e separazione così il bambino coniuga le parti di un problema con la globalità e consapevole che il problema complesso è costituito dalle sue piccole parti.

Il laboratorio come ricerca

Il laboratorio ha due identità pedagogiche, una cognitiva e l'altra relazionale. L'identità cognitiva poggia sul concetto di ricerca, il laboratorio si propone come sede di ricerca "calda", ossia come una modalità di scoperta che si avvale di fonti contestuali, dirette e indirette che vuole produrre nuove conoscenze. Un luogo in cui i bambini re-inventano, ri-costruiscono e costruiscono le conoscenze facendo uso di codici - immaginari, originali, particolari - relativamente nuovi per la didattica di classe. Per questo obiettivo del laboratorio è quello di allenare gli apprendimenti superiori convergenti, sottostanti e necessari per fare ricerca come il comprendere, l'applicare il metodo di investigazione, l'analizzare, ecc.

All'interno di questo spazio si presenta un diverso modo di fare ricerca che parte dagli apprendimenti di base, appresi durante la didattica tradizionale, sviluppando altri e diversi apprendimenti più difficili da allenare attraverso una ricerca "fredda" ossia basata sulle conoscenze trasmesse dai libri di testo.

Rispetto al fare ricerca, del laboratorio è fondamentale l'apporto metacognitivo, infatti lo scopo principale di questo luogo è l'istruzione metacognitiva il come e perché, la capacità di impostare con chiarezza logica i problemi cognitivi, il metodo, le pratiche operative di applicazione delle conoscenze, l'invenzione di soluzioni nuove o a problemi imprevisti permettendo al laboratorio anche l'allenamento dei processi di apprendimento divergente come l'intuire, l'inventare, il creare e l'immaginare perseguendo così anche un obiettivo fantacognitivo, tutto ciò con lo scopo di far acquisire al bambino la competenza di "imparare ad imparare".

Laboratorio come socializzazione

La seconda entità pedagogica su cui poggia il laboratorio didattico è lo stile relazionale in quanto pone la discussione-costruzione-verifica di gruppo dei problemi cognitivi posti dall'apprendimento scolastico. Inoltre, comporta un uso operativo del corpo privilegiandolo rispetto ad altri contesti didattici

in cui sono favoriti esclusivamente i sistemi simbolici.

Il lavoro di gruppo può portare miglioramenti riguardo l'area cognitiva e quella sociale. Per quanto riguarda quest'ultima il gruppo è un luogo di attivazione di processi socio-relazionali perché ciascun allievo accresce la propria autostima, si responsabilizza nei processi di apprendimento e cresce nelle abilità sociali. Un clima relazionale positivo favorisce la spontaneità degli allievi, quindi, può diventare premessa per l'espressione della creatività individuale così che attraverso di essa è possibile strutturare progetti nella cui realizzazione siano molto coerenti con la loro ideazione.

Le relazioni di aiuto che si instaurano all'interno del lavoro per il raggiungimento dell'obiettivo comune consente una maggiore integrazione tra tutti i partecipanti, infatti, il gruppo nel laboratorio permette di creare un senso di appartenenza, un "noi", che gli insegnanti hanno molta difficoltà nel favorire all'interno del contesto scolastico tradizionale. Un "noi" che include tutti gli allievi al di là delle divisioni esistenti tra maschi e femmine, normodotati e ipodotati, alunni con stili di apprendimento diversi e riportando al centro gli allievi con difficoltà di vario tipo che si trovano ai margini del processo di apprendimento e di socializzazione.

In tal senso il laboratorio fornisce agli insegnanti uno strumento per accogliere diversi livelli di eterogeneità nella loro classe (basti pensare ai bambini di genitori immigrati o appartenenti a minoranze etniche che all'interno della classe non trovano uno spazio comune adeguato in cui integrarsi). A tal proposito un altro scopo fondamentale della didattica di laboratorio è quello di integrare bambini con difficoltà, ossia quegli alunni poco disponibili, con carenze affettive e culturali, perché risulta essere la strategia di apprendimento più idonea a soddisfare alcuni bisogni formativi di allievi in difficoltà, valorizzando le loro competenze e ponendo le basi per una didattica individualizzata capace di inserirli nei processi di apprendimento del gruppo classe.

Inoltre, il laboratorio è occasione di poter coltivare quelle dinamiche relazionali, seminate in classe, di cui la scuola si può avvalere per contrastare gli effetti dei nuovi alfabeti informatici ed elettronici concretizzandosi in occasioni per stare con gli altri attivamente

piuttosto che stare da soli (per la nota mancanza di momenti di aggregazione effettiva di cui dispongono i bambini attualmente o di poter disporre illimitatamente di mass-media e personal-media). Infine, il laboratorio propone un modo collettivo di fare cultura che coinvolge attivamente i soggetti nella relazione con sé e con gli altri attraverso la collaborazione, l'aiuto reciproco e il confronto.

Il docente nel laboratorio, un modo nuovo di esserci

L'insegnante all'interno del laboratorio è presente e ha il compito di creare situazioni idonee alla ricerca e a costruire conoscenze piuttosto che presentare i concetti, come avviene nella didattica frontale. Il docente presenta degli itinerari di apprendimento, una sorta di bozza, che fornisce delle linee guida che consentano di non agire a caso. Infatti, all'interno dei laboratori c'è un obiettivo da raggiungere, una meta, un punto di arrivo e il docente deve esplicitare gli obiettivi formativi generali e quelli specifici delle attività che propone. Tuttavia, egli non dovrebbe valutare le competenze acquisite durante il laboratorio attraverso il prodotto e intenderlo come se fosse indicatore della capacità degli allievi di fare ricerca e sperimentazione; se così fosse ricadrebbe nell'approccio performante che già caratterizza la didattica di classe.

Inoltre, il docente propone le attività adatte a tutti gli stili cognitivi degli alunni, non sempre soddisfatti in classe in cui le modalità di presentazione delle "materie" sono fisse e ne beneficiano solo gli alunni che hanno uno stile cognitivo congruente con quello esposto dall'insegnante.

Il laboratorio quindi si propone come occasione in cui gli approcci di insegnamento si integrano in modo da considerare gli stili cognitivi di tutti gli alunni e hanno l'opportunità di familiarizzare con quelli che non gli sono propri in un ambiente disteso e non orientato al risultato.

Il potenziamento dello stile di apprendimento è dovuto non solo allo stile cognitivo ma anche agli aspetti socioaffettivi, per questo il docente deve predisporre delle attività che elicitino la motivazione e l'interesse ad apprendere. Per tale motivo il docente rispetto agli alunni deve proporre e organizzare attività come soggetto

esperto con l'obiettivo di fornire una consulenza alla costruzione della conoscenza qualora gli alunni si trovino in difficoltà. Proprio per questo egli è garante del processo in quanto sostiene l'allievo in difficoltà e la sua curiosità in modo che possa esprimersi al meglio.

Rispetto a quest'ottica bisogna considerare che all'interno del laboratorio egli ha anche il compito di facilitare la relazione tra pari, fungendo da risorsa soprattutto per quegli alunni che sono meno abituati ad interagire con gli altri durante l'orario scolastico. È comprensibile che nel laboratorio la relazione non è solo tra gli allievi ma anche tra docente e allievo, una relazione sicuramente diversa rispetto a quella presente nella didattica tradizionale.

Laboratorio creativo

I laboratori didattici sono di diverse tipologie differenziandosi per gli obiettivi che perseguono, per l'organizzazione del setting, per le attività proposte e le relazioni tra pari che si creano. Essi possono essere aule specializzate all'interno dell'edificio scolastico ed essere adibite a laboratori di natura disciplinare e permanente, rappresentate da aule specializzate di chimica, scienze e geografia o laboratori di natura multidisciplinare e trasversali come le aule di teatro, scrittura o pittura.

I laboratori sono:

- i *centri di interesse o angoli didattici* che hanno lo scopo di soddisfare i bisogni di comunicazione, esplorazione e socializzazione tipici dell'età infantile;
- le *aule specializzate* che sono dei veri e propri spazi didattici che hanno lo scopo di raggiungere obiettivi in conformità alle richieste di apprendimento dei programmi scolastici;
- gli *atelier multidisciplinari* dedicati al linguaggio corporeo, iconico e musicale, creando uno spazio di interclasse che offre l'occasione agli alunni della scuola di interagire con un altro spazio, diverso da quello monolitico e ufficiale dell'aula classe;
- le *zone attrezzate* all'aperto che consentono di svolgere attività di contatto, di esplorazione con l'ambiente e di tipo motorio.

I centri di interesse propongono l'utilizzo di percorsi visivi; un esempio di questo tipo di laboratorio è quello ludico-espressivo, i bambini hanno l'opportunità di comunicare con gli

alfabeti grafico/simbolici da integrare alle esperienze tattili, corporee e visive che stanno facendo. Un laboratorio di questo tipo permette ai bambini di avere una visione più approfondita e composita del sapere.

A tal proposito Domenico Canciani, pedagogista, si è occupato del metodo usato da questo tipo di laboratori con gli adolescenti. Egli paragona tale laboratorio ad una bottega artigiana in cui vi è un “maestro” che dà poche spiegazioni in modo che gli allievi possano guardarsi intorno e scegliere cosa fare, imparando insieme. Lo scopo esplicito di queste attività è quello di svolgere un compito ludico, espressivo e di animazione, quello implicito è di sviluppare relazioni, integrare e sviluppare una crescita personale rappresentandosi in forme nuove, diverse, e giocare ad avere altre identità.

Rispetto al **gioco**, la molteplicità di significati che tale vocabolo acquisisce in altre lingue può fornire un’idea dell’importanza di tale pratica per la crescita degli allievi; ad esempio, il termine inglese *play* e quello francese *jouer* in sé racchiudono più significati: recitare, suonare, agire, attivare un ruolo e mettersi in gioco. Il giocare non è una perdita di tempo che distrae gli alunni dal raggiungimento degli obiettivi didattici, piuttosto è un modo di stare con l’altro che gli consente di creare relazioni con i pari, con l’altro sesso, con gli adulti, di intercettare cosa si prova nello stare insieme, si misurano e mettono alla prova: tutte componenti che aiutano a crescere.

Le attività proposte dal laboratorio sono in termini di gioco-storia ossia un gioco che va a collocare i vissuti quotidiani - bisogni, paure - in una griglia narrativa attraverso uno sfondo narrativo. Il compito del gruppo in questa direzione è creare qualcosa che parli di loro, facendo crescere gli allievi portandoli ad un livello di integrazione superiore, gli alunni diventano attori protagonisti che costruiscono qualcosa di nuovo nel tempo.

Lo sfondo narrativo consiste un’ambientazione spaziale e simbolica all’attività così che i fanciulli possano connettere i frammenti dei vissuti proposti ogni volta, collegandoli di volta in volta e non ricominciare ad ogni incontro da zero, ma di realizzare una narrazione finale in cui tutti i “pezzi” sono “cuciti” insieme e racchiude l’evoluzione effettuata.

Il laboratorio oltre a proporre un lavoro teso all’accrescimento e definizione di alcuni aspetti dell’identità personale contribuisce alla creazione di un’identità sociale: esso è occasione di incontro con l’altro soprattutto con qualcuno che non appartiene ad un qualcosa di conosciuto promuovendo la rimozione di blocchi o barriere verso chi è sconosciuto. Infatti, il laboratorio si propone come una palestra relazionale in cui la visione etnocentrica di allievi appartenenti a specifici gruppi viene messa in discussione, piuttosto che emarginare chi non appartiene al proprio gruppo, chi è diverso, non è il vicino, in questo spazio intermedio gli allievi possono entrare in contatto senza farsi male.

Il laboratorio è un luogo di relazioni con lo scopo di creare un altrettanto luogo interno in cui ragazzi e bambini possono costruire un’esperienza insieme. Tuttavia, occorre precisare che, oltre a questo, esso è un luogo fisico di incontro e definibile come proprio; importante è anche il fattore temporale, il laboratorio ha un suo ritmo, richiede un impegno nel corso del tempo e ha un orario di apertura e di chiusura. Il custode che tutela lo spazio fisico e relazionale è il docente, o meglio l’animatore - come lo definisce Canciani -, che rappresenta la figura istituzionale all’interno del laboratorio. Egli si occupa di proporre la realizzazione del compito, proponendo di fare storie, assumendo così una funzione narrativa nei confronti del gruppo. Inoltre, l’animatore invita i partecipanti ad entrare nel laboratorio rinunciando alla realizzazione magica dei propri desideri, assume una funzione di modeling con la sua capacità di giocare e la sua responsabilità in un tessuto comunicativo di azioni proiettive e introiettive; i ragazzi e i bambini fanno sentire all’animatore ciò che sentono e costui li aiuta a elaborarli, in questa direzione offre la possibilità di crescere insieme agli altri in maniera creativa. Rispetto agli adolescenti aiuta a tollerare la frustrazione dei tempi d’attesa tra il desiderio e la sua soddisfazione, condizione in cui i ragazzi difficilmente si trovano e devono in questo caso accettare il limite della realtà in attesa della sua trasformazione, custodendo dentro di sé l’oggetto del desiderio, l’assenza aiuta lo sviluppo del pensiero e a leggere le esperienze parziali.

Riferimenti bibliografici

- Canciani, D. (2007). *Il metodo del laboratorio creativo*. Relazione presentata al convegno “Avere cura della cultura dei figli”, Bergamo. Disponibile su <http://www.provincia.bergamo.it/provpordocs/Canciani.pdf>
- Frabboni, F. (n.d.). *Lo spazio laboratorio*. Disponibile su <http://www.progettolaiv.it/resources/laiv/PDF/Frabboni%20-%20spazio%20laboratorio.pdf>
- Frabboni, F. (n.d.). *La scuola dei perché*. Disponibile su <http://kidslink.bo.cnr.it/>
- Panciroli, C. (2010). I laboratori artistici di matrice Nesca, A., Pennacchio, N., Valente, G. (2002). *La scuola attiva di J. Dewey (1859-1952) e l'educazione come sfida pedagogica di J. Bruner*. Seminario presentato presso il Dipartimento per le discipline pedagogico-sociali.
- educativa. *Pedagogia e Didattica dei servizi educativi*, 5, 1.
- Rinaldi, A., Monzani, C., Vandelli, P. (2002/2003). *Progetto di integrazione scolastica: laboratorio creativo-espressivo di creta*. Sassuolo, Mo: IPSSCT “E. Morante”.
- Sandrone Boscarino, G. (n.d.). *La didattica laboratoriale nella scuola della riforma*. Disponibile su <https://www.ipsiasar.it/files/didatticalaboratoriale-boscarino.pdf>

IL DESIDERIO, ATTESA E TOLLERANZA ALLA NOIA

di Anna Pericoli e Carlotta Ciofini

Psicologhe

Definire il desiderio è un processo difficile e pieno di complessità dovute alle molteplici interpretazioni e significati insiti nella parola stessa. Possiamo provare a definire il desiderio come uno stato di affezione dell'io che consiste in un impulso di volontà diretto ad un oggetto esterno, di cui si desidera l'osservazione, oppure, più spesso, il possesso o la sua disponibilità; è quindi una condizione psicologica che spinge all'azione in vista dell'appagamento di un bisogno e della realizzazione di un fine e che comporta sensazioni piacevoli o spiacevoli a seconda che sia soddisfatto o meno il desiderio stesso (Fossi e Mascari, 2012).

Partendo poi dall'analisi della parola desiderio, non possiamo non accorgerci che questa porta nel suo etimo la dimensione della veglia e dell'attesa, dell'avvertimento positivo di una mancanza che sospinge la ricerca. La parola desiderio deriva infatti dallo stare sotto il cielo a osservare le stelle in un atteggiamento di attesa e di ricerca della via. *Sidera* significa infatti in latino stelle, mentre il *de* privativo indica l'impossibilità di seguire la rotta segnalata dalle stelle e, dunque, una condizione di disorientamento, di perdita di riferimenti, di lontananza, ma anche l'avvertimento positivo della mancanza di ciò che è necessario alla vita, l'attesa e la ricerca della propria stella.

Dunque, è proprio questa dimensione del desiderio, che riguarda l'attesa e questa forma di disorientamento, di mancanza, su cui vogliamo qui soffermarci.

La nascita di questa dimensione sembra essere ben descritta da Winnicott nella "capacità di essere solo" (1965). Tale capacità, egli scrive, si svilupperebbe a un certo punto della crescita del bambino, quando inizia a riuscire a giocare da solo (inizialmente solo alla presenza di qualcuno, a cui apparentemente non rivolge la sua attenzione). Solamente quando è solo, infatti, secondo Winnicott (1965) *"l'infante è in grado di*

fare qualcosa di simile al rilassarsi dell'adulto, e cioè è in grado di diventare non-integrato, di agitarsi, di permanere in uno stato di disorientamento, di esistere per un po' senza essere né qualcosa che reagisce ad un urto dall'esterno, né una persona attiva con una direzione di interesse o di movimento" (p. 29-39). È in tal modo che si costituiscono le precondizioni per esperire una sensazione, un impulso, una pulsione, che quando arriveranno, sembreranno reali e costituiranno un'esperienza autentica. Se non si passa da tale capacità di essere soli, da tale stato di disorientamento, di non integrazione, secondo Winnicott, saremmo invece attraversati da una vita falsa costruita solo su reazioni a stimoli esterni. Tale *capacità di essere solo* pone le sue basi all'interno della relazione. La situazione di solitudine, infatti, si basa sempre sulla capacità di essere solo, ma in presenza di qualcuno, dove la presenza dell'altro c'è senza avanzare richieste. È solo se tale esperienza è stata sufficiente, e se prima vi è stata una ripetizione di gratificazioni istintuali soddisfacenti, che il bambino riesce a rinunciare alla presenza della madre o di una figura materna. Attraverso tali esperienze sarà avvenuto infatti un processo per il quale, si sarà creato un "ambiente interno", capace di mantenere la presenza dell'altro internamente. *"Il rapporto dell'individuo con i propri oggetti interni e la fiducia verso le relazioni esterne, offre di per sé una sufficiente pienezza di vita, una momentanea fiducia verso il presente e il futuro, così che egli è in grado di riposare temporaneamente anche in assenza di oggetti o stimoli esterni"*. L'ipotesi originale dello spazio potenziale di Winnicott appare per la prima volta in un articolo del 1953, dove egli osserva che la maggior parte delle madri danno ai loro bambini qualche oggetto speciale e si aspettano che essi divengano assuefatti a tali oggetti. Si tratta, osserva l'Autore, di un processo che in realtà appare legato alle prime attività della mano nella bocca, che in seguito possono portare all'attaccamento ad un orsacchiotto, ad un giocattolo soffice o ad uno duro. Winnicott parla di "oggetti transizionali" riferendosi ad essi, e di

“fenomeni transizionali” per descrivere questa area intermedia di esperienza tra la realtà interna e la vita esterna.

Questa capacità di essere soli di Winnicott corrisponde, inoltre, all’attaccamento sicuro di Bowlby; infatti potrebbe rappresentare il precursore dello stare bene in una relazione e dell’avere una relazione sicura.

Imparare a stare da soli è un passo fondamentale per riuscire ad entrare in contatto con i propri desideri, questo perché un desiderio che non sia solo un tendere verso un oggetto esterno può nascere o essere riconosciuto quando l’individuo è capace di riflettere su se stesso e, se vogliamo, quando è capace di annoiarsi e sopportare la frustrazione che la noia comporta. Come ha detto Bertrand Russell nel 1930 ne *La conquista della felicità*, una generazione che non riesce a tollerare la noia è una generazione di uomini piccoli, nei quali ogni impulso vitale appassisce. Per questo, a nostro parere, è importante “allenare” i bambini alla noia e alla solitudine, perché in queste possono entrare in contatto con i loro desideri più profondi.

Nel 1993, prima che i media, internet e i social network riempissero ogni momento vuoto della nostra giornata, lo psicologo inglese Adam Philips descrisse la noia come uno stato di sospesa attesa, in cui potrebbe succedere qualcosa ma non accade nulla e uno stato d’animo di irrequietezza che permette il sorgere del più assurdo dei desideri, ovvero il desiderio di desiderare.

Secondo alcune teorie, questo stato di attesa ed irrequietezza sarebbe un tassello fondamentale per la nascita della creatività; di conseguenza si potrebbe dire che nei momenti di noia, in cui ci perdiamo in divagazioni e sogni ad occhi aperti, il nostro cervello ha lo spazio sufficiente per poter desiderare.

Possiamo vedere che nella nostra epoca c’è stato un aumento considerevole di tentativi di combattere la noia, come attività di svago, divertimenti di massa, pornografia e lavoro. Nell’evitare la noia con attività narcotizzanti ed eccitanti come tv, sport, moda e droghe l’uomo dimostra di aver paura del vuoto d’anima che può causargli l’interrogazione sulla propria condizione esistenziale (Philips, 1993).

Zygmunt Bauman (2000) nel suo saggio sulla “modernità liquida” esordisce con un pensiero di Paul Valéry molto appropriato dicendo che “non

riusciamo più a sopportare nulla che duri. Non sappiamo più come mettere a frutto la noia”. L’epoca moderna, secondo Bauman, ha eletto la leggerezza e la “fluidità” a idoli culturali del tempo, contribuendo a de-realizzare mentalità sociali intere.

Anche Recalcati sembra riprendere questa dimensione del desiderio riferita alla lontananza, alla mancanza, allo stare nell’attesa. Come descrive in *Ritratti del desiderio*, il desiderio nasce proprio dalla mancanza, dalla fine dell’onnipotenza narcisistica, dalla consapevolezza che non si può avere tutto, godere di tutto, sapere tutto, essere tutto.

Sia in *L’uomo senza inconscio* che in *Ritratti del desiderio*, Recalcati interpretando ciò che aveva affermato Lacan in una conferenza agli inizi degli anni ‘70, descrive questo nuovo accadimento che chiama “il tramonto del desiderio”. Afferma che l’occidente capitalista ha liberato l’uomo dalle catene della miseria, ma lo ha condannato ad una nuova forma di schiavitù: l’uomo senza desideri, che è condannato a perseguire un godimento schiacciato sul consumo compulsivo e perennemente insoddisfatto (2012). L’essere umano si è trasformato in “homo felix”, alla ricerca di una felicità individualista, completamente attratto dagli oggetti come pure fonti di godimento, da un godimento immediato, che lascia subito il posto ad un altro desiderio; infatti, la proprietà, il possesso dell’oggetto svuota l’oggetto stesso del suo fascino. Il desiderio in questa luce è un cattivo infinito in quanto è destinato all’insoddisfazione perpetua dovendo sempre aspirare al nuovo oggetto o al nuovo partner portando costantemente alla stessa insoddisfazione e lasciando subentrare una “gadgettizzazione perpetua della vita” (Recalcati, 2012).

Il capitalismo sembra così, anziché aver liberato il desiderio dai suoi vincoli materiali, morali e dalle sue inibizioni sociali, averlo spinto verso una rincorsa disperata verso un godimento tanto necessario quanto privo di soddisfazioni, nella speranza che il possedimento dell’oggetto ci privi dal dolore dell’esistenza. Lacan aveva proposto per questo l’immagine di una sedia a rotelle fatta viaggiare ad una velocità folle e ingovernabile.

Gli “oggetti”, divenuti dei feticci, ci ricordano del desiderio, ma in realtà servirebbero solo a mantenere saldo il nostro narcisismo,

scongiurando, così, la minaccia della disgregazione e l'annichilimento del sé. Sembra essersi creato un paradosso del desiderio: se da un lato sembra esservi un dominio e una proliferazione degli oggetti del desiderio, dall'altro quest'ultimo – nella sua inesorabile necessità di appagamento immediato – viene sempre più ridotto all'automatismo dei bisogni. Anche Pasolini parlò di questi concetti elaborando la concezione di “mutazione antropologica”. Trattò questo concetto negli ultimi anni della sua vita (1974) sia in forma pubblicistica (sui principali giornali del tempo) che in forma mitica (per esempio nel film *Salò*). Ma cosa intendeva questo Autore per mutazione antropologica?

Innanzitutto, bisogna specificare che la mutazione antropologica non è una mutazione biologica: il nuovo tipo d'uomo di cui parla, il borghese, ha la stessa biologia dell'uomo del passato ma non la stessa coscienza. Sebbene al giorno d'oggi si sia in grado di manipolare la biologia e la fisiologia dell'uomo, tale manipolazione non è quella di cui parla Pasolini che si riferisce ad un mutamento dell'antropologia, dipendente da una manipolazione culturale; questo permette all'Autore di individuare un tipo di mutazione in atto in Italia sin dalla seconda metà del XX secolo. Pertanto, secondo il vocabolario pasoliniano, il borghese è l'esito di questa mutazione e lo descrive come un “*mostro, un pericoloso delinquente, conformista, razzista, socialista, qualunque*” (La Ricotta, 1963). Importante, però, sottolineare che la critica di Pasolini alla modernità e la relativa fascinazione per il passato non sono né una critica alla modernità in quanto tale, né fascinazione del passato in quanto tale; è, invece, una critica di questa specifica modernità e una fascinazione per *quel* passato. Ciò significa che ciò che interessava a Pasolini non era la temporalità ma il contenuto dei tempi. Pasolini era senza dubbio nostalgico ma la sua non era una nostalgia *temps perdu* ma la nostalgia di un *homme perdu*, ovvero un uomo che perde la sua gioia, trovandola falsamente in un edonismo al servizio del consumismo.

Bauman, in *Vita liquida* (2008), individua il ritardo della gratificazione che ha portato a due tendenze in radicale opposizione: da una parte una società basata sull'etica del lavoro, quella in cui mezzi e fini si invertono finendo per premiare il lavoro fine a se stesso, estendendo il

ritardo all'infinito e tuttavia mantenendo una volontà di ricercare modelli e regole del vivere comune. Dall'altra l'estetica del consumo che vede il lavoro come mero strumento utile a preparare il terreno per altro. Quest'ultimo concetto secondo Bauman viene oggi estremizzato conducendo alla sua negazione, ovvero non può esserci né ritardo né attesa. Questo secondo modello trasforma il mondo in un campo immenso di possibilità che rende l'individuo intontito e quindi all'esasperazione della soggettività, che poi trova attuazioni incredibili nelle tecnologie come la realtà virtuale.

Il desiderio con la sua dimensione dell'assenza e dell'attesa, così come la possibilità di vivere passioni e progetti porterebbe con sé una difficilmente accettabile paura di perdere il controllo, paura di perdervisi dentro, di esporsi all'imprevisto, di perdere la propria onnipotenza. Così, scrive Recalcati, l'esperienza clinica ci insegna che ogni volta che il godimento prende la via della compulsione sregolata, dell'assenza di vincoli e si consuma in un godimento autistico, non è mai pulsione di vita ma solo pulsione di morte, corsa rovinosa verso la propria distruzione.

Questo tipo di desiderio, si potrebbe forse dire con le parole di Winnicott, apparterebbe a un falso sé, avrebbe escluso quella *capacità di essere solo* (che nasce e mantiene in sé la dimensione relazionale) tanto importante per percepire i propri veri desideri, e l'attesa sarebbe stata soppiantata da un consumo compulsivo del desiderio.

Possiamo rileggere tale cambiamento del desiderio anche alla luce dei cambiamenti socioeconomici, ben descritti da Sennett, secondo cui dalla fine degli anni Settanta del Novecento si verifica una grande trasformazione che ben descrive nel testo del 2002 *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*. Con le nuove tecnologie di comunicazione e produzione nascerebbe in questo periodo quello che egli chiama il “capitale impaziente”, risultati a breve termine, più che accumulazione di prestigio e valore nel lungo periodo. Così le imprese devono diventare flessibili e rapide, e il lavoro flessibile e provvisorio.

Di conseguenza il desiderio diventa a breve termine, non più legato ad una progettualità a

lungo termine, ma basato su un tempo brevissimo, sull'*hic et nunc*, sull'istantaneità. La stessa dimensione del tempo si trasforma. Il tempo del riposo viene eroso dal lavoro, dalla vita attiva, da un'organizzazione sociale che penalizza il buio, il silenzio, il raccoglimento. Efficienza, produzione, consumo sono i nuovi regolatori della vita quotidiana.

A fronte delle (oggi inconcepibili) dieci ore di sonno dei primi del '900 e delle otto di qualche decennio fa, oggi un americano medio in età adulta dorme in media circa sei ore e mezzo per notte (Crary, 2014). Tendiamo ad immaginare la nostra giornata come un contenitore, nel quale mettiamo le molte cose da fare e via via togliamo quelle fatte, cosicché abbiamo tutti sviluppato una certa ossessione per il tempo. *C'è una pressione efficientista che genera insoddisfazione ogni volta che si ha la sensazione di sprecare tempo*, dice Lo Verde, docente di Sociologia del tempo libero all'Università di Palermo (Guadagnucci, 2017). Eppure, sembra che occasioni di spreco (che evidentemente così non sono considerate) non manchino: sembra che passiamo numerose ore al giorno tra tv e social network (ibidem).

In ottica psicodinamica potremmo dire che la dimensione del tempo, insieme a quella dello spazio strutturano la nascita psichica della mente nel momento stesso in cui il caregiver introduce, nel campo dell'esperienza infantile, elementi di frustrazione che sottraggono il neonato dalla sua condizione narcisistico-onnipotente.

Nell'onnipotenza narcisistica spazio e tempo sono nulli perché nullo è lo scarto tra il momento in cui emerge il bisogno e il momento in cui il bisogno viene soddisfatto. Non c'è un tempo dell'attesa, non c'è un posticipare la gratificazione. Dunque, questo mondo caratterizzato da una ricchezza straordinaria di stimoli e di oggetti, dove però vi è una massiccia presenza di tempi e spazi relazionali sempre più ridotti sollecita la diffusione di stati mentali dove predomina il sentimento di vuoto derivato dall'assenza. E tali sentimenti sembrano essere particolarmente problematici. Il sentimento dell'assenza e del vuoto che viene per lo più vissuto sotto forma di angoscia-segnale di "profondi stati di noia, apatia e quindi, di annichilimento depressivo" (Corbella, 2004, p. 23). Angoscia e assenza di spazi psichici, individuali e collettivi, dove potere elaborare il vuoto comportano che il soggetto sia sempre più

spinto ad agire, attraverso gesti che apparentemente calmano i propri stati dolorosi che non si è in grado di contenere (Campo, 2007).

A tal proposito Martignoni, psichiatra e psicoanalista interessato a come i mutamenti generazionali cambino le nostre modalità di stare nel mondo, ha di recente ipotizzato una sorta di "società normalmente operatoria" all'interno della quale l'agire è preferibile a qualsiasi forma di pensiero progettuale, pensiero che di fatto permetterebbe di dare direzionalità e intenzionalità all'azione. In virtù dell'azione vi sarebbe una tendenziale scomparsa della vita mentale che permette l'organizzazione o rappresentazione di sé e del mondo. Questo comporterebbe un'accelerazione temporale dei collegamenti stimolo-risposta, desiderio-soddisfazione. E così, spiega Martignoni (1998), vi sarebbe una contrazione di quell'area intermedia che permette la transizione dai fantasmi inconsci alle simbolizzazioni, e di conseguenza la ricerca di surrogati che 'incollino' le parti di sé destinate altrimenti alla frammentazione.

La "colla", ipotizza Martignoni (1998), possono essere le identificazioni di gruppo, le mode sociali, gli apparati tecnologici e multimediali, che avrebbero soprattutto la funzione di scongiurare la frammentazione dell'identità personale. La mancanza di tale area intermedia e così di confini mentali con i quali identificarsi, farebbe sì che gli stati interni di eccitazione vengano vissuti come forma di violenza interna, dirompente e incontrollabile, che minaccia di disintegrare il Sé. Da questo punto di vista è come se, ricorrendo all'azione, il soggetto tentasse di superare tale pericolo: una sorta di difesa maniacale onnipotente che avrebbe come obiettivo la negazione della realtà psichica. Così anche l'emozionalità diviene agita (azione senza pensiero), attraverso la celebrazione della propria visibilità sociale e della notorietà, dove imperano invidia e narcisismo. Il vantaggio di questo tipo di emozione, agita anziché pensata, sembra essere la negazione della paura del vuoto e della perdita.

Potremmo riassumere così, con le parole di Ciamelli (2000), che ha scritto un libro nel quale analizza i percorsi del desiderio nell'epoca dei consumi di massa: "Il paradosso del desiderio è che, se soggiace all'ansia di appagamento

immediato che ne costituisce l'originario narcisismo, diventa impossibile e si annulla”.

Riferimenti bibliografici

- Bauman, Z. (2008). *Vita Liquida*. Bari: Edizioni Laterza.
- Bauman, Z. (2000). *Modernità Liquida*. Bari: Edizioni Laterza.
- Campo, R. (2007). Aspetti psicologici della post-modernità: il consumo come marker identitario. *Narrare i gruppi. Prospettive cliniche e sociali*. Anno II, Vol.I, Marzo 2007.
- Ciaramelli, F. (2000). *La distruzione del desiderio. Il narcisismo dell'epoca del consumo di massa*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Fossi, G., e Mascari, P. (2012). *L'immaginario. Fantasie e sessualità*. Milano: Franco Angeli
- Guadagnucci, L. (2017). L'ossessione del tempo, poco sonno e ritmi folli. Siamo tutti di corsa. *Quotidiano.net*, 4 dicembre 2017.
- Martignoni, G. (1998). *La felicità e il grande vuoto. Paesaggi di una società normalmente operatoria*. Roma: Borla.
- Pasolini, P. (1973). *Scritti corsari*. Milano: Garzanti Editore.
- Pasolini, P. (1974). *Lettere luterane*. Milano: Garzanti Editore.
- Philips, A. (1993). *Sul bacio, il solletico e la noia*. Milano: Feltrinelli.
- Recalcati, M. (2012). *Ritratti del desiderio*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Sennet, R. (2002). *L'uomo flessibile. La conseguenza del nuovo capitalismo sulla vita personale*. Milano: Universale Economica Feltrinelli.
- Winnicott, D.W. (1971). *Gioco e realtà*. Roma: Armando Editore.
- Winnicott, D.W. (1965). *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma: Armando Editore.

IL TEATRO DELL'OPPRESSO. DAL BRASILE ALL'EUROPA, DALL'ITALIA A NUEVO HORIZONTE.

di Lorenzo Mariano e Martina Mattioli

Psicologi

Il teatro è sofferenza.

È il nostro sacrificio per qualcosa che può cambiare la società e forse noi stessi...

Abbiamo voluto iniziare così, con una frase del diario di Maria Anna Tommasini (detta *Papera*), osservatrice del nostro laboratorio di Teatro dell'Oppresso, svolto a Nuevo Horizonte, in Guatemala, le cui parole ci accompagneranno, in varie occasioni, lungo il racconto di questa esperienza.

Il Teatro dell'Oppresso (TdO) è progettato per i non-attori, il linguaggio universale del teatro diventa un mezzo per indagare la vita da parte di persone e di intere comunità, di identificare i sogni e reinventare il futuro. A Nuevo Horizonte abbiamo trovato tutti i requisiti necessari di cui il TdO ha bisogno: una comunità fortemente unita che ci ospitasse, una scuola popolare pronta a investire nello sviluppo e nella formazione di ragazzi che si trovano ad affrontare problemi tipici dei contesti post-bellici, la volontà di cambiamento e la giusta dose di energia per addentrarsi e far fronte alla sofferenza che questo progetto può comportare.

Arriviamo a Nuevo Horizonte grazie alla collaborazione tra Donatella (di *La Cicala e la Formica* – ONLUS), esperta di cooperazione internazionale, nonché “figlia adottiva” della comunità, e il Dott. Francesco Ridolfi, psicologo psicoterapeuta, esperto nella conduzione di TdO.

Introduzione al TdO

Siamo in Brasile negli anni '60, a seguito di un golpe di Stato si instaura una dittatura militare.

La dittatura prevede una brutale restrizione dei diritti individuali e una cruda regressione nelle conquiste sociali realizzate sino ad allora. Il clima repressivo e persecutorio in Brasile puntava a spegnere gli animi, a spegnere il pensiero critico, a uniformare le esistenze, senza accorgersi di generare in questo modo proprio il suo antagonista. Spegnere la critica generava la critica e, così, si faceva spazio la lotta per l'umanizzazione contro l'omologazione delle vite.

Questo è il contesto nel quale nasce il Teatro dell'Oppresso, una tecnica teatrale ideata ed elaborata da Augusto Boal, oggi largamente diffusa anche in Europa. Nasce dunque dall'urgenza di lottare contro il potere e, quando parliamo di urgenza, ci riferiamo alla potente spinta che si origina all'interno di un popolo, al quale si tenta di soffocare le capacità espressive, in termini umani. Dunque, continuare a promuovere, attraverso l'arte, valori quali l'umiltà, il rispetto, l'equità, la pace e la solidarietà diventava una necessità per restituire alle vite la dignità umana.

“Creare una cultura in cui bontà e solidarietà siano godibili a tutti” è stata una frase emblematica che Boal ha utilizzato per rendere trasparente l'obiettivo del suo lavoro.

Il metodo di Boal offre strumenti di analisi, liberazione e graduale presa di coscienza dei meccanismi che permettono il perpetuarsi di situazioni oppressive per l'individuo. Tutto ciò avviene attraverso un approccio non direttivo, che prevede il progressivo avvicinamento del

soggetto, quindi del gruppo, ad una relazione dialogica, che annulli gli aspetti di violenza. Nel Teatro dell'Oppresso, infatti, si lavora in gruppo, a partire dalle dinamiche inter-relazionali, sfruttando il dialogo come potente arma da impiegare nella relazione. Il TdO è utilizzato come metodo maieutico e non come catarsi, vale a dire che si lavora per cercare di fare emergere realizzazioni individuali e di gruppo sulle tematiche che si decide di trattare. Questo processo di esplorazione di nuove possibilità di comportamento avviene attraverso l'allenamento e lo sviluppo delle nostre capacità intuitive e sensoriali, oltre che razionali, cercando un costante contatto tra corpo, mente ed emozioni.

Cristallizzati come siamo nelle nostre "maschere sociali", il TdO, tenta di mettere in crisi la maschera, di distruggere la maschera, guidandoci attraverso un processo di liberazione personale e collettiva, a partire dalla coscientizzazione autonoma.

La coscientizzazione, nella sua pratica più basilare, nasce proprio a partire dallo "specchio multiplo dello sguardo con gli altri". Così, la consapevolezza, prendendo le mosse dal singolo individuo, si estende rapidamente al gruppo di lavoro, per poi diventare un intervento sociale. L'analisi e la trasformazione delle situazioni di disagio e di conflitto sulle quali si lavora, infatti, offrono uno strumento di liberazione collettiva. Le tematiche cardine alle quali ci si dedica e sulle quali si agisce, nel TdO, ruotano generalmente intorno alla violenza, in tutte le sue sfaccettature e il "non rispetto" delle diversità.

Alla base di queste macro-aree che ci si propone di esplorare, starebbe un concetto fondamentale, per ogni cultura che voglia promuovere il rispetto, ovvero, la fiducia. La difficoltà a fidarsi dell'altro sembra essere il nodo centrale nei laboratori di TdO ed è proprio questo il punto sul quale insiste la forma teatrale. All'interno dei laboratori, in un contesto protetto, la persona prova attivamente a sperimentarsi nei motivi del suo disagio, con l'obiettivo di raggiungere la sensazione di non dover controllare la relazione con l'altro, quindi provando ad essere veramente se stessa. Una volta instaurato un clima di fiducia, si tenta di entrare dentro le sofferenze individuali e sociali, si cerca di rivivere o affrontare, attraverso l'arma teatrale, tematiche opprimenti del quotidiano con l'obiettivo di

esplorare e testare nuove possibilità di comportamento. Tutto ciò avviene in un'ottica trasformativa, che parte dall'idea che fare teatro sia una possibilità di essere liberi, o almeno di supporre che si possa essere liberi. Il teatro dell'oppresso affronta temi che sono all'unisono psicologici, sociali e politici, proprio come le richieste urgenti che hanno permesso la sua nascita. Dunque, il TdO è un teatro prima di tutto politico, un momento di riflessione e di denuncia in cui si è chiamati ad "agire" la propria opinione, ad animare il proprio pensiero, da una parte argomentandolo razionalmente, dall'altra portandolo attivamente nell'azione scenica, contributo squisitamente emotivo.

La comunità di Nuevo Horizonte

Nuevo Horizonte è una comunità del Petén, ubicata nel nord del Guatemala, a 440 chilometri dalla capitale, Città del Guatemala.

La popolazione rurale della Cooperativa di Nuevo Horizonte è formata principalmente da ex-guerriglieri ed ex-guerrigliere che hanno combattuto durante la guerra civile.

Per comprendere meglio il contesto in cui abbiamo lavorato è utile fare un passo indietro nella storia del Guatemala. Questa nazione è stata segnata significativamente dalla Guerra Fredda tra Stati Uniti e Russia, in quanto, nel 1954, la CIA, attraverso un piccolo gruppo di guatemaltechi, rovesciò il governo allora vigente. Nel 1960 si instaurò così un regime militare con a capo il dittatore Carlos Castillo Armas. Questa vicenda storica segnò l'avvio di una guerra civile protrattasi per ben 36 anni, che portò alla morte di 200.000 civili guatemaltechi. Secondo la Commissione per la verità sponsorizzata dall'ONU, le forze del governo e i paramilitari furono responsabili del 90% delle violazioni sui diritti umani durante la guerra. Più di 450 villaggi Maya vennero rasi al suolo e oltre un milione di persone diventarono rifugiate. Nel 1982, quattro gruppi marxisti, formarono l'Organizzazione di guerriglia (Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca - URNG) riuscendo, dopo svariati tentativi, a porre fine alla guerra civile nel 1996, con un accordo di pace tra l'Unità Rivoluzionaria Nazionale Guatemalteca e il governo del presidente Álvaro Arzú, negoziata dalle Nazioni Unite.

Alcuni dei combattenti sopravvissuti alla Guerra Civile, stanchi delle condizioni di vita e senza alcuna certezza per il loro futuro, ritennero necessaria la creazione di uno spazio Comunitario. Un luogo in cui tutti coloro che avevano vissuto l'esperienza sfiancante della guerriglia, avrebbero potuto collaborare per creare una "nuova identità", a partire dalla costruzione di una realtà condivisa e stabile, forti del ricordo dell'esperienza vissuta insieme. Così, il 28 febbraio 1998 iniziarono i lavori di pianificazione e costruzione di Nuevo Horizonte, gli ex-guerriglieri e le ex-guerrigliere, che avevano condiviso la pratica comunitaria attraverso la vicenda della lotta armata, si riunirono per dar vita ad uno spazio collettivo, che avrebbe portato con sé i valori e gli ideali della guerriglia.

Oggi la comunità si è popolata considerevolmente rispetto ai 127 guerriglieri che la fondarono. Al centro sorge una Chiesa cattolica, tingeggiata di bianco, nei pressi della quale salta all'occhio una piccola costruzione a forma di cuore, e, al centro di questo *corazón*, si innalza una grande *ceiba*, albero sacro al popolo Maya; ai piedi del tronco è sepolta la Capitana Maria, la guerrigliera che ha lottato con tutte le sue forze per la difesa dei diritti dei bambini. A due passi da lì, invece, si trova il *salón*, luogo dove vengono svolte le assemblee più importanti della comunità, e dove abbiamo avuto l'onore di poter mettere in atto il nostro lavoro. Luogo nel quale, adesso, è presente un murales che abbiamo potuto creare, in ricordo della bella esperienza a Nuevo Horizonte.

La principale attività a Nuevo Horizonte è l'agricoltura, e tutti, come una grande famiglia, lavorano nei campi contribuendo al sostentamento della comunità, che si estende su 900 ettari di terreno. Inoltre, ogni membro ha il dovere di dedicare, per quattro giorni al mese, il tempo del suo lavoro, ad ogni progetto collettivo della comunità.

Nuevo Horizonte, pur carica di traumi ed esperienze difficili da dimenticare, causati dai 36 anni di guerra civile, rappresenta senza alcun dubbio un'oasi, in un Guatemala ancora attanagliato da problematiche come forte povertà, minaccia alla sicurezza (violenza e violenze sessuali), malnutrizione, analfabetismo

ed esclusione della popolazione indigena dai processi decisionali.

Il laboratorio

Sabato 19 agosto 2017, è un giorno che non scorderemo facilmente: il nostro arrivo a Nuevo Horizonte.

Era già buio e sopra di noi il cielo pullulava di stelle luminosissime. Venimmo accolti da Ronni, una delle figure di riferimento della comunità, nonché ex presidente della cooperativa, accompagnato dal General Fernandez ed alcuni ragazzi, che con torce elettriche, abbracci e strette di mano, ci danno ufficialmente il benvenuto.

Il lunedì seguente inizia formalmente il nostro laboratorio, con una classe del *segundo básico* (14-16 anni), attività che continuerà per ogni mattina, per le due settimane successive. Il gruppo, ampio e variegato, è formato da: il conduttore, Francesco Ridolfi; un'osservatrice, *Papera*; la coordinatrice del Progetto, Donatella; 16 volontari italiani e 20 ragazzi guatemaltechi. Uno spazio particolare ci preme dedicarlo a *Usted*, il saggio video-maker che, di lì a poco dovrà rientrare in Italia a causa della morte del fratello: un lutto che riecheggerà a più riprese in tutto il gruppo e durante tutta l'esperienza.

"Ogni giorno una separazione. Oggi quella di Usted che parte da Nuevo Horizonte. Ed il cerchio prende e dà tutto il tempo che si merita questa separazione. Il cerchio si trasforma in fila, una fila che si muove come le linee della vita. Linee rette che ondulano oppure linee curve che si espandono, si restringono e poi si dilatano. Siamo davanti all'ostello dove dormiamo, in fila davanti alla porta, un applauso, lungo, quasi interminabile da sembrare infinito. Per ognuno c'è un abbraccio."

La **prima** fase del lavoro si focalizza sulla formazione del gruppo, partendo dalla presentazione della conduzione e della metodologia del TdO. Inizialmente usiamo giochi ludici per creare un luogo e uno spazio in cui trovare accoglienza, conforto e principalmente il desiderio di essere presenti.

"Camminare scambiandoci i nomi, il gioco si trasforma in un sottofondo di voci. Conoscersi... l'individualità diventa così anche capacità di presentarsi con un sorriso,

con un nome, con una storia, una narrazione, ognuno la propria. Posso dirlo? Meraviglia. Persone che si incontrano con il sorriso e con il coraggio di raccontarsi.”

I guatemaltechi inizialmente sembrano timidi ed impacciati nei contatti fisici, ma gradualmente impariamo a riconoscere la sincerità e la naturalezza dei loro occhi, emergono discretamente slanci alla collaborazione, emerge la possibilità di mettersi in gioco.

“Il cerchio si apre con ognuno che dice ad alta voce il proprio nome, regna ancora suprema la timidezza, e si ha difficoltà da parte di alcuni a dire il proprio nome, così il giro viene fatto più volte, come una forma di allenamento, più si dice il proprio nome e più si ha la forza di gridarlo.”

La formazione del gruppo non è immediata, complici la grandezza del gruppo e la forte differenza di età.

“Nell’attesa, prima di iniziare, i due gruppi guatemaltechi ed italiani, noto che ancora non si mischiano tra loro, sono distanti, lontani, basterebbe poco, un gesto, una broma, eppure questo manca, ancora manca. Un vuoto che sarà colmato con il tempo.”

Seguono esercizi di sensibilizzazione emotiva e di fiducia, nel gruppo si crea intimità, coesione e unicità di intenti.

La **seconda fase** del lavoro si delinea a partire dalla comune decisione della “Brigada Italiana” di creare un teatro-forum, da attuarsi alla fine della nostra esperienza a Nuevo Horizonte. Decidiamo inoltre, di accompagnare il forum con gesti che mirino a creare un clima di accoglienza e gratitudine, e che stimolino la comunità a partecipare allo spettacolo. Ci viene poi comunicato che avremo l’onore di poter realizzare un murales nel salone principale della comunità. Dobbiamo quindi iniziare a pensare al nostro ruolo individuale nello spettacolo e, per capire se vorremo partecipare come attori o come collaboratori all’accoglienza, facciamo un esercizio individuale, di fronte a tutto il gruppo:

“questa volta il cerchio si rompe per creare la platea e quasi per magia si crea anche il palcoscenico. Ha inizio lo spettacolo, il primo spettacolo... quando c’è musica si balla, quando la musica si interrompe si parla e si narra una storia, un racconto, un pezzo di vita, una fotografia

del nostro passato o un’istantanea del nostro presente. Non importa cosa, ma importa come. E sento il profumo di LIBERTÀ e vedo PRESENZA SCENICA e ammiro la CONCENTRAZIONE che è nei volti, nei corpi e nelle parole di chi si pone nel palcoscenico per condividere con il pubblico quella parte di sé che stiamo guardando ed ascoltando. Ognuno parla nella lingua che può. Italiano, spagnolo, quiché. ORGOGLIO E TIMIDEZZA, CORAGGIO ED INTIMITÀ.”

Non resta che individuare il tema del forum. In cerchio parliamo di Nuevo Horizonte e delle sue problematiche, quelle individuate a partire dai nostri occhi, italiani e guatemaltechi.

Dopo le interviste fatte alla comunità, raccolte da un lavoro fatto a coppie (un italiano/a ed un guatemalteco/a), scegliamo definitivamente i temi su cui si costruirà lo spettacolo: **bullismo, violenza familiare, alcolismo nei giovani**. Temi comuni all’Occidente.

Terza fase. Una volta individuate le tematiche da trattare, comunichiamo le nostre scelte individuali alla conduzione: c’è chi decide di recitare, chi di organizzare l’accoglienza, chi di partecipare alla creazione del murales. Si formano così tre “team” di lavoro.

Inizia a delinearsi lo spettacolo formato da tre scene, una per ogni tematica scelta.

“Il cerchio si culla, è il penultimo giorno. Domani ci sarà lo spettacolo finale... Questa notte è morto il nonno di un ragazzo guatemalteco, il suo nome era Camillo ed era il più anziano della comunità.”

La **fase finale**: il teatro-forum. Preoccupazione e responsabilità ci accompagnano durante tutta la giornata, coscienti che dopo lo spettacolo dovremo salutarci, con il pensiero che alcuni di noi mai torneranno in quello splendido posto. La pioggia tropicale della notte precedente mette fuori uso la rete elettrica della comunità, e siamo costretti a spostare lo spettacolo al *comedor*, il ristorante della cooperativa, unico luogo dotato di un generatore. Arrivano in tanti per vedere lo spettacolo: una miriade di bimbi, cani, tante famiglie e poca abitudine al teatro: grande chiacchiericcio e, inizialmente, poca attenzione. Una gran bella atmosfera: autentica, senza veli, con i vestiti del lavoro, una vera occasione per parlare, confrontarsi, ritrovarsi. Come capita a volte in teatro, il pubblico si aspetta uno

spettacolo comico e, infatti, anche se non c'è niente da ridere, durante la prima scena si susseguono risate e commenti ironici. Tutto cambia quando si capisce che cosa si sta facendo. La *prima* scena rappresenta una situazione che esemplifica il concetto di bullismo all'interno di una classe. Un professore che non riesce ad essere autoritario ed una ragazza che viene derisa dai compagni, vittima del suo nome.

Nella *seconda* scena si presenta una situazione familiare, in cui il padre burbero, tornato dal lavoro, si lamenta della cena "sempre a base di fagioli", alimento base dei paesi latini. Tante risate nel pubblico che si affievoliscono quando la scena precipita. Infatti, dopo accesi battibecchi tra marito e moglie, la scena sfocia nella violenza fisica ai danni della moglie e dei figli.

La *terza* scena, invece, vede al centro del palco un ragazzo, che dopo esser stato lasciato dalla fidanzata, viene incitato a bere dal gruppo di amici, torna a casa ubriaco e rimane impassibile ai rimproveri dei genitori.

Si ripercorrono quindi le scene, una ad una, si chiede al pubblico di intervenire e partecipare, con l'obiettivo di proporre nuove soluzioni per far fronte alla situazione in atto. La timidezza guatemalteca si fa sentire di nuovo, ma per fortuna ad aprire la pista si fa avanti *El Gato*, attuale presidente della cooperativa, chiamato così durante la guerra per i suoi occhi chiari, tratto raro in Guatemala. Seguono molti interventi, la maggior parte non risolutivi delle situazioni presentate, questione che sottolinea la complessità dei temi che stiamo trattando.

Al TdO però non interessa risolvere le scene del forum, ma passare il messaggio che esistono soluzioni possibili, anche quando queste non determinano un cambiamento immediato.

Finisce così, tra applausi, foto, abbracci e pianti, il *nostro* forum.

Conclusioni

Il teatro è stato uno strumento valido per entrare velocemente nella vita della comunità, nei conflitti, nei problemi quotidiani, nella naturalezza che tiene unita una comunità di ex-guerriglieri e nella vita dei loro figli. Abbiamo percepito come il teatro possa essere un mezzo utile per creare fiducia e rispetto, oltre che

discussione su temi caldi e complessi. Due culture si sono incontrate nello spazio scenico e laboratoriale, uno spazio stra-ordinario dove è stato possibile calarsi nei panni dell'altro, limitando il più possibile il giudizio e permettendo ai giovani figli dei rivoluzionari, che hanno messo le loro vite a disposizione di un ideale, di far emergere ciò che li opprime.

Non è stato semplice, anche a distanza di mesi, ripercorrere le tappe di questa esperienza, piena di emozioni, sudore e tanto rispetto. Italiani e guatemaltechi si sono incontrati e si sono uniti in un abbraccio che dura ancora oggi.

Ringraziamenti

Grazie

a Donatella che ci ha permesso di partire per questa esperienza

a Francesco per l'esperta conduzione

a *Papera* per averci donato il suo diario, raccogliitore di emozioni

Grazie ai ragazzi del secundo basico e alla brigata italiana, e grazie a tutta la comunità di Nuevo Horizonte.

Riferimenti bibliografici

Biccari, A. (2016). *Donne guerrigliere: Voce e memoria delle ex-combattenti di Nuevo Horizonte (Guatemala)*. Tesi di Laurea, Università degli Studi di Siena.

Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido*. Mexico: Editorial Nueva Imagen.

Freire, P. (2002). *Pedagogia degli oppressi*. Torino: Ega.

DANZAMOVIMENTO TERAPIA COME FORMA DELL'IMMAGINAZIONE ATTIVA

di Anna Pericoli

Psicologa

La DanzaMovimentoTerapia (DMT) è definita dall'APID (Associazione professionale italiana di DanzaMovimentoTerapia) come “una disciplina specifica orientata a promuovere l'integrazione fisica, emotiva, cognitiva e relazionale, la maturità affettiva e psicosociale, il benessere e la qualità della vita della persona. Rappresenta una modalità specifica di trattamento di una pluralità di manifestazioni della patologia psichica, somatica e relazionale, ma anche una suggestiva possibilità di positiva ricerca del benessere e di evoluzione personale. La specificità della DMT si riferisce al linguaggio del movimento corporeo, della danza e al processo creativo quali principali modalità di valutazione e di intervento all'interno di processi interpersonali finalizzati alla positiva evoluzione della persona”.

Cercando brevemente di recuperare le radici storiche della DanzaMovimentoTerapia come modalità di approccio relazionale alla persona, possiamo rintracciarle intorno al 1940, quando negli Stati Uniti Marian Chace, proveniente dal mondo della danza, inizia ad operare a Washington dove realizza gruppi in ambito psichiatrico, seguita poi da Trudi Schoop, un'allieva di Isadora Duncan, che lavora soprattutto con bambini affetti da disturbi psicotici, attraverso esperienze sia individuali che di gruppo.

Negli anni '50 sulla costa ovest californiana, Mary Withehouse, di formazione psicoanalitica junghiana, sviluppa le tecniche di immaginazione attiva attraverso la nozione di “movimento autentico”, un movimento proprio di ciascun individuo, che nell'attività spontanea di improvvisazione permette un accesso agli strati più profondi della psiche. È del 1965 la creazione a New York dell'American Dance Therapy Association (ADTA) che raccoglie attualmente un migliaio di danzaterapeuti distribuiti in tutto il territorio americano. Ricordiamo ancora Judit Kestenberg, che ha dato un significativo

contributo alla danzaterapia sviluppando l'Analisi del Movimento e mettendola in relazione alle tappe dello sviluppo psico-affettivo del bambino, e in Europa Rudolf Laban, le cui teorie sul movimento si diffondono rapidamente ed influenzano tutte le terapie a base corporea. Inoltre, Janet Adler ha approfondito la ricerca sul movimento autentico, come pure Joan Chodorow attuale presidente dell'ADTA.

Se vogliamo, le radici della DMT sono da cercarsi in tempi molto remoti, dove la danza nella maggior parte delle culture ha sempre risposto a diversi bisogni dell'essere umano, tra cui quelli di esprimersi, di comunicare, di dare forma a emozioni interiori, di collegarsi con il divino, e ha segnato passaggi importanti nella vita dell'individuo e della comunità.

La DMT si inserisce nell'ottica che sottolinea la necessità di considerare l'essere umano come unità somato-psichica e di conseguenza quella di dare spazio, negli ambiti che hanno a che fare con la salute, a discipline e modalità che integrandosi, attribuiscono valore sia al corpo che alla mente, considerandoli come entità inscindibili.

La DMT ha chiaramente a che fare con la relazione corpo-psiche e con le emozioni. Il danzaterapeuta, che si lavori in ambito psicotico, nevrotico o di promozione del benessere si serve della DMT e dell'esperienza del corpo ai fini dell'espressione, della comunicazione e della trasformazione delle emozioni (Chodorow, 2004).

In quest'ottica appare particolarmente rilevante il pensiero di Jung riguardo la natura delle emozioni. L'interesse per il lavoro che la danza e il movimento possono fare sull'emozione è stato espresso in modo chiaro fin dall'inizio del lavoro di Jung, il quale vedeva il movimento e la danza come una forma di “immaginazione attiva”. In alcuni suoi scritti Jung scriveva di alcuni suoi pazienti che si servivano del movimento

corporeo per dare forma all'inconscio. Jung riteneva che le emozioni, oltre ad essere centrali per lo sviluppo della coscienza, sono il ponte tra corpo e psiche. A differenza delle teorie affettive secondo le quali le innervazioni corporee sono causali, causano cioè l'emozione, Jung sostiene che l'emozione funziona come un ponte dinamico, una sorta di interazione dialettica fra psiche e soma. "Io concepisco l'affetto da un lato come uno stato di sentimento di natura psichica, dall'altro come uno stato di innervazione corporea di natura fisiologica; tali stati, sommandosi, agiscono l'uno sull'altro" (Chodorow, 2004).

Jung parla anche dell'emozione come fonte di valore, di immagini, di energia e di nuova consapevolezza. "L'emozione", dice, "è da un lato il fuoco alchemico, il cui calore fa apparire tutto; dall'altro, è il momento in cui l'acciaio incontra la pietra e scocca la scintilla: l'emozione è infatti la fonte principale della presa di coscienza. Senza emozioni non c'è trasformazione delle tenebre in luce, dell'inerzia in moto" (Jung, 1938). È interessante, inoltre, il concetto di libido per Jung, il quale la definisce come una funzione trasformativa, dinamica, energetica. Si tratta, dice, fondamentalmente di energia creativa.

La DMT trova uno spazio importante in tali concetti junghiani, in quanto si inserisce nella relazione corpo-psiche, utilizzando il movimento e la danza come libido, energia creativa che trasforma l'emozione.

Joan Chodorow, danzaterapeuta e psicanalista statunitense articola bene nel suo testo *Danzaterapia e psicologia del profondo* la relazione tra tali concetti junghiani e danzaterapia (2004, p.58-61). La danza, scrive infatti, è motivata dall'emozione di cui è al tempo stesso espressione. L'emozione è la fonte da cui nasce il nostro muoversi e, cioè, quello che dà lo stimolo e che modella il nostro movimento. Ma il movimento, a sua volta, produce un effetto sulle nostre emozioni, le modifica. Talvolta porta una liberazione catartica, altre volte, invece, sembra sviluppare, raffinare trasformare completamente il nostro stato emotivo (Chodorow, 2004).

Trattando il tema di emozioni e DMT è necessario tirare in ballo il già citato concetto di **immaginazione attiva**. L'immaginazione, scrive sempre Chodorow, tende da sempre a

portarci direttamente al nostro nucleo emozionale. Jung aveva capito che le arti costituiscono delle vie di accesso alle emozioni e alla comprensione di sé, e vedeva nell'inconscio una fonte di benessere e di trasformazione: è importante, a suo avviso, portare alla coscienza le immagini emotivamente cariche, perché rimanendo inconse possono avere effetti negativi sul comportamento. Era fermamente convinto che sogni, ricordi, racconti e produzioni artistiche possono portare alla luce immagini sepolte nell'inconscio.

Jung definisce l'esperienza artistica come "*forma dell'immaginazione attiva*": precisa come ogni atto creativo possa evocare materiale profondo utile per l'analisi, che potrebbe anche non emergere durante una terapia verbale. Tali parti inconse possono venir rappresentate simbolicamente nel disegno, nella scultura e nel movimento: sgorgano, concretizzandosi, dalle parti più arcaiche della psiche, sede, secondo Jung, dell'inconscio collettivo. "Il pensiero fantastico e immaginativo è un mondo sotterraneo e oscuro, che fa parte del patrimonio collettivo dell'umanità e che pervade con la propria potenza creatrice il mito, la fiaba ed il sogno: è collegato alle radici archetipiche dell'uomo tanto da congiungersi con la filogenesi stessa e si esprime in forme comunicative non verbali" (Jung, 1967).

L'atto creativo, "il pandemonio creativo della fertile immaginazione" come lo chiama Hillman, in questo senso diventa *la forma* della dimensione inconscia: può essere la manifestazione analogica o contraria, ma comunque dello stesso senso della dimensione psichica del soggetto. Si lavora con le immagini che sgorgano dal soggetto e si dà loro una forma estetica. Le immagini però, per essere terapeutiche, devono mantenere l'energia che le caratterizza quando sono ancora a livello simbolico, non ancora svilite dall'interpretazione verbale tanto che Jung aggiungerà che "l'immagine ha tutto ciò di cui ha bisogno".

Quando usiamo il nostro corpo per esprimere l'immaginazione, in età adulta, la vividezza dell'esperienza sensoriale e motoria tende a portarci a processi emotivi di cui si è fatto esperienza nell'infanzia o nella prima fanciullezza. La natura dell'immaginazione è simbolica. Per questo è necessario essere vigili, attenti e interessati nei confronti di ciò che sta accadendo: attivi. Ciò vuol dire sviluppare la

capacità di reggere l'emozione che viene suscitata dall'immaginazione e al tempo stesso esplorare simbolicamente le immagini che ne fanno parte.

Ogni forma di immaginazione attiva avvia questo essenziale dialogo tra curiosità e immaginazione. Un dialogo che ha un intrecciarsi di conscio e inconscio, la fonte ultima della creatività. Secondo Jung rivolgersi al gioco e all'immaginazione, con un atteggiamento attivo di recettività nei confronti delle fantasie inconsce, mette in moto il processo creativo innato. Un processo che guida lo sviluppo del bambino, che è la fonte delle nostre realizzazioni culturali più considerevoli e che, in psicoterapia, ricrea la totalità della persona con la quale siamo entrati in questo mondo (Jung, 1967). A suo avviso il processo creativo è fondamentale per chiunque, sano o malato, e l'attività artistica è un modo naturale per ottenere benessere e *interesse psicologica*: universale spinta creativa che permette di esprimersi anche alle persone afflitte da malattia mentale (Malchiodi, 2009).

L'arte, a differenza del linguaggio, non ha regole di struttura o di organizzazione. Dunque, ha una straordinaria capacità di abbracciare elementi paradossali essendo di grande aiuto per integrare e sintetizzare sentimenti ed esperienze conflittuali. L'arte può avere accesso a pensieri ed emozioni non immediatamente consapevoli o accessibili alla parola (Malchiodi, 2009). Dunque, possiede grandissime capacità comunicative.

L'intuizione di Jung sul valore terapeutico dell'esperienza artistica è essenziale per la teoria e per la pratica della danzaterapia, così come per tutte le forme di terapia con l'arte. L'opera di Jung dà infatti credito all'utilizzazione dell'arte come mezzo grazie al quale il paziente può diventare un oggetto per il paziente stesso. Egli riteneva che l'esperienza artistica, o quella che lui chiamava "immaginazione attiva", avesse una funzione sia diagnostica sia terapeutica. L'atto creativo, secondo Jung, evoca un materiale che è disponibile per l'analisi, e al tempo stesso è anche catartico. Grazie agli aspetti non letterali o apparentemente non razionali dell'atto creativo, i sentimenti profondi che fanno resistenza alle parole possono essere rappresentati simbolicamente.

La danza creativa è probabilmente stata la prima espressione di danza esistente: il bambino, al suono della musica, si mette istintivamente a

ballare e del resto quanto è più piccolo, tanto più vive liberamente l'immaginario esprimendolo in gran parte attraverso il movimento, mentre crescendo finisce per relegarlo in un ambito inconscio. La nostra cultura sembra aver dimenticato questa naturale modalità di espressione dell'uomo, ma attraverso il movimento creativo il soggetto può vivere un'emozione lungamente inespressa e ritrovare i propri contenuti originari, tornando ad abitare correttamente il proprio corpo. La nostra cultura, allontanandosi sempre più dalle Immagini, dal Rito e dalla Fiaba, è diventata incapace di convivere con il proprio mondo interiore: con la danza creativa ci si orienta in senso opposto.

Come scrive De Vera D'Aragona, il corpo, attraverso il movimento e la sua espressione ritrova se stesso, la propria energia: è la creatività che permette al soggetto di superare blocchi psicofisici, di dilatarsi e di aprirsi a spazi nuovi. La creatività sgorga spontaneamente e senza ordine e l'immaginazione ormai libera sarà un flusso continuo di simboli: è in questo senso che l'improvvisazione diventa un metodo dell'esplorazione di sé (Naccari, 2004).

Ritengo importante riportare l'esperienza di Chodorow, che scrive nel suo testo *Danzaterapia e psicologia del profondo* (2004), riguardo la Danza Movimento Terapia come forma di immaginazione attiva: "Quando lavoravo con persone che non avevano particolari difficoltà nella vita quotidiana, ma che si sentivano tagliate fuori dalle proprie risorse interiori, tendevo ad effettuare incontri poco strutturati e mi rivolgevo al corpo stesso come guida verso l'inconscio. Ricordo, per esempio, una giovane donna che un giorno arrivò per la sua seduta in uno stato d'animo sgradevolmente iperattivo. Le chiesi semplicemente di permettere a se stessa di essere e di muoversi come si sentiva. Non mettemmo musica. Cominciò a muoversi in molti modi diversi, ma era scoordinata e caotica. Qualche movimento iniziava, ma sembrava restare isolato. Poi partiva qualcos'altro, ma non c'era niente che andasse insieme, e lei appariva sempre più irritabile e a disagio con se stessa. Pian piano, però, via via che diventava più consapevole di provare un senso di oppressione e di frustrazione, cominciò ad emergere una forma. Iniziò a muoversi con chiarezza e determinazione, creandosi un proprio spazio. Il movimento prese a integrarsi spontaneamente

con il suo respiro e lei comincio a partecipare a ciò che il suo corpo stava facendo, a ogni momento di quel processo (...). Quando aprì gli occhi ebbe tutta una serie di intuizioni, fra cui la percezione che il suo umore iperattivo era stato una maschera, una copertura, per evitare qualcosa. A partire dall'esperienza del movimento, si accorse che nella sua vita si era sentita oppressa e costretta da alcune persone. Quando riuscì a concedersi di percepire quella terribile frustrazione, le fu anche possibile identificare il problema e fare qualcosa in quella direzione. La sua soluzione immaginativa fu di pretendere il proprio spazio. Il processo di movimento autodiretto la portava dal caos a un nuovo senso di ordine" (Chodorow, 2004).

L'autrice racconta che con il passare degli anni si è trovata sempre più sospinta verso questo modo di lavorare *diretto dal di dentro*. Per poter intraprendere questo lavoro, dice, è necessario che colui che si muove acquisti la capacità di sostenere una certa qualità di tensione e in una certa misura di contenere, gli opposti conscio/inconscio. Anche se questo approccio è utile, dice, soprattutto per individui che hanno già sviluppato un forte punto di vista cosciente, a volte ne hanno tratto giovamento anche persone in piena psicosi.

In questo modo di lavorare il ruolo del terapeuta non è tanto quello di strutturare, di motivare o di interagire apertamente, quanto quello di essere emotivamente presente, mantenendo al tempo stesso un punto di vista cosciente, riflessivo. Quando succede così, dice l'autrice, il terapeuta può avere il buon senso di "togliersi di mezzo", così da lasciare che il processo spontaneo faccia il suo lavoro e provare semplicemente gratitudine per questo. Altre volte, invece, una potente ondata di emozione interrompe il processo simbolico. Quando avviene questo, la persona che si sta muovendo può prendere le distanze dall'esperienza in modo rigido, freddo e perfino dissociato. Oppure può essere sommersa da quell'emozione e rimanervi identificata per un certo tempo (Chodorow, 2004).

È chiaro che un processo immaginativo autoguidato porta le persone direttamente agli affetti più profondi. Ma poi, una volta lì, il problema è che cosa farne. La Chodorow parla della consapevolezza dell'utilità della catarsi emotiva per le sue capacità di sciogliere la tensione e per la possibilità che offre a volte di

invertire un processo di negazione e di repressione, aiutando le persone a percepire se stesse, e a mettersi in relazione con gli altri in modo profondo e autentico. D'altra parte, però, l'espressione catartica da sola non porta necessariamente all'integrazione psicologica. L'autrice parla quindi della possibilità di andare oltre la liberazione catartica attraverso il *contenimento*. Contenere l'emozione non significa reprimerla o negarla, e nemmeno sbarazzarsene attraverso una scarica catartica. Contenere significa sentire profondamente ciò che è dentro di noi, reggere quel terribile disagio, e trovare un modo per esprimerlo simbolicamente. L'espressione simbolica contiene la tensione degli opposti. Percepriamo tutto l'impatto, ma allo stesso tempo conserviamo in parte l'Io che osserva. Lo sviluppo avviene quando arriviamo a contenere l'emozione: il rapporto terapeutico è al tempo stesso contenitore e processo (Chodorow, 2004).

In questo senso, nella sua capacità di tenere insieme conscio e inconscio possiamo considerare la DanzaMovimentoTerapia una forma di immaginazione attiva. Credo che si possano trovare molti parallelismi tra ciò che avviene in psicoterapia e ciò che avviene in DMT, proprio nelle fasi che abbiamo appena descritto: in questo articolarsi dell'inconscio che prende forma e che si dispiega davanti al paziente, che diventa al tempo stesso autore e osservatore dei suoi stessi gesti; in quest'importanza del terapeuta come presenza che contiene e che rende testimonianza di ciò che avviene. Il linguaggio non verbale, quale quello del movimento, può facilitare il dispiegarsi di alcune parti di sé, sia nei casi di compromissione cognitiva, sia per il suo insito legame con la spontaneità, con le parti più arcaiche di sé e per il suo non essere obbligato alle regole e ai codici linguistici. Proprio questo svincolarsi dalle regole linguistiche può facilitare l'emergere spontaneo di alcune parti che, per la loro complessità, difficilmente potrebbero prendere forma di parola, ma che trovano una via simbolica nel movimento. La possibilità di verbalizzare alla fine degli incontri che cosa è accaduto può essere comunque un buon ponte tra il movimento e la parola, e può essere uno spazio in cui, se il paziente ne sente la necessità, ciò che è stato espresso attraverso il movimento assume una forma cosciente rispondente alle regole linguistiche.

Riferimenti bibliografici

- Chodorow, J. (2004). *Danzaterapia e psicologia del profondo*. Milano: RED.
- Jung, C.G. (1967). *L'io e l'inconscio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Malchiodi, C.A. (2009). *Arteterapia, l'arte che cura*, Firenze: Giunti.
- Naccari, A.G. (2004). *Le vie della danza*, Perugia: Morlacchi.

ORANGE IS THE NEW BLACK: DALL'INDIVIDUO AL SENSO DI COMUNITÀ

di Anna Cerri Boni

Psicologa

*Il grado di civilizzazione di una società
si misura dalle sue prigioni*

Fëdor Dostoevskij

O*range is The New Black* (abbreviato in OITNB) è uno dei telefilm tra i più famosi esponenti del genere *prison drama* che, come le altre serie appartenenti a questo stile, ha come protagonisti i detenuti e gli eventi si svolgono nelle mura carcerarie.

Rispetto ad altre serie tv di questo filone, come ad esempio “OZ”, risulta meno violento, meno “drammatico” e si concede più spesso alla risata a denti stretti tipica delle *black comedy* così come alle trovate surreali che a volte risultano talmente fuori posto, pur mantenendo la propria drammaticità, che finiscono per scatenare l'effetto opposto e condurci alla risata.

Ma per capire di cosa parla *Orange is the New Black* bisogna partire dal titolo, ovvero cosa significa “*the new black*”? Si sa, il nero va su tutto, il nero è d'obbligo. Così, quando di qualcosa dici che è il “*new black*”, intendi dire che è il nuovo *must* del momento, è la cosa della quale non si può assolutamente fare a meno. E perché il nuovo black è proprio l'arancione? Semplicemente perché nelle prigioni americane non puoi fare a meno dell'arancione: arancione è il modo in cui ti vestono appena arrivi, la tua depersonalizzazione, diventa la nuova moda. La realtà è quella e devi vivere lì dentro seguendo le regole imposte da una Istituzione totale che ti sovra-ordina.

Nello specifico, questa serie è tratta da una storia vera raccontata nel libro autobiografico di Piper Kerman, la quale ha scontato tredici mesi nella prigione federale di Danbury, nel Connecticut.

Il libro è uscito nel 2010 e quando Jenji Kohan (l'ideatrice della serie) l'ha letto non ha avuto dubbi, anche grazie alla protagonista del racconto. La stessa ideatrice ha dichiarato: “Se vai da un grosso network e dici ‘vorrei raccontare la vita delle donne afroamericane, sudamericane e anziane in prigione’ sicuramente non otterrai nulla. Ma con questa ragazza bionda dietro le sbarre potrai raccontare la sua storia e quelle di tutte le altre detenute”.

La serie, infatti, vede al proprio centro la storia di Piper Chapman (Taylor Shilling), una *waspy* (ovvero una bianca, bionda, classe alto-borghese) proveniente da New York, con una vita semiperfetta, ha una sua ditta di saponi artigianali ed è fidanzata con l'inconcludente Larry (Jason Biggs). La sua vita risulta quasi perfetta...

Perché Piper dovrà scontare 15 mesi di carcere in una prigione federale femminile? È accusata di aver trasportato, anni prima, una valigia carica di soldi sporchi, aiutando la sua ex fidanzata Alex Vause (Laura Prepon), trafficante internazionale di droga. Una vecchia storia che torna a galla, ma come se non bastasse il dover finire in carcere, la sorpresa più grande sta nel fatto che dietro le sbarre Piper incontra Alex alla quale, nonostante un iniziale astio, si riavvicina. Oltre a loro, in carcere ci sono molte altre donne ognuna con la sua storia, i suoi problemi e le proprie volontà che lungo le cinque stagioni, fino ad ora uscite, si potranno conoscere e che andranno a toccare un vasto ventaglio di tematiche, raccontando al meglio le contraddizioni che divorano la società, evidenziandone le

lacerazioni, i divari e le disparità con una crudezza emozionale difficilmente replicabile in altri contesti. Il telefilm affronta questioni come la colpa, il peccato, la redenzione, la dignità e la libertà individuale che non possono essere ulteriormente rimandate.

L'elemento interessante che caratterizza la serie è lo spostamento di focus a cui si assiste durante le varie stagioni: inizialmente si incentra solo su Piper, ma, episodio dopo episodio, grazie all'utilizzo di *flashback* viene raccontata la vita delle altre detenute. Questo permette di osservare come l'impatto della detenzione lavori incessantemente all'interno dei personaggi, ora più deboli, ora più forti, ora più incerti, ora più sicuri. Su tutto viene evidenziata la sofferenza interiore, il senso di inadeguatezza, il distacco da ogni legame nel mondo e la disillusione nei confronti della possibilità di riscatto personale. Quello che rimane da conquistare, oltre alla propria vita, è allora un vago senso di equilibrio personale, un nuovo baricentro per queste donne per le quali il carcere diventa sia la causa che l'obiettivo del cambiamento.

In tutte le stagioni il cuore delle vicende narrate sono proprio i cambiamenti. E questo, considerato che lo show si svolge in un'unica ambientazione, vuole dire molto. Nel momento in cui vive ancorata nello spazio – salvo i *flashback* – la serie di Jenji Kohan gioca su un'evoluzione che matura nel tempo e che deve, necessariamente, essere influenzata da altri fattori oscillando in una contrapposizione tra l'esterno, che significa cambiamenti, e l'interno, che significa stasi. Una stasi che dura finché nella seconda stagione viene inserito un nuovo personaggio Yvonne "Vee" Parker (Lorraine Toussaint) che andrà a creare scompiglio negli equilibri precari creati nella prigione e instaurerà una faida interna con il gruppo di Galina "Red" Reznikov (Kate Mulgrew) per il controllo della cucina.

Si dice che in carcere chi ha il controllo della cucina, ha il potere di gestire le risorse più importanti e i cosiddetti "baratti convenienti"; rappresenta dunque una risorsa fondamentale nell'egemonia del potere. Questa lite rispecchia perfettamente il conflitto a livello gruppal, teorizzato da Sherif (1966); infatti l'assunto principale della sua teoria è che gli atteggiamenti e i comportamenti dei membri di un gruppo

rispetto ai membri di un altro gruppo dipendono dagli interessi oggettivi su risorse e obiettivi. All'origine del conflitto ci sarebbe dunque una incompatibilità tra gli obiettivi (interdipendenza negativa) che nasce dalla competizione per le risorse, potere e status sociale che in questo caso la cucina può offrire a chi la governa.

Nel corso del telefilm vengono sempre più evidenziati i gruppi di detenute che si sono formate all'interno dell'Istituto come ispaniche, skinhead, tossiche e si fa sempre più chiaro come in un Istituzione totale risulti fondamentale la ricerca di un senso di appartenenza per ritrovare la propria identità. Il contesto carcerario muta, si adatta, rispecchia i vari microcosmi, soprattutto etnici, delle detenute che vivono all'interno. La ricerca di questo senso di appartenenza a una struttura che sempre più affidabile e stabile tramite la percezione di similarità con gli altri è proprio quello che Sarason (1974) definì come senso di comunità.

Nella terza stagione assistiamo a un forte cambiamento. Si raggiunge una coralità anche grazie alle *story-telling* incentrate sulle detenute evidenziando la diversità del collettivo. La visione si allarga all'intera struttura dando anche spazio alla parte amministrativa e visibilità alle riunioni del consiglio di amministrazione, al direttore e ai poliziotti. Non ci si può scordare che anche loro vivono il carcere e i tagli alla prigione a volte non riguardano solamente i servizi erogati per i detenuti, soprattutto in America dove vi è una tendenza a privatizzare i penitenziari. Certo in OITNB il direttore per quanto si impegni a tenere aperta la prigione ha anche una motivazione estrinseca rappresentata da una promozione. Ma la scelta che attua, porta a indispettire i suoi sottoposti e a raddoppiare la capacità del carcere prevedendo anche l'assunzione di nuove guardie penitenziarie che però non saranno adeguatamente formate per il lavoro proposto.

Una parte che colpisce molto è il percorso di Piper che va nella direzione opposta allo scopo ri-educativo a cui dovrebbe tendere il carcere. Lei da ingenua e comica nella prima stagione, più cinica e disincantata nella seconda, ora nella terza gioca a fare la criminale senza paura, ricordandoci la filosofia di fondo del film di Jacques Audiard, *Il profeta* (2009) che narra la prigionia di Malik El Djebena (Tahar Rahim),

dall'ingresso in prigione appena maggiorenne fino all'uscita sei anni più tardi che lo vedrà completamente trasformato e dove il carcere è un autentico corso di formazione alla vita e alla malavita.

E mi ricorda inoltre le parole che mi disse un ragazzo detenuto presso la Casa Circondariale di Prato, in cui ho svolto volontariato per alcuni anni: *“In Carcere entri con il diploma e esci con la Laurea, perché dentro il 95% del tempo si parla delle udienze, del reato commesso e delle novità passate in radio carcere”*.

Tornando a OITNB, la quarta stagione vede dunque un carcere privatizzato con molte nuove guardie non formate, molte più detenute che finiscono per sovraffollare la struttura e che con la scusa di formarle e farle lavorare vengono messe a costruire, anche loro senza alcun tipo di formazione, un nuovo edificio nell'area verde dell'istituto. La situazione si fa sempre meno sopportabile tanto che le detenute iniziano ad opporsi al regime imposto fino ad arrivare a uno scontro con le guardie penitenziarie che conduce alla morte di una di loro. Per questo motivo la stagione termina proprio sull'inizio di una rivolta.

Durante il susseguirsi delle stagioni le prigioniere sviluppano un senso di comunità non più solo legato al contesto in cui si trovano e al gruppo con cui si percepiscono più simili, ma iniziano a mettere in gioco alcuni degli elementi costitutivi del senso di comunità individuati da McMillan e Chavis (1986) tra cui i confini che consentono di definire chi fa parte e chi è escluso dalla comunità favorendo così i processi di identificazione, il senso di sicurezza emotiva che consegue all'avere dei legami significativi con le persone e con il territorio, l'investimento personale, ovvero il contributo che si dà alla comunità sia in termini materiali che immateriali. La comunità che attrae l'individuo sarà anche quella in cui egli avrà la possibilità di fare sentire la sua voce, e che per “tutta risposta” si avvale del contributo dei suoi membri per crescere e migliorare in un rapporto circolare.

Litchfield appare come una città, con i suoi quartieri, i suoi controllori, le sue rivalità, le piccole storie d'amore e i traumi interiori che chiunque, carcerato o no, si porta dietro ma le

abitanti di questa comunità sono per la prima volta, apparentemente, padrone del loro destino, la rivolta iniziata nel finale della quarta stagione dà una scossa all'intera serie e offre spunti imprevedibili per molti personaggi. È una stagione ricca di momenti iconici e significativi con una rivolta, che collettivizza e accomuna le detenute di questo Istituto nello spirito di squadra e nell'illusione disperata di un lieto fine. Come dicevo, la morte non voluta e accidentale di una detenuta per mano di una guardia penitenziaria, fa da molla alla rivolta che nasce da tutte le detenute e soprattutto dalle amiche della ragazza uccisa, come il segno di tempi che dovevano cambiare. Le detenute prendono in mano la situazione e si prodigano (una buona parte) in una partecipazione attiva tesa al miglioramento della comunità in cui vivono.

Nelle tre giornate in cui le detenute controllano il carcere, succede veramente di tutto, si passa da attimi di violenza dove sono rapiti e trattenuti ostaggi, ad un susseguirsi di emozioni di amore, disperazione, rabbia e spesso perdita dell'umanità, fino ad arrivare al momento fondamentale dove le detenute cercano di intavolare trattative con l'esterno per ottenere migliori condizioni e prospettive durante la detenzione.

Alcune richieste fatte, portano a far sorridere lo spettatore e a smorzare la tensione, altre risultano invece molto importanti al fine di offrire un trattamento riabilitativo e rieducativo quanto più umano possibile a persone che, scontata la loro pena, si ritroveranno catapultate all'esterno senza aver appreso nulla e senza nessun aggancio come accade anche nel telefilm a Aleida Diaz (Elizabeth Rodriguez) che si trova a fare i conti con una comunità esterna a cui non è più abituata e che nel frattempo è mutata facendole perdere anche le poche certezze che aveva.

La quinta stagione si conclude con la rivolta sedata dalle squadre speciali e le detenute che vengono divise in due bus diversi che porteranno a istituti diversi.

Questo potrebbe condurre a un nuovo crollo delle fragili identità e dei legami che le detenute si erano ricreate o forse mostreranno un nuovo, sviluppato e funzionale, processo di resilienza.

Questo processo resiliente può essere considerato come la capacità di affrontare eventi stressanti, superarli e continuare a svilupparsi aumentando le proprie risorse con una conseguente riorganizzazione positiva della vita (Malaguti, 2005).

Nell'ambito della psicologia e della psicopatologia, la resilienza viene considerata come la capacità di evolversi anche in presenza di fattori di rischio (Luthar e Ziegler, 1991; Rutter, 1979) e come riporta Zani (2013) “i processi di resilienza fanno avanzare per gradi sia le persone che le comunità costituendo un “Cuscinetto protettivo” (buffer) rispetto alla disperazione e alla possibilità di vivere e crescere anche contro le avversità”. Se le detenute protagoniste di questa serie saranno in grado di ricrearsi il loro cuscinetto protettivo, lo potremo scoprire solo nel corso della sesta stagione prevista per giugno 2018.

Riferimenti bibliografici

- Luthar, S.S., e Ziegler, E. (1991). Vulnerability and competence: A review of research on resilience in childhood. *American Journal of Orthopsychiatry*, 61: 6-22.
- Malaguti, E. (2005). *Educarsi alla resilienza: Come affrontare crisi e difficoltà e migliorarsi*. Trento: Edizioni Erickson.
- McMillan, D.V. e Chavis, D.M. (1986). Sense of community: A definition and theory. *Journal of Community Psychology*, 14: 6-23.
- Rutter, M. (1979). Protective factors in children's responses to stress and disadvantage. In Kent M. W. & Rolf J. E. (a cura di), *Primary prevention of psychopathology* (349-379). Hannover: University press of New England.
- Sarason, S.B. (1974). *The Psychological Sense of Community: Prospects for a Community Psychology*, Jossey-Bass, San Francisco.
- Sherif, M. (1967). *Social Interaction, Process and Products*. Chicago: Aldine. (trad. it.: *L'interazione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1972.)
- Zani, F. (2013). *Psicologia di comunità. Prospettive, idee e metodi*. Carocci editore.

RIFLESSIONI SU “LA TEORIA SVEDESE DELL’AMORE”

di Elena La Placa e Lorenzo Mariano

Psicologi

La teoria svedese dell'amore

Titolo originale	<i>The Swedish Theory of Love</i>
Paese di produzione	Svezia
Anno	2015
Durata	90 min
Dati tecnici	B/N e a colori
Genere	documentario
Regia	Erik Gandini
Sceneggiatura	Erik Gandini
Produttore	Erik Gandini, Juan Pablo Libossart
Casa di produzione	Fasad AB
Distribuzione (Italia)	Lab 80 film
Fotografia	Vania Tegamelli, Carl Nilsson, Fredrik Wenzel, Lukas Eisenhauer, Kristian Bengtsson, Daniel Takacs
Montaggio	Johan Söderberg
Musiche	Johan Söderberg

Interpreti e personaggi

2. Erik Gandini: voce narrante
3. Lars Trägårdh: se stesso
4. Nhela Ali: se stessa
5. Erik Erichsen: se stesso
6. Zygmunt Bauman: se stesso

“In Svezia tutto andava bene, standard di vita alti, progresso, pensiero moderno. Poi venne il momento di fare un altro passo avanti per liberarci da strutture familiari antiche che condizionavano il modo di stare insieme rendendoci dipendenti l'uno dall'altro”.

È con queste parole che si apre il film documentario “La teoria svedese sull'amore” (titolo originale: *The Swedish Theory of Love*)

realizzato in Svezia nel 2015 dal regista Erik Gandini e pervenuto in Italia nel 2016.

Gandini, già noto per la precedente produzione del 2009, *Videocracy*, si prefigge con suddetto sceneggiato di mostrare la crudezza ed il distacco imperanti nella odierna società svedese, proponendoci un intreccio di storie e interviste volte a far emergere i reali valori di indipendenza ed autonomia che, ad oggi, impregnano ed influenzano la vita della maggior parte degli individui scandinavi.

Il film nasce da una riflessione sul manifesto "La famiglia del futuro", proposto nel 1972 dalla sezione parlamentare femminile del partito socialdemocratico svedese, allora guidato dal primo ministro Olof Palme. Il documento promuoveva come fine ultimo la realizzazione di una società che si potesse evolvere grazie all'indipendenza e all'autonomia dei singoli individui ed in cui, conseguentemente, le famiglie del futuro si componessero di un insieme di persone autonome e libere l'una dall'altra grazie alla propria autosufficienza.

L'indipendenza a cui il manifesto si riferiva era principalmente quella di tipo socio-economico, in quanto, secondo la teoria di Palme, i rapporti umani potevano essere sinceri e disinteressati solo se ognuno veniva messo nelle condizioni di sostentarsi autonomamente, senza dover dipendere da nessun altro. Il senso di potere e forza individuale, che è però derivato da suddetta ideologia, ha fatto sì che il principio economico socialdemocratico si estendesse all'intero campo sociale e relazionale, determinando l'annullamento di ogni tipologia di interdipendenza tra individui.

"Le clienti scelgono il donatore sulla base di caratteristiche fisiche, razza, etnia etc., e selezionano tra donatori che sono anonimi, per cui non entrano mai nella loro vita; cliccando sul donatore si può ascoltare un messaggio registrato attraverso il quale si può avere un senso della loro persona. La cosa che mi ha affascinato facendo ricerca su questa banca del seme" racconta Gandini (2015) "è proprio il tono di questi messaggi, il tono poetico esistenziale, quasi spinti da una sorta di altruismo come se volessero aiutare con questo piccolo sforzo a realizzare un sogno come quello di mettere al mondo un bambino. Più avanti il film segue la spedizione della scatola di cartone con dentro la dose di sperma immersa nel ghiaccio secco, le istruzioni per la *home insemination*, il tutto ripreso con questo sguardo che riflette la mia immersione estraniata in questo tema dell'autosufficienza e dell'autonomia dell'individuo, valore dominante in tutto l'occidente, ma per cui la Svezia si presta più di ogni altro paese" (Gandini, 2015).

Gandini - doppia cittadinanza italo-svedese e residente in Svezia - prova a interrogarsi sulla

distorsione pratica di questo modello "ideale" e mostra col suo documentario, adottando una forma di sarcasmo che nasce dal parossismo, esempi concreti generati dalla ricerca dell'autonomia estrema. Ecco dunque che il regista ci mostra come attualmente, in Svezia, il 50% dei cittadini vive da solo. Una vita senza l'altro ed una morte che non è da meno costituiscono il *leitmotiv* dominante della società scandinava, ove un cittadino su quattro, impegnato nel perseguimento di un'idea di assoluta indipendenza, fatta coincidere con un senso di forza e onnipotenza, muore in solitudine, abbandonato dai figli.

La teoria svedese dell'amore porta a considerare che l'affetto autentico possa esistere solo tra estranei, tra sconosciuti o al più tra sé e sé, e la relazione interpersonale diviene così un peso che sempre meno svedesi sembrano disposti a sopportare. Essa non risulta, peraltro, neanche necessaria per avere figli dal momento che ad andare per la maggiore sembra essere – come si evince dal documentario - la "fecondazione fai da te".

Una gran parte delle donne svedesi - svela Gandini - acquista sperma per corrispondenza. Lo fa dalla Cryos, una società danese fondata da Ole Schou e definita "La banca del seme più grande del mondo", alimentata da donatori che dichiarano di "volere il bene dell'umanità" e disponibile per tutti e per tutte le tasche. Lo sperma acquistato online, in Europa, arriva con corriere espresso, conservato in ghiaccio secco e pronto all'uso (vengono fornite delle apposite fiale/siringhe fai da te). I tempi di consegna vanno da uno a massimo due giorni mentre il prezzo varia da una base di 63 euro per una fiala/siringa ad un apice di dodicimila euro per il "donatore esclusivo".

Le acquirenti, per la maggioranza donne single, possono selezionare il partner ritenuto loro più consono a divenire il padre del proprio bambino, consultando i dati dei donatori inseriti nel portale informatico. Alle neo-madri è concessa infatti l'opportunità di scegliere, tramite un banale processo di filtraggio, le caratteristiche fisiche e psichiche dei potenziali futuri padri, potendo addirittura conoscerne le origini – caucasiche, africane, medio orientali... – il profilo di intelligenza emotiva ed il campione vocale, registrato dal donatore stesso come presentazione.

Una pratica comoda, rapida ed immediata, certamente connotata da costi inferiori rispetto a quelli previsti dall'assidua ed impegnativa ricerca di un partner con cui costruire una realtà familiare.

A 40 anni dal manifesto *Familjen i framtiden - en socialistisk familjepolitik*, l'utopia svedese si è rivelata una desolante emancipazione regressiva. Si nasce soli, si vive soli, si muore soli.

“Ho pensato che fosse meglio avere un figlio da sola, ed evitarmi la fatica di trovare un partner”, dichiara una donna.

“Ognuno va per la propria strada ma non c'è nulla che li tenga insieme”, commenta Gandini.

D'altra parte, anche da un punto di vista evoluzionistico, troviamo conferme circa casi di indipendenza femminile nell'ambito riproduttivo e della cura parentale.

I padri di un passato lontano: erano davvero importanti?

È molto probabile che le ragazze-madri siano state la norma durante la maggior parte dell'evoluzione umana, così come lo sono state nel corso dei 50 milioni di anni di evoluzione dei primati. Come ha osservato l'antropologo Sarah Blaffer Hrdy (1999) nel suo libro “Istinto materno”, le femmine umane hanno ereditato un vasto insieme di adattamenti mentali e fisici più che sufficiente per prendersi cura della prole da sole, contando su un'assistenza minima da parte dei maschi. L'aiuto maschile può essere stato un lusso gradito, ma non era una necessità.

Se consideriamo la questione da un punto di vista evoluzionistico, è improbabile che i maschi di ominide si impegnassero molto nelle cure parentali dirette. In quasi tutti i mammiferi e in tutti i primati, le femmine si fanno carico interamente delle cure parentali, potendo contare su un aiuto molto limitato da parte dei maschi. I maschi non possono mai essere sicuri che la prole di cui si prendono cura porti realmente i loro geni, mentre le femmine lo sono. Questa incertezza circa la paternità fa sì che alla maggior parte dei maschi di mammifero convenga molto di più dare corso a tutte le nuove opportunità sessuali che si presentano piuttosto che prendersi cura della propria prole putativa. Come per tutti gli altri primati, il fondamento sociale di base della società dei

nostri antenati erano la madre e i suoi bambini. Le donne vivevano in gruppo per aiutarsi e proteggersi vicendevolmente. I maschi di ominide, come i maschi delle altre specie di primati, vivevano probabilmente ai margini, appena tollerati dalle femmine. Branchi di maschi scapoli vagavano per la savana conducendo una vita squallida e sessualmente frustrata, con la speranza che alla fine sarebbero cresciuti abbastanza per potersi avvicinare a un qualche gruppo di donne ed esserne accettati (Clutton-Brock, 1991).

L'idea tradizionale che le femmine avessero bisogno di maschi per proteggersi dai predatori è stata messa in crisi dalla progressiva comprensione del comportamento dei primati e delle comunità di cacciatori-raccoglitori. Le differenze fisiche tra uomo e donna nelle dimensioni e nella forza sembrano significative. Ma per un grande predatore che cerca una facile preda, le femmine umane sarebbero state solo poco meno pericolose di un maschio umano. Una femmina della preistoria sarebbe stata molto più al sicuro vivendo in un gruppo di una dozzina di sorelle, zie e amiche, piuttosto che con un singolo maschio in una famiglia nucleare. Le femmine umane sono tra i più grandi primati che si siano mai evoluti e tra i più forti onnivori dell'Africa. Non avevano necessariamente bisogno dell'aiuto di un partner appena il 10% più grande di loro. Sembra improbabile che le femmine di ominide manifestassero l'eccessiva vulnerabilità fisica che ci si aspetta dalle donne in una società patriarcale. Quando immaginiamo le donne della preistoria faccia a faccia con un predatore, ci viene forse in mente una piccola e svenevole Marilyn Monroe? È più probabile raffigurarsi una Steffi Graf che al posto di una racchetta da tennis brandisce una torcia (Miller, 2002).

Indipendenza femminile: un'analisi attraverso i secoli

Ci sembra opportuno evidenziare come, nel corso della storia, l'indipendenza femminile abbia assunto molteplici forme, e come, per le donne di molte culture, il divorzio abbia a lungo costituito l'unico mezzo utile al raggiungimento di essa.

La separazione della coppia è comune nelle società dove sia donne che uomini possiedono terreni, bestiame, denaro, cultura e/o altri beni o risorse di valore e dove entrambi hanno il diritto di distribuire o scambiare i loro averi personali al di là dello stretto circolo familiare. Se si possiede una banca a New York, oppure i diritti sull'unico pozzo d'acqua del deserto del Kahalari nell'Africa meridionale, allora si è ricchi. Dove uomini e donne non dipendono l'uno dall'altra per la sopravvivenza un cattivo matrimonio può finire, e spesso succede (Fisher, 1993).

Un esempio efficace del potere dell'autonomia economica è offerto dai boscimani !Ko che vivono nel deserto del Kahalari; tra queste popolazioni donne e uomini spesso si sposano più di una volta (Howell, 1979; Shostack, 1981) e non è dunque una coincidenza che anche le donne !Ko detengano potere economico e sociale.

Benché gli !Ko stiano rapidamente adottando valori occidentali e la tecnologia del XX secolo, il loro alto tasso di divorzi non è un'acquisizione recente. Le donne di queste popolazioni provvedono al 60-80% della cena e si dividono i diritti delle pozze d'acqua del deserto. Negli anni fertili le donne godono di alta considerazione come procreatrici, le più anziane spesso diventano sciamani e impartiscono anche direttive alla comunità. Quindi le donne !Ko sono potenti. E quando una moglie o un marito scoprono che il loro matrimonio non può andare avanti, di solito uno o l'altro "fanno fagotto" e si trasferiscono in un altro accampamento. Perché? Perché possono farlo. I coniugi di queste popolazioni spesso litigano per mesi prima di separarsi. Cattive parole e lacrime amare cadono sulla sabbia del deserto. Dei 331 matrimoni !Ko a conoscenza della sociologa Nancy Howell negli anni settanta, 134 risultano essere finiti con un divorzio (Howell, 1979). Alcune donne !Ko avevano avuto fino a 5 mariti consecutivi.

La correlazione tra indipendenza economica e divorzio si può trovare in moltissime culture.

Fra gli Yoruba dell'Africa occidentale, per esempio, è tradizione che le donne controllino il complesso sistema commerciale. Coltivano campi e portano i prodotti al mercato settimanale, un mercato gestito interamente da donne. Di conseguenza le Yoruba portano a casa

non solo cibo ma anche denaro e beni di lusso, ricchezze di loro esclusiva proprietà. Fino al 46% dei matrimoni Yoruba finisce col divorzio (Lloyd, 1968).

Gli Hadza vivono nelle pianure attorno al sito di Olduvai, in Tanzania. Benché la zona della gola sia arida e rocciosa, abbonda di radici, bacche e piccola selvaggina, e nella stagione delle piogge i coniugi sono soliti, ogni mattina, allontanarsi separatamente dall'accampamento per andare in cerca di cibo. Poi, nella stagione asciutta, le comunità si riuniscono attorno ai pozzi d'acqua permanenti, gli uomini vanno a caccia e tutti danzano, giocano, spettegolano e si dividono la carne. Ma uomini e donne Hadza non dipendono l'uno dall'altro per il cibo. E i loro matrimoni riflettono questo spirito indipendente. Negli anni 60 il loro tasso di divorzio era circa cinque volte più alto di quello degli Stati Uniti (Friedl, 1975).

L'autonomia economica porta con sé la libertà di andarsene. Fisher sostiene che la più evidente prova della correlazione sia fornita dai Navajo del sud est americano, con i quali ha convissuto per parecchi mesi nel 1968. Nella riserva indiana c'era un'anziana signora Navajo, la quale dirigeva la vita quotidiana. Raccoglieva fiori selvatici, cardava e tingeva la lana e tesseva le coperte navajo, tanto da mantenere una famiglia di cinque persone. Inoltre, possedeva la terra che circondava la casa. Presso i Navajo la linea ereditaria è materna: i figli risalgono ai loro antenati attraverso la famiglia della madre, il che significa che le donne posseggono gran parte delle proprietà. Le donne inoltre diagnosticano le malattie, giocando un ruolo determinante nella vita rituale dei Navajo (Fisher, 1993). Le donne godono quindi di alto prestigio, partecipano a tutti gli eventi della comunità e circa una su tre divorzia (Van den Berghe, 1979). "Non ci si dovrebbe sposare solo per essere infelici per il resto dei propri giorni", dicono i Micmac del Canada orientale (La Clercq, 1910). E gran parte dell'umanità è d'accordo. Dove uomini e donne *possono* lasciarsi, chi si sente infelice spesso lo fa (Fisher, 1993).

I divorzi sono percentualmente meno numerosi dove i coniugi dipendono l'uno dall'altro per la sopravvivenza. La più notevole correlazione tra dipendenza economica e basse percentuali di divorzio si vede nell'Europa preindustriale e in

altre società dove si usa l'aratro per l'agricoltura, come in India e in Cina (Dupaquier et al., 1981). Secondo alcuni la causa dei pochi divorzi tra gli europei cristiani è da ricercare, da sempre, nella religione, per ragioni del tutto comprensibili: Gesù proibì il divorzio (Vangelo secondo Marco 10, 11-12; Lawrence, 1989). Ma la cultura spesso si adatta alle leggi della natura, e il basso tasso di divorzio dell'Europa preindustriale era dovuto anche a un'inevitabile realtà ecologica: le coppie di contadini avevano bisogno l'uno dell'altro per sopravvivere (Fisher, 1987; 1989). Non era possibile che un coniuge si prendesse metà del frumento e si spostasse in un altro terreno. Contadini e contadine erano legati alla terra, l'uno all'altro e ad un'elaborata rete di parentele stanziali. In queste circostanze ecologiche, il divorzio non era un'alternativa percorribile. Nessuna meraviglia che la rottura del matrimonio fosse così rara nell'Europa preindustriale, nel granaio del Caucaso e presso molte altre popolazioni rurali, fino al Pacifico.

La rivoluzione industriale cambiò la relazione economica tra uomo e donna e aiutò a stabilire gli schemi moderni del divorzio.

Gli Stati Uniti costituiscono un buon esempio di questa tendenza. Quando le fabbriche cominciarono a comparire all'orizzonte, dietro i fienili dell'America rurale, uomini e donne presero ad abbandonare la terra per cercarvi un lavoro. E non portavano a casa altro che denaro, un bene trasportabile, divisibile. Per gran parte del XIX secolo molte donne continuarono a occuparsi della casa, ma nei primi decenni del XX secolo le donne della classe media americana cominciarono a ingrossare enormemente le fila della forza lavoro, raggiungendo l'indipendenza economica.

Non è una coincidenza che il tasso di divorzi in America, che aveva cominciato a crescere con l'avvento della Rivoluzione industriale, abbia continuato la sua lenta e costante ascesa. Un marito scontento è disposto a lasciare la moglie che porta a casa una busta paga più di quanto sia pronto ad abbandonare quella che gli sarchia l'orto. E una donna che dispone di un salario spesso tollera l'infelicità matrimoniale meno di quella che dipende dal coniuge per poter mangiare. Molti osservatori identificano nel lavoro femminile fuori casa, e nel controllo del denaro guadagnato, il fattore primario della

frequenza crescente dei divorzi (Cherlin, 1981; Whyte, 1990).

Questa correlazione tra maggiore autonomia economica della donna ed aumento del tasso di divorzi non è una novità nella storia dell'occidente. In epoca precristiana, dopo numerose vittorie i monopoli commerciali portarono a Roma una ricchezza mai conosciuta prima. Emerse una classe sociale urbana superiore: i ricchi patrizi romani non avevano certo voglia di lasciare che le cospicue doti delle figlie passassero nelle mani dei generi. Quindi una serie di nuove norme matrimoniali nel I secolo avanti Cristo stabilì che le donne delle classi elevate potevano avere un controllo maggiore delle loro fortune, e quindi del loro futuro. E mentre nell'antica Roma nasceva una classe di donne sempre più economicamente indipendenti, il divorzio assunse le proporzioni di un'epidemia (Balsdon, 1973; Rawson, 1986).

E così oggi le donne lavorano. Hanno meno figli, e a intervalli più distanziati. Non considerano più il matrimonio alla stregua di una carriera. Alcune scelgono il matrimonio di prova. Certi coniugi fanno la spola tra due case. E tutti questi copioni hanno dei precedenti nelle prime fasi dell'evoluzione umana.

Ma che dire dei genitori separati che vivono da soli e delle famiglie "miste"? Sono veramente un fenomeno nuovo?

Il genitore single non è una novità. Considerando che i tassi di divorzio erano probabilmente alti tra i nostri progenitori che vivevano di caccia e raccolta, così come lo sono in molte attuali società primitive, i genitori separati sono quasi sicuramente un altro rigurgito del passato.

Lo stesso si può dire delle famiglie "miste". In America un bambino su sei vive con una matrigna o un patrigno; molti vivono anche con fratellastri o sorellastre. E qui la storia parla forte e chiaro. Poiché in passato, molti uomini e donne morivano in giovane età, le famiglie nucleari restavano intatte per periodi molto brevi (Fisher, 1989). Un centinaio di anni fa il secondo matrimonio, le famiglie miste e i genitori acquisiti erano del tutto comuni.

La famiglia è una specie in via di estinzione? Assolutamente no.

I legami che si formano con il secondo matrimonio, questo intreccio di unioni, non

erano una novità nel XIX secolo; e neppure tra i nostri progenitori che accesero il primo fuoco nelle caverne africane più di un milione di anni fa. Il divorzio, padre o madre single, il secondo matrimonio, i genitori acquisiti e le famiglie miste sono antichi quanto l'animale uomo, creazioni di una lontana era preistorica. Come riassume Paul Bohannan: "la famiglia è, tra tutte le istituzioni umane, la più malleabile, e muta con il mutare delle esigenze sociali. La famiglia non viene travolta dalla tempesta come una quercia o un pino, ma si china al vento come la canna di bambù dei racconti orientali, e rifiorisce" (Fisher, 1993).

Autonomia femminile e alti tassi di divorzio: una nota

Tra le culture dove le donne hanno un alto grado di autonomia e alti tassi di divorzio troviamo: i Semang della penisola di Malacca (Sanday, 1981; Murdock, 1985; Textor, 1967); parecchi popoli Caraibici (Flinn e Low, 1986); i Dobu, che vivono in un'isola a largo dell'estremità orientale della Nuova Guinea (Fortune, 1963); i Ngoni di Fort Jameson, gli Yao e i Lozi dell'Africa meridionale (Barnes, 1967); i Turu della Tanzania (Schneider, 1971); i Samoa dell'Oceania (Textor, 1967); i Gururumba della Nuova Guinea (Friedl, 1975); gli isolani Trobriand del Territorio di Papua, Nuova Guinea (Weiner, 1976); i nativi di Mangaia, Polinesia (Suggs e Marshall, 1971); i Kaingang del Brasile meridionale, i Crow del Montana e gli Iroquois di New York (Murdock, 1965).

Conclusioni

La *Teoria Svedese dell'Amore* è indubbiamente un documentario che ci porta molti temi complessi, di cui alcuni con ancora pochi elementi a nostra disposizione in letteratura, che ci avrebbero permesso di farne un'analisi completa. Per esempio, il tema dell'autoinseminazione, che ha un ruolo da protagonista nel documentario di Erik Gandini, si colloca all'interno di un'indipendenza femminile apparentemente recente, ma che invece risale alle origini delle prime tribù dell'uomo.

Per questo ci è sembrato utile concentrare la nostra ricerca nel provare a comprendere il fenomeno dell'indipendenza femminile attraverso un'analisi storica e socio-antropologica.

Il documentario si conclude con un'intervista al sociologo Bauman, che abbiamo deciso di riportare anche nelle nostre conclusioni con l'intento di non rovinare il finale a chi ancora non abbia avuto il piacere di vederlo.

Non è vero che la felicità significhi una vita senza problemi. La vita felice viene dal superamento dei problemi, dalla lotta con i problemi, dal risolvere le difficoltà, le sfide. Bisogna affrontare le sfide, fare del proprio meglio, sforzarsi.

Si raggiunge la felicità quando ci si rende conto di riuscire a controllare le sfide poste dal fato. Si tratta della gioia derivante dal superamento delle difficoltà, dalla lotta contro i problemi, che vengono affrontati di petto e superati. Invece ci si sente persi se aumentano le comodità. Abbiamo tutto. Abbiamo tutto quello che ci serve per evitare la fame, la miseria, la povertà, ma una cosa che non abbiamo, una cosa che non ci può essere fornita dallo Stato, dai politici che stanno in alto, è lo stare insieme agli altri, stare con altre persone, far parte di un gruppo. Di questo ti devi occupare tu.

Le persone che sono abituate ad essere indipendenti stanno perdendo la capacità di accettare la convivenza con altra gente, perché sono già state private della capacità di socializzare. È molto stancante, ci vogliono molti sforzi, molta attenzione, bisogna negoziare, rinegoziare, ridiscutere, concordare, ricreare. L'indipendenza ti priva delle capacità di fare tutto questo.

Noi adesso dividiamo le nostre vite tra due mondi diversi: online e offline, connessi e non connessi. La vita online è in gran parte priva di rischi, i rischi della vita. È molto semplice farsi degli amici su Internet, in rete, non percepisci mai davvero la tua solitudine, se non ti piace l'atteggiamento che hanno altri utenti devi solo smettere di comunicare con loro. Quando sei offline quello che vedi inevitabilmente è la realtà, la varietà della razza umana. Le persone sono diverse, i passanti che incontri, gli sconosciuti. Devi affrontare il bisogno di dialogare, di intraprendere una conversazione, devi accettare il fatto che le persone sono diverse, che ci sono molti modi di essere umani. Quando cominciamo un dialogo, non sappiamo mai come andrà a finire; magari invece di dimostrare che noi siamo saggi e tutti gli altri sono stupidi scopriremo che gli altri sono saggi e noi siamo stupidi. L'indipendenza ti priva della capacità di fare tutto questo. Più siamo indipendenti meno siamo in grado di fermare la nostra

indipendenza e sostituirla con una piacevolissima interdipendenza.

Quindi, in conclusione, l'indipendenza non è la felicità. Alla fine, l'indipendenza porta a una vita vuota, priva di senso, e a una completa assoluta inimmaginabile noia.

Riferimenti bibliografici

- Balsdon, J.P.V.D. (1973). Roman women: Their history and habits. In *Women: From the Greeks to the French Revolution*. Stanford: Stanford Univ. Press.
- Cherlin, A.J. (1981). *Marriage, Divorce, Remarriage*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Clutton-Brock, T.H. (1991). *The evolution of parental care*, Princeton University Press.
- Fisher, H.E. (1987). The four-year itch. *Natural History*, 22-23.
- Fisher, H.E. (1989). Evolution of human serial pairbonding. *American Journal of Physical Anthropology*, 78, 331-354.
- Fisher, H.E. (1993). *Anatomia dell'Amore*. Milano: Longanesi & C.
- Friedl, E. (1975). *Women and Men: An Anthropologist's View*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Hoelzer, G.A. (1989). The good parent process of sexual selection, *Animal Behavior*, 38(6), 1067-78.
- Howell, N. (1979). *Demography of the Dobe !Kung*. New York: Academic Press.
- Hrdy, S.B. (1999). *Mother nature: A history of mothers, infants, and natural selection*, New York: Pantheon. Trad. it. (2001) *Istinto materno*, Milano: Sperling & Kupfer.
- Lawrence, R.J. (1989). *The Poisoning of Eros: Sexual Values in Conflict*. New York: Augustine Moore Press.
- Le Clercq, C. (1910). *New relation of Gaspesia*. Toronto: Champlain Society.
- Lloyd, P. (1968). Divorce among the Yoruba. *American Anthropologist*, 70, 67-81.
- Lovejoy, C.O. (1981). The origin of man, *Science*, 211, 341-350.
- Miller, G.A. (1998). How mate choice shaped human nature: A review of sexual selection and human evolution, in C. Crawford e D. Krebs (a cura di), *Handbook of evolutionary psychology*, Erlbaum, Mahwah (NJ), 87-129.
- Rawson, B. (1986). *The Family in Ancient Rome: New Perspective*. Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Shostak, M. (1981). *Nisa: The life and words of a !Kung woman*, Cambridge University Press.
- Van den Berghe, P.L. (1979). *Human Family Systems: An Evolutionary View*. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Whyte, M.K. (1990). *Dating, Mating, and Marriage*. New York: Aldine de Gruyter.
- Wikipedia,
https://it.wikipedia.org/wiki/La_teor%C3%82_svedese_dell%27amore.

LA VIOLENZA NELLA RELAZIONE DI COPPIA

di Carmen Santomartino e Lama Shekh Yosef

Psicologhe



S secondo l'ISTAT il 14,3% delle donne italiane ha subito una violenza fisica o sessuale all'interno della relazione di coppia, nel corso della sua vita. Tuttavia, negli ultimi 5 anni le violenze fisiche o sessuali sono passate dal 13,3% all'11,3%, rispetto ai 5 anni precedenti il 2006; è in calo sia la violenza fisica sia sessuale da partner ed ex partner (dal 5,1% al 4% la fisica; dal 2,8% al 2% la sessuale); ed infine è in forte calo anche la violenza psicologica dal partner attuale (dal 42,3% al 26,4%), soprattutto se non affiancata da violenza fisica e sessuale (ISTAT, 2015).

È importante considerare anche il fatto che nella quasi totalità dei casi, le violenze non sono denunciate. Il sommerso è elevatissimo e raggiunge circa il 96% delle violenze da un non partner e il 93% di quelle dal partner. Anche nel caso degli stupri, la quasi totalità non è denunciata (91,6%). È consistente la quota di donne che non parla con nessuno delle violenze subite (33,9% per quelle subite dal partner e 24% per quelle subite da non partner).

La violenza nella relazione è data dal momento in cui si verifica un abuso fisico o psichico da parte di un partner sull'altro che si trova in una condizione di inferiorità rispetto al primo. Può essere sia psicologica che fisica. Con violenza

psicologica si intendono le aggressioni verbali, gli insulti, le minacce, le intimidazioni, le umiliazioni, le molestie ovvero comportamenti che danneggiano l'identità e l'autostima della donna che li subisce. Con violenza fisica, invece, si intende la violenza che si presenta usando la forza che può portare a lesioni fisiche che variano di gravità e può comportare anche la morte. Il più delle volte la violenza fisica interviene solo se la donna reagisce alla violenza psicologica; infatti, l'intenzione dell'aggressore è quella di far cadere l'ultima barriera di resistenza e possederla interamente (Hirigoyen, 2005).

Molto spesso le violenze si inseriscono all'interno di una relazione preesistente, già maltrattante su un piano psicologico, in cui spesso si attiva una dinamica relazionale che si struttura con particolari caratteristiche che rendono poi difficile uscirne. Ciò potrebbe apparire quasi incomprensibile a chi la osserva dall'esterno e il più delle volte porta a chiedersi *“ma se la maltratta, perché non lo lascia?”*. Il buonsenso e la logica ci spingerebbero a ritenere che nessuno voglia rimanere in una situazione di sofferenza. Ma nel caso di relazioni maltrattanti il buonsenso si perde, la realtà si confonde, la logica si altera, perché si attua una progressiva perversione della relazione stessa (Filippini,

2005) che fa sì che si attivino delle dinamiche particolari.

Molte sono le riflessioni sul fenomeno della violenza nella relazione di coppia, ma abbiamo anche la sensazione che non si tocchi il punto, sembra che non venga data particolare importanza alla posizione soggettiva della vittima. Fornire alle donne decaloghi di comportamento degli uomini violenti ha una sua utilità, ma occorre tener conto che una donna che si è legata a un uomo ammaliatore può non riconoscere in lui queste condotte pericolose. Interessante quindi sarebbe affrontare la difficoltà delle vittime di violenza nella relazione di coppia a uscire dal loro stato.

È questo che ci interessa, anche in quanto donne: cosa c'è che ostacola all'interno della vittima il suo processo soggettivo di devittimizzazione? Quale legame tiene legata una donna al carnefice che la manipola? Qual è la sua origine? Perché resistono così a lungo alla violenza?

In questo articolo si cercherà di dare una risposta a queste domande focalizzando l'attenzione sulla donna come vittima di un ciclo di violenza in cui si alternano aggressività e pentimento fino a rendere la violenza un comportamento ammissibile all'interno della coppia; come fortemente influenzata dal contesto sociale e culturale in cui vive; come vittima di una forte perdita di Sé e di una perdita di realtà; come fortemente bisognosa di garantirsi la vicinanza di una figura di attaccamento; infine, come soggetto che desidera, ama e sceglie la propria vita.

Il ciclo della violenza

Leonore E. Walker (1979) descrive un ciclo di violenza che si crea all'interno della coppia e che ne comporta la permanenza.

Il ciclo può essere riassunto nelle seguenti fasi:

- *Luna di miele*: la coppia si avvicina, vive un periodo di “innamoramento”, di reciprocità, di vicinanza in cui tutto sembra andare per il meglio, i precedenti conflitti (che ciclicamente si ripresentano) si dimenticano;
- *Aumento della tensione*: basta un piccolo evento, anche apparentemente insignificante, per

innescare la tensione. Anche solo una semplice opinione diversa espressa dalla partner fa sì che il partner non trovi più la conferma al suo Sé fragile, deficitario, e senta di dover ripristinare il controllo della partner e della relazione, ad esempio agendo attraverso processi di svalutazione e comunicazioni confondenti. Secondo la Filippini (2005) ciò accade in quanto egli nega le proprie mancanze e le parti fragili del suo Sé (con cui non è in contatto) e le trasferisce sulla partner, per poi controllarle attraverso svalutazione e disumanizzazione, mentre al contempo ne “vampirizza” gli aspetti vitali (non è raro, infatti, incontrare vittime che prima dell'evento erano persone vitali e forti).

- *Violenza*: ha luogo l'agito, la violenza vera e propria. Le parti fragili e precarie proiettate sulla partner sono disturbanti, vanno controllate, e l'agito violento serve proprio a ripristinare il controllo. Subito dopo l'agito violento l'aggressore ha una sensazione di tranquillità, che testimonia la riuscita distruzione dell'indipendenza psichica della donna, sulla quale ha ristabilito il controllo, e con esso ha ristabilito il controllo anche sulle parti del suo Sé che aveva proiettato in lei.
- *Pentimento e scuse*: dopo l'agito violento il partner ritorna dalla donna chiedendo scusa, dichiarandosi pentito. E può essere sinceramente pentito, perché egli ha realmente, accanto al lato di sé più violento e disfunzionale, anche un “lato buono”, più affettuoso e rispettoso della compagna.

Arrivati a questo punto inoltre si manifesta un altro problema: dopo la violenza si sancisce nella coppia uno *spostamento del limite del possibile*. Se fino alla violenza il codice comportamentale implicito della coppia consentiva alcuni tipi di comportamenti e non altri, dopo la violenza il permanere nella coppia fa sì che anche questa violenza rientri nell’“ammissibile” all'interno della relazione: significa che d'ora in poi l'insieme di quanto tacitamente e consensualmente consentito all'interno della coppia comprenderà anche la *possibilità che un partner faccia violenza sull'altro*. E così, se la vittima non riesce a dare subito una risposta che porti ad un cambiamento, c'è il rischio che il limite venga superato ripetutamente, senza più limiti (Filippini, 2005).

L'influenza del contesto sociale e culturale in cui la violenza si esprime

La violenza sulle donne può essere considerata in parte determinata e sostenuta culturalmente, in quanto all'uomo vengono generalmente riconosciute quali caratteristiche socialmente accettabili quelle legate all'aggressività, alla forza, al dominio, mentre alla donna vengono implicitamente riconosciute come desiderabili altre caratteristiche, quali l'accoglienza e la dipendenza (Bent-Goodley, 2007).

Si può inoltre ricordare come anche culturalmente e sul piano legislativo la forza e il dominio dell'uomo siano stati sostenuti per lungo tempo: basti pensare che fino alla riforma del diritto di famiglia del 1978 esisteva la figura del "pater familiae" cui veniva riconosciuto anche lo "ius corrigendi", quindi la possibilità di "correggere" i comportamenti della moglie o dei figli ritenuti non adeguati, anche attraverso l'uso della forza.

Inoltre, esistono ruoli di genere sostenuti culturalmente, che portano molte donne a trovare la propria identità solo nel ruolo di moglie o madre, quasi con una rinuncia a se stesse spesso culturalmente sostenuta. La scelta di essere moglie e madre è di per sé positiva, ma può diventare rischiosa nel momento in cui rappresenta non una "espressione del sé" anche in questi ruoli, quanto piuttosto una "rinuncia" ad altre parti del sé.

Può accadere allora che la donna in una relazione maltrattante si trovi così a dover rinunciare ad esempio al lavoro, alle amicizie, a dover fare di tutto per mantenere questa relazione ancora in piedi "nonostante tutto", perché sente di poter esprimere il suo ruolo solo all'interno della famiglia che ha così duramente costruito, o perché in essa ha investito tutta se stessa, e una volta separata dal marito rischia di trovarsi senza un'identità e un ruolo sociale, oltre a rischiare di sviluppare forti vissuti depressivi.

L'uscita da una relazione maltrattante può inoltre essere ostacolata anche da un contesto sociale o familiare (es. famiglia d'origine, suoceri, ecc.) che la spinge a tenere in piedi la famiglia a qualunque costo, sulla base di stereotipi culturalmente determinati (es. tendenzialmente alla donna è

demandato il compito di mantenere unita la famiglia, di essere "l'angelo del focolare"). Difficile quindi sviluppare un pensiero autonomo in un simile contesto culturale, tanto più che la vittima si trova già alle prese con un pensiero reso piuttosto confuso dai maltrattamenti e delle dinamiche relazionali in cui è inserita.

Conseguenze psicopatologiche

Una vittima di violenza può sviluppare un *esame di realtà alterato*, proprio quale conseguenza psicopatologica del trauma stesso (Schimmenti e Craparo, 2014). Ciò le impedisce di vedere con chiarezza di chi siano le responsabilità dell'azione, ed è infatti frequente incontrare nella vittima forti sensi di colpa per quanto accaduto. Il tutto è aggravato dall'isolamento sociale nel quale la vittima è progressivamente spinta: tendenzialmente un partner maltrattante disapprova e limita i contatti sociali della partner, le "fa il vuoto intorno", ed in tal modo ne mantiene un controllo e le impedisce di sviluppare una realtà condivisa con altre persone che possa fungere da paragone e da riferimento per la costruzione o la conferma del senso di sé e della realtà.

Tutto questo insieme di cose porta la vittima progressivamente a dubitare di sé e può allora iniziare a pensare che le sfugga qualcosa, che forse il partner ha ragione, perché lui "sa".

La perdita del senso di realtà può essere, infine, accentuata dai meccanismi di difesa di tipo dissociativo messi inconsciamente in atto dalla vittima per garantirsi una sorta di "sopravvivenza psichica", spostando e quasi "distaccando" da sé quella parte dell'esperienza traumatica che risulta troppo terrificante per essere integrata nel proprio Sé.

Il sistema motivazionale dell'attaccamento

Grazie alla teoria dell'attaccamento si può tentare di comprendere le motivazioni che inducono una vittima a permanere in una relazione di coppia dove viene abusata e, al contempo, esaminare le dinamiche che intervengono nella volontà di due partner di non mettere in discussione un legame che provoca

sofferenza, dolore, umiliazione, vergogna (Castellano, Velotti e Zavattini, 2010).

Come viene evidenziato da Bowlby (1973), la forza delle relazioni non è necessariamente legata alla loro qualità; le vittime d'abuso, infatti, si sentono, nella maggior parte dei casi, assai legate ai partner, nonostante li temano (Mitchell, 2002). Relazioni poco soddisfacenti rimangono stabili perché per i partner diventa impossibile rompere la relazione primaria, a causa delle loro esigenze emotive e del loro bisogno di attaccamento.

Ma come si formano gli stili di attaccamento in età adulta?

La letteratura evidenzia il ruolo dell'attaccamento nella comprensione della relazione di coppia. L'amore può essere definito come *“uno stato dinamico che comprende i bisogni di entrambi i partner e le loro capacità di attaccamento, accudimento e sessualità”* (Mikulincer, Shaver e Horesh, 2006). In questa prospettiva, gli studi evidenziano l'importanza dell'attaccamento stesso come sistema motivazionale connesso al bisogno che gli esseri umani hanno di garantirsi la vicinanza e la disponibilità affettiva di una persona significativa (Hughes, 2007; Cassidy e Shaver, 2008).

Lungo tutto l'arco della vita, le persone stabiliscono dei legami preferenziali, chiamati “legami di attaccamento”, a cui sono affidate quattro funzioni fondamentali: la ricerca e il mantenimento della vicinanza, la funzione di rifugio sicuro, la protesta per la separazione e il ruolo di base sicura.

Il legame di attaccamento nell'adulto, proprio come quello nei bambini, spinge a ricercare la vicinanza di una persona specifica, non sostituibile. Si tratta di una funzione di protezione, che permette all'individuo di sentire che il partner è emotivamente vicino. La letteratura a questo proposito ha messo in luce che nelle relazioni di coppia il legame di attaccamento si sviluppa attraverso una serie di sequenze: è necessario che durante la relazione, le quattro funzioni essenziali del legame di attaccamento vengano progressivamente trasferite al partner (Zeifman e Hanzan, 2008). Le donne legate a uomini maltrattanti hanno una caratteristica di personalità peculiare che si manifesta nella loro dipendenza relazionale,

legata allo stile di attaccamento insicuro esperito in età infantile e/o adulta nella relazione con il partner.

Si tratta di legami affettivi tossici, in cui uno dei due partner presenta una scarsa considerazione di sé e forti preoccupazioni riguardo al possibile abbandono; questo soggetto può avvertire il costante bisogno di una figura d'attaccamento al suo fianco, perché la sua possibile assenza rappresenterebbe una minaccia di perdita, di mancanza d'interesse e di valore. Se l'altro partner evita il contatto empatico e rifiuta la vicinanza, percepiti come oppressivi ed eccessivi, il soggetto potrebbe scegliere di restare comunque nella coppia, piuttosto che rinunciare ad avere accanto la figura di riferimento. Una scelta che non verrebbe messa in discussione, neanche se il partner evitante iniziasse ad agire comportamenti aggressivi e forme di maltrattamento psicologico o fisico: è infatti plausibile che sulla base della scarsa considerazione che ha di sé, il soggetto ansioso finisca per ritenere di non poter meritare altro all'interno di un legame.

Da un punto di vista razionale vorrebbero uscire dalla relazione violenta, ma lo sforzo per affrancarsi da un “ruolo relazionale”, seppur disfunzionale, è estremamente grande. Il maltrattante sembra inserirsi coerentemente con le rappresentazioni che la donna ha costruito su di sé, sull'altro e sul mondo circostante.

Il desiderio nelle donne vittime di violenza

Le persone mature in amore si aiutano a essere libere, si aiutano l'un l'altra a distruggere ogni tipo di legame. E quando l'amore fluisce nella libertà c'è bellezza. Quando l'amore fluisce nella dipendenza c'è bruttezza. Ricorda, la libertà è un valore più alto dell'amore. Quindi se l'amore distrugge la libertà, non ha alcun valore.

Osho

Oltre a considerare le prospettive citate nei paragrafi precedenti che inducono una donna a rimanere all'interno di una relazione di coppia violenta, si potrebbero fare delle ipotesi relativamente al desiderio.

È importante provare a dare una definizione di desiderio e distinguerlo dal bisogno. Il desiderio è caratterizzato, come il bisogno, da una

tendenza a prendere più che a dare, manifestazione di un egocentrismo infantile. Il bisognoso ha la speranza di nutrirsi e sostenersi attraverso ciò che l'altro gli può dare. Colui che desidera, invece, ha bisogni meno forti e *spera anch'egli di poter utilizzare il partner per soddisfare il proprio desiderio, consistente nell'aspettativa di ottenere la felicità ricevendo qualcosa dall'altro.*

È fondamentale fare riferimento al grado di autonomia dell'individuo e alla sua capacità di trovare un senso in se stesso. Del resto, diversamente da quanto comunemente si crede, l'amore nasce dall'incontro di due unità, non di due metà. Solo se si percepisce nella sua completezza è possibile donarsi senza annullarsi, senza perdersi nell'altro.

Chi è affetto da dipendenza affettiva, non essendo autonomo, non riesce a vivere l'amore nella sua profondità e intimità. La paura dell'abbandono, della separazione, della solitudine generano un costante stato di tensione. Allora la presenza dell'altro non è più una libera scelta, ma è vissuta come una questione di vita o di morte: senza l'altro non si ha la percezione di esistere. I propri bisogni e desideri individuali vengono negati e annullati in una relazione simbiotica (Guerreschi, 2011).

Le donne fino a un trentennio prima della fine del secolo scorso valevano solo come oggetto dell'uomo prima che si attuasse una rivoluzione che le vedesse come soggetti desideranti e “non più prede”. Ma quarant'anni dopo, se si avvalga una posizione femminile, rispetto alla violenza all'interno di un legame di coppia, che la esclude dalla dinamica verificatasi, se si dice sì alla posizione “io non c'entro nulla, ero la vittima”, dunque l'oggetto dell'Altro, quali possibilità si danno a una donna di essere un soggetto che desidera, ama e sceglie della propria vita?

Come si fa a parlare delle donne? La psicoanalisi ha mostrato bene come questo sia impossibile. Freud si arrestò proprio su questo punto: che cosa vuole una donna? O, detto altrimenti, cosa rende tale una donna? Freud è stato considerato uno dei nemici delle femministe, che trovavano inaccettabile che la femminilità fosse ricondotta alla famosa *invidia del pene*. Ma se si legge più approfonditamente Freud, si scopre che non dice esattamente questo, piuttosto individua che c'è un primato fallico, talmente evidente quanto invisibile, su cui si basa la civiltà. Il fallo è il modo

non solo di esprimere il valore, ma la misura, la prestazione, l'avere, le insegne che servono all'essere umano per potersi definire, per darsi un'identità. Per questo, è una funzione che accomuna sia il maschile che il femminile, sebbene sia strutturalmente preponderante nel primo. La funzione fallica è anche ciò che struttura la sessualità in quanto umana, che la differenzia da quella animale, che differenzia il desiderio dall'istinto.

Come afferma Soler (2005), il punto innovativo introdotto da Jacques Lacan è che le donne non sono tutte sotto il primato del fallo, c'è qualcosa della loro natura che sfugge a questo e lo eccede. Mentre per l'uomo è più difficile staccarsi dall'ingombro fallico, la donna grazie alla sua struttura, grazie alla sua mancanza costitutiva ha la possibilità che questa non si traduca solo nella rivendicazione infinita di voler essere come un uomo, ma di accedere a una soddisfazione supplementare. Il problema che Lacan solleva è che non c'è un modo per definire questa altra soddisfazione ed è per questo che non si può parlare della donna. In sintesi, la donna non esiste, esistono le donne, esistono una per una, ognuna portatrice di un'eccezione, di una particolarità.

Lacan mette in luce che la bellezza dell'essere femminile deriva proprio da questa mancanza di definizione. Così se da un lato ciò è una risorsa incomparabile – per Lacan, infatti, solo le donne e i mistici possono arrivare a un vero e proprio stato di estasi – dall'altro il cammino che una donna dovrà percorrere sarà più arduo perché può perdersi, smarrirsi in questa assenza di definizione, non trovare un senso al suo essere. In tal senso una donna ha più affinità con il discorso amoroso, riesce ad entrare meglio nel campo dell'amore: perché si rivolge all'Altro cercando qualcosa che possa aiutarla a definire il suo essere. E cosa può dare senso all'essere se non l'amore? Il problema è quando questa definizione viene fatta dipendere totalmente dall'Altro, quando vi coincide indissolubilmente. Come una ragazza entra nel campo ignoto dell'amore e della sessualità? Lo fa con l'unica cosa che la orienta: l'interpretazione inconscia del posto che lei ha occupato nel desiderio dell'Altro. Detto in altri termini, la domanda inconscia che la bambina, nel corso del suo sviluppo, rivolge al suo Altro familiare è: come

devo essere perché tu mi ami? Come devo essere per non perdere il tuo amore?

Cosa fa sì che questa traccia possa trasformarsi in un marchio rovinoso, che può portare una giovane donna ad accettare di subire ripetute violenze all'interno di un legame definito d'amore?

Questa è la grande questione che muove l'etica e la clinica della psicoanalisi. Per la psicoanalisi non c'è determinismo diretto, ovvero dato un evento si produce inevitabilmente un effetto. Un cattivo incontro non produce necessariamente un trauma. Ma se il trauma si produce, e questo di solito accade quando il soggetto si sente totalmente lasciato cadere, quando non trova le parole per dire, quando non trova una risposta alla sua domanda muta di comprensione, ciò probabilmente innescherà una fissazione che si manifesterà come ripetizione dello stesso. Quel che, dunque, diviene centrale tra la contingenza dell'evento e la necessità inconscia di riprodurlo, è la mediazione soggettiva. Ovvero come un soggetto, esposto a un cattivo incontro, abbia la possibilità di elaborarlo, di togliersi da quella posizione di oggetto che subisce.

Il desiderio nelle donne vittime di violenza: sacrificarsi per cambiare il partner

Nella mitologia greca si narra la storia di uno scultore chiamato Pigmalione, che dopo aver plasmato una splendida statua in avorio raffigurante il suo ideale di femminilità e di bellezza, se ne innamora. Consumato da un amore impossibile, prega Afrodite di concedergli in sposa l'essere creato dalle sue mani, rendendolo una creatura umana. Commossa da questo suo stato di perdizione amorosa, la dea esaudisce le preghiere di Pigmalione, dando vita alla statua: Galatea.

Come lo scultore greco modellava continuamente la sua statua per migliorarla fino a raggiungere la perfezione, così nella Sindrome di Pigmalione, la persona amata non viene totalmente apprezzata per quello che è, ma per quello che potrebbe essere cambiandola per adattarla sempre più alle proprie aspettative.

In altri casi, uno dei due partner, più spesso la donna, intraprende vere e proprie "missioni" sopportando, anche, situazioni molto spiacevoli per portare a termine il desiderio di

cambiamento del compagno. È come se volesse salvarlo.

Questo aspetto può essere meglio compreso parlando del sacrificio nell'ottica di Recalcati, autore del libro del 2017, *Contro il sacrificio. Al di là del fantasma sacrificale*.

Partendo dalla definizione del termine "desiderio", che deriva dal latino *desidus, desideris*, ossia "condizione in cui sono assenti le stelle", Recalcati fa riferimento da un lato all'impossibilità di seguire una rotta segnata dalle stelle e, quindi, ad una condizione di disorientamento, di perdita di riferimenti, di lontananza e di nostalgia, e dall'altro ci ricorda l'importanza di ricercare la propria strada senza rinunciare alla vita e a ciò che è necessario alla vita.

Tuttavia, l'esistenza umana ha inevitabilmente a che fare con il sacrificio; Recalcati (2017) distingue il sacrificio simbolico dal fantasma sacrificale. Il sacrificio simbolico non comporta alcun danno per l'essere umano: è un passaggio obbligato che un vivente è tenuto a compiere e il fantasma sacrificale è una sorta di "camicia di forza che costringe la vita alla propria umiliazione". In questo senso il sacrificio simbolico è uno strumento per raggiungere una determinata meta, il fantasma sacrificale fa del sacrificio la meta ultima della propria azione.

"La vita che agisce dominata dal fantasma sacrificale è una vita che pone nella rinuncia alla vita la meta più elevata della vita. Sacrificarsi significa – secondo il fantasma sacrificale – rinunciare alla propria vita facendosi strumento della volontà di un Dio oscuro e dispotico" (Recalcati, 2017).

Come possiamo vedere nel film "Primo Amore" di Garrone, Sonia piace a Vittorio per la sua intelligenza e la sua freschezza, ma pur amandone "la testa" (per Vittorio sempre separata, come detto, drammaticamente dal corpo) deve comunque modificarne il corpo. Inizia così il lento instaurarsi di una prigionia tutta particolare, quella dei digiuni, delle mortificazioni e della dittatura della bilancia ma imposta da un altro, accettata per avere l'amore di un altro.

Il desiderio di cambiare il proprio partner può andare incontro solo a ripetute delusioni. Ognuno di noi può pensare di cambiare solo se stesso. Il desiderio di cambiamento nasce da se

stessi e si muove per se stessi. Avere accanto un partner che ci vuole diversi ci fa sentire sbagliati, non apprezzati né accettati per quello che siamo, con i propri pregi e difetti. La percezione di non andare bene non stimola il cambiamento, anzi, al contrario, può indurre a ripetere i comportamenti non desiderati per un bisogno di affermare se stessi. Se il partner manifesta comportamenti distruttivi per la coppia (tradimenti ripetuti, violenze, ecc.) la domanda corretta non è come posso aiutarlo a cambiare ma “perché resto in una relazione simile, quale bisogno sto cercando di soddisfare?”. Allora chi dei due deve cambiare?

La convinzione per cui la violenza è l'esito di problemi psicologici dell'aggressore fa assumere alla vittima, accanto al ruolo di perdonatrice, anche quello di salvatrice (Goldner et al., 1990). La donna oltre a sperimentare la sottomissione sperimenta anche il ruolo di riabilitatrice concedendo all'aggressore il perdono.

Per concludere

In conclusione, pur se necessario, non basta affrontare il tema delle donne vittime di violenza domestica solo sul piano sociale e culturale, senza considerare le radici inconsce e cosce che le portano a tollerare così a lungo l'aggressione. Partendo dalla domanda posta inizialmente, ossia cosa induce una donna vittima di violenza da parte del partner a rimanere nella relazione di coppia, si possono fare varie considerazioni.

La donna vittima di violenza sembra che cada in un ciclo ripetitivo dove si alternano fasi di gratificazione e fasi di frustrazione. Nel momento in cui la donna reagisce nei confronti della violenza subita esprimendo l'intenzione di separarsi, il partner aggressore muta il suo atteggiamento e si mostra dipendente.

In questo senso, la vittima si trova nei confronti del partner in un rapporto ribaltato rispetto a quello precedente in cui ora è l'aggressore colpevolizzato; è lui che si dichiara dipendente dalla donna e chiede a lei perdono. Si passa, quindi, dall'esperienza di colpa a quella di sollievo di senso di colpa, gratifica la vittima e la induce a restare.

La scelta di rimanere nella relazione di violenza può essere dettata anche da fattori sociali e culturali. In altre parole, da un punto di vista

culturale, all'uomo vengono generalmente riconosciute quali caratteristiche socialmente accettabili quelle legate all'aggressività e alla donna quelle legate alla dipendenza. La donna pertanto ha la responsabilità di mantenere questa relazione nonostante tutto, perché sente di poter esprimere il suo ruolo solo all'interno della famiglia poiché una volta separata dal marito rischierebbe di trovarsi senza un'identità e un ruolo sociale. La dedizione della donna alla propria famiglia e il suo conseguente isolamento sociale potrebbe comportare un alterato senso di realtà e una perdita di sé e sfociare anche nella patologia clinica.

Fondamentale in tal senso il ruolo dell'attaccamento e della difficoltà della donna di rompere la relazione primaria, a causa delle esigenze emotive e del bisogno di attaccamento. Si arriverebbe a parlare addirittura di legami affettivi tossici, o meglio di dipendenza affettiva, in cui la donna presenta una scarsa considerazione di sé e forti preoccupazioni riguardo al possibile abbandono; arriverebbe ad avvertire il costante bisogno di una figura d'attaccamento al suo fianco, perché la sua possibile assenza rappresenterebbe una minaccia di perdita, di mancanza d'interesse e di valore. La presenza dell'altro non è più una libera scelta ma viene vissuta come una questione di vita o di morte: senza l'altro non si ha la percezione di esistere. La donna ha la speranza di nutrirsi e sostenersi soltanto attraverso ciò che l'uomo gli può dare fino a diventare il suo oggetto.

Avvallando una posizione femminile rispetto alla violenza nella relazione di coppia, la donna può essere considerata soggetto che desidera, che ama, che sceglie la propria vita. Come sostiene Lacan, il cammino di una donna sarà più arduo perché potrebbe smarrirsi nella sua assenza di definizione e non trovare un senso al suo essere, arrivando a rivolgersi all'Altro ma probabilmente nonostante le violenze subite riuscirà a trovare la forza di togliersi da quella posizione di oggetto che subisce.

In altri casi, la donna intraprende vere e proprie “missioni” sopportando, anche, situazioni molto spiacevoli per portare a termine il desiderio di cambiamento del compagno. È come se volesse salvarlo.

Riferimenti bibliografici

- Andolfi, M. (1999). *La crisi nella coppia*. Milano: Cortina.
- Bent-Goodley, T.B. (2007). Health Disparities and Violence Against Women: Why and How Cultural and Societal Influences Matter. *Trauma, Violence, and Abuse*, 8 (2), 90-104.
- Bowlby, J. (1973). *Attachment and loss. Vol. 2: Separation*. New York: Basic Books.
- Cassidy, J., e Shaver, P.R. (2008). Preface. In J. Cassidy e P.R. Shaver (a cura di), *Handbook of attachment: theory, research, and clinical application*. New York: Guilford Press, 11-16.
- Castellano, R., Velotti, P. e Zavattini, C.G. (2010). *Cosa ci fa restare insieme. Attaccamento ed esiti della relazione di coppia*. Bologna: Il Mulino.
- Cicerone, P.E. (2009). L'amore violento. *Mente e Cervello*, 53, VII, maggio.
- Filippini, S. (2005). *Relazioni Perverse. La violenza psicologica nella coppia*. Milano: Franco Angeli.
- Goldner, V., Penn, P., Sheinberg, M., e Walker, G. (1990). Love and violence: gender paradoxes in volatile attachments. *Fam. Proc.*, 29, 343-364.
- Guerreschi, C. (2011). *La Dipendenza affettiva. Ma si può morire anche di amore?* Milano: Franco Angeli.
- Hirigoyen, M. (2005). *Molestie morali. La violenza perversa nella famiglia e nel lavoro*. Torino: Einaudi.
- Hughes, D.A. (2007). *Attachment-focused family therapy*. New York: W.W. Norton & Company.
- Merzagora, I. (2009). *Uomini violenti*. Milano: Cortina.
- Mikulincer, M., Shaver, P.R. e Horesh, N. (2006). Attachment bases of emotion regulation and posttraumatic adjustment. In: Snyder, D.K., Simpson, J.A. e Hughes, J.N. (a cura di), *Emotion regulation in families: pathways to dysfunction and health*. Washington: American Psychological Association, 77-99.
- Mitchell, S.A. (2002). *Il modello relazionale. Dall'attaccamento all'intersoggettività*. Milano: Cortina.
- Recalcati, M. (2017). *Contro Il Sacrificio*. Milano: Cortina.
- Schimmenti, V., e Craparo, G. (2014). *Violenza sulle donne. Aspetti psicologici, psicopatologici e sociali*. Milano: Franco Angeli.
- Shaver, P.R. (a cura di). *Handbook of attachment: theory, research, and clinical application*. New York: Guilford Press, 436-455.
- Soler, C. (2005). *Quel che Lacan diceva sulle donne. Studio di psicoanalisi*. Milano: Franco Angeli.
- Walker, L. (1979). *The Battered Women*. New York: Harper and Row.
- Zeifman, D. e Hazan, C. (2008). Pair bonds as attachments: revaluating the evidence. In Cassidy, J., e Shaver, P.R. (2008). Preface. In J. Cassidy e P.R. Shaver (a cura di), *Handbook of attachment: theory, research, and clinical application*. New York: Guilford Press.

DESIDERIO E VOCAZIONE

IL DESIDERIO NEL SISTEMA EDUCATIVO

di Martina Mattioli

Psicologa

diciamo con una metafora che chi è un melo deve diventare un buon melo e chi è una fragola deve diventare una buona fragola, non dico che ognuno debba diventare un melo o una fragola perché le persone sono straordinariamente diverse

Erich Fromm
(L'arte di ascoltare, 1995)

Sembra che il riconoscimento profondo di questo aspetto, solo all'apparenza elementare, sia la base stessa della legge del desiderio, nonché della sua forma più specifica e ancor più dipendente dal processo di differenziazione individuale, la vocazione.

In questo articolo proverò ad analizzare il tema del desiderio, inserendolo all'interno del contesto scolastico e rimanendo ancorata al binomio insegnante-alunno, allo scopo di evitare una trattazione troppo estesa dell'argomento.

A questo proposito sembra utile introdurci al tema della complessità, aiutandoci a cavalcare le onde di questo mare impervio, con le parole rassicuranti di Edgar Morin, sociologo e filosofo che ha dedicato gran parte della sua vita alla trattazione di questi temi. Morin nel suo libro *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione* (2014) ci avvicina al concetto della "complessità", tentando di mostrare come quest'ultima sia, paradossalmente, uno strumento idoneo per orientarci nel caotico mondo dell'educazione e al contempo necessario per non cadere nella trappola dell'illusione, troppo spesso causa di meccanismi poco funzionali per il benessere dell'educatore e dell'educando.

La "complessità" di cui parla Morin, termine che si contrappone al concetto di semplicità, è, a mio avviso, ben definita a partire dai suoi contrari, ovvero, pensiero parziale, pensiero disgiunto,

pensiero riduttore, che definiscono tutto ciò che non è la complessità. In quest'ottica diventa importante ampliare il nostro sguardo e passare da un evitamento ossessivo dell'errore in senso esteso (sia esso commesso dall'insegnante o dall'allievo) ad una comprensione dell'errore stesso.

Quando si parla di comprensione dell'errore però, non si intende una maggior tolleranza nei confronti dell'errore umano, quanto piuttosto il potenziamento della consapevolezza riferita alle cause e alle fonti dell'errore, alle illusioni che ci conducono all'errore, alla nostra tendenza innata ad ingannarci. Apparirà chiaro come, senza un adeguato processo di esplorazione dell'errore, questo possa soltanto rimanere un elemento da temere, da cui rifuggire, piuttosto che una risorsa da utilizzare.

L'autore in questione sostiene che il nostro sistema educativo soffra di una grave carenza per ciò che concerne l'attenzione proprio su questo punto: indagare l'errore per impoverire la tendenza ad ingannarsi. A partire da questa affermazione Edgar Morin tenta di offrire al lettore i mezzi per lottare contro l'illusione, la parzialità. Il pensiero complesso, infatti, presuppone la graduale coscienza che ogni decisione, ogni nostra scelta, costituisca una scommessa, ci ponga necessariamente di fronte all'incertezza, al dubbio.

A questa necessaria quota di insicurezza, precarietà, sbandamento è dato sempre meno

tempo nella scuola di oggi, una scuola nella quale domina il principio della prestazione su quello, fondatore, dell'apprendimento. Insistere sull'idea che l'errore, la deviazione, la pausa, il tempo del fallimento siano elementi caratterizzanti del percorso formativo sembra oggi, più che mai, indispensabile.

Pare fondamentale quindi valorizzare in maniera adeguata la crisi soggettiva, nell'ottica di un cambiamento, che equivale a dire valorizzare l'errore, poiché finché l'errore non si manifesta sarà impossibile permettere una buona diagnosi e l'individuazione della medicina appropriata.

È proprio sul terreno della crisi che nasce la strutturazione del desiderio, proprio dalla rottura con le certezze, che talvolta ci rendono miopi.

Come si definisce allora il desiderio, nell'ottica della teoria della complessità, nel contesto scolastico?

A tal proposito vorrei far riferimento ad un celebre testo di Massimo Recalcati, *L'ora di lezione* (2014) nel quale, con grande chiarezza espositiva, l'autore fa luce sul tema dell'apprendimento, spiegandolo come un incontro ben riuscito tra il desiderio di insegnare e il desiderio di imparare. Recalcati parte da quello che dovrebbe essere l'obiettivo di ogni insegnante: avere una platea attiva, per scardinare lo studente dal ruolo di "contenitore di informazioni" e l'insegnante dalla funzione di passivo trasmettitore di conoscenza.

Ciò che l'autore ci fa notare è quanto sia più complesso, ma anche più appagante, l'insegnamento considerato in questi termini, ovvero, cercando di oltrepassare i confini della mera acquisizione di informazioni. In questo modo, il maestro potrà scrollarsi di dosso il gravoso ruolo di possessore di sapere, illusione scolastica assai diffusa, per collocarsi nella posizione di colui che, innamorato del sapere, si muove verso di esso, tentando di far nascere nell'allievo lo stesso amore che il sapere ha generato in lui.

È proprio qui che il desiderio dell'insegnante viene a fondersi con il desiderio dell'alunno. Questo sembra essere il motivo per il quale l'ora di lezione continua imperterrita a mantenere la sua importanza: l'insegnante, immerso nelle programmazioni, nelle valutazioni e nella burocrazia, continua ad esercitare l'essenza del suo mestiere, proprio durante il tempo della lezione. Questo tempo è l'unico tempo in cui si

compie il vero mestiere dell'insegnante, che è quello di lasciar traccia di sé nelle vite degli studenti. Il materiale didattico, in quest'ottica, diventa uno strumento secondario, senz'altro indispensabile, per mostrare però all'alunno come il sapere possa essere investito di desiderio e non come unica guida dell'intervento educativo.

Saper trasmettere il desiderio di conoscere significa saper trasmettere le modalità con le quali l'insegnante ha potuto strutturare il proprio desiderio. Dunque, quello che accomuna gli insegnanti che hanno lasciato un'impronta dentro di noi, sembra essere non tanto il contenuto di ciò che ci hanno trasmesso a livello nozionistico, perché il contenuto con il tempo evapora, ma il modo cui amavano il sapere. Così, l'apprendimento reale avviene quando si incontra la possibilità di assorbire qualcosa dal nostro maestro senza che questo implichi una pedissequa riproduzione.

L'insegnante offre allo studente un modo per amare il sapere, non soltanto il sapere stesso. Ecco perché diventa così importante animare la domanda della quale l'insegnante non conosce la risposta, piuttosto che spegnere il fuoco per il timore di non saper dare certezza. È proprio da quella domanda, senza certezza di risposta, che si pianta il seme dell'innamoramento per l'apprendimento. L'insegnante diventa colui che collabora con i propri studenti, favorendoli nel loro percorso e nutrendo la loro motivazione intrinseca, colui che identifica di volta in volta con loro e per loro, attraverso la proficua analisi dell'errore, quale sia la strategia più adatta per favorire le loro sfide e le loro soddisfazioni. Processo che gioverebbe al sistema scolastico in una prospettiva duplice: da una parte il docente, sgravato dal peso di essere detentore di verità assoluta, potrebbe costantemente riconnettersi alla ragione ultima del suo desiderio, rivivendolo attraverso quello del suo allievo, di conseguenza, l'alunno impara a connettersi con il proprio desiderio a partire dall'esempio dell'insegnante. Un insegnante che si proponga come amante del sapere, si rifiuterà di travasare il suo sapere in un recipiente vuoto ma cercherà invece di stimolare l'innamoramento al sapere, a partire dalla sua stessa esperienza.

Per dirla con Michel De Montaigne: "è meglio una testa ben fatta che una testa piena". Una testa ben fatta significa una testa capace di stabilire la sua verità, capace di tollerare il dubbio

perché promotore di conoscenza, capace di espandere i confini di ciò che viene dato, capace di rivisitare l'apprendimento per ampliarlo, migliorarlo. Una testa piena sembra vana, laddove il cammino sopra descritto non possa compiersi.

La dinamica scolastica è senz'altro complessa e delinearne una panoramica esaustiva esula dagli scopi di quest'articolo, ma creare un clima che favorisca l'evoluzione personale attraverso lo scambio dei desideri nel "patto educativo" tra insegnante e alunno è una tematica sulla quale vale la pena, a mio avviso, dedicare uno spazio di sincera riflessione. Tanto più l'insegnante sarà capace di intercettare il desiderio, la curiosità e dunque l'attivazione dello studente, tanto più lo studente sarà capace di attingere a questa risorsa. Potremo iniziare ad offrire alle vite umane la possibilità di strutturarsi secondo il proprio desiderio, così un melo diventerà un buon melo e una fragola diventerà una buona fragola.

ADOLESCENZA: TRA DESIDERIO DI IDENTITÀ PERSONALE E SOCIALE E LE NUOVE SINTOMATOLOGIE ADOLESCENZIALI

di Elena Banti e Federica Cioffi

Psicologhe

Per poter parlare di desiderio di identità personale e sociale nell'adolescenza è necessario per prima cosa esplorare il concetto di identità e di come questa si costruisca nell'infanzia e si decostruisca e si trasformi successivamente nell'adolescenza.

L'adolescenza, di cui tanto oggi si parla collegandola sempre più spesso a fatti di profondo disagio e di malessere, non può essere definita come un semplice passaggio di vita, questo perché l'adolescenza rappresenta l'inaugurazione dell'età adulta, periodo nel quale l'adolescente tenta di organizzare un suo *sensu* a partire da un'identità che si è formata durante l'infanzia.

Cooley (1908) ha introdotto il concetto di “sé rispecchiato” in cui la conoscenza di sé si realizza osservando il modo in cui ci considerano gli altri. A livello emotivo, l'adolescente inizia a ricercare la propria individualità investendo maggiormente su soggetti esterni alla cerchia familiare, come il gruppo dei pari e le prime relazioni amorose. Il mondo dell'adolescente diventa così sempre più sociale, in cui il punto di riferimento è il gruppo nel quale vengono rispettate delle regole condivise gestite autonomamente.

Le scelte degli ambienti frequentati influenzano la ricerca dei modelli che verranno seguiti e che consentiranno da una parte di esplorare le diverse scelte possibili, ma allo stesso momento potrebbero generare confusione e indecisione. Ecco che l'identità che si era costruita nell'infanzia viene messa in discussione ed inizia un processo di ri- definizione.

Che cos'è l'identità?

Occorre innanzitutto distinguere tra identità oggettiva e identità soggettiva, dove per identità oggettiva intendiamo il modo in cui ciascuno è riconoscibile e inconfondibile agli occhi degli altri, mentre per identità soggettiva intendiamo il modo in cui ciascuno si percepisce, si descrive, ed eventualmente si accetta così com'è.

È nell'infanzia che iniziamo a costruire la nostra identità, come sottolineano Sandler e Rosenblatt, anticipando la teoria dell'attaccamento di Bowlby. Il bambino fin dai primi anni di vita, costruisce immagini mentali stabili di sé, attraverso processi di introiezione e di identificazione delle figure umane importanti e dell'ambiente esterno.

Sono proprio queste immagini ad organizzarsi in una rappresentazione generalizzata fino a diventare uno schema stabile, un'ancora, che gli permette di orientarsi e di fare previsioni sul mondo circostante.

Le relazioni ritenute importanti lasciano infatti tracce profonde, vengono internalizzate fino a modellare e dirigere gli orientamenti, le percezioni ed i ricordi successivi.

È all'interno di questa prospettiva che si inserisce il lavoro di Bowlby, che rappresenta un'interessante cornice teorica per studiare la soggettività attraverso l'elaborazione degli aspetti interni dell'esperienza.

Bowlby elabora la teoria dell'attaccamento nella quale descrive il comportamento di attaccamento come “quella forma di comportamento che si manifesta in una persona che consegue o mantiene una prossimità nei confronti di un'altra, chiaramente identificata, ritenuta in grado di affrontare il mondo in modo adeguato”. L'attaccamento è un sistema motivazionale, che induce quindi l'individuo alla

ricerca di una relazione con l'altro ed al suo mantenimento.

Da dove nasce la motivazione umana?

Nasce da una pulsione istintuale che porta l'individuo a ricercare fin dalla nascita la relazione con altri significativi, è infatti la prossimità della madre che assicura cura e protezione dall'ambiente esterno, ecco quindi che l'attaccamento del bambino piccolo alla madre è considerato un comportamento istintivo, biologicamente determinato (Bowlby, 1969). Il bambino traduce nella sua mente la disponibilità del *caregiver* in un'aspettativa fiduciosa, costruita sotto forma di rappresentazione che riflette in gran parte l'esperienza vissuta, di quanto e come, nel corso di un arco significativo di tempo, la figura di attaccamento sarà disponibile.

Il sistema comportamentale di attaccamento risulta, quindi, controllato da un complesso di meccanismi cognitivi definiti Modelli Operativi Interni, che altro non sono che schemi mentali affettivo-cognitivi costruiti sulla base dell'esperienza relazionale precoce con il *caregiver*, i cui contenuti riguardano l'idea di sé, della relazione e di sé in relazione con l'altro.

Questi schemi vengono utilizzati in modo inconsapevole per selezionare, assimilare, interpretare le informazioni provenienti dal mondo delle relazioni ed inoltre guidano le azioni di risposta agli eventi esterni.

Una tappa importante nella costruzione dei modelli operativi interni è rappresentata dall'acquisizione della consapevolezza di sé, che viene solitamente raggiunta intorno ai due anni. La consapevolezza di sé comporta l'acquisizione del senso di sé, la consapevolezza di essere distinto dagli altri e la coscienza di essere oggetto di attenzione da parte degli altri, oltre che di se stesso. Significa anche però iniziare a sperimentare sentimenti di vergogna, sentimento che nasce appunto dalla differenziazione tra sé e l'altro all'interno di un processo dinamico di separazione-individuazione. Processo dinamico che comporta continui confronti fino a raggiungere una stabilità dei modelli operativi interni.

Sarà successivamente nell'adolescenza che i modelli operativi interni verranno sottoposti ad una profonda revisione, quando l'adolescente inizia ad avvertire l'urgenza di trasformare il suo

mondo interno, particolarmente il suo mondo infantile arcaico, per sfuggire all'influenza minacciosa dei genitori.

Fin qui la teoria dell'attaccamento ci ha fornito informazioni importanti sulla costruzione del sé nell'infanzia, ma qual è il rapporto fra il Sé e l'identità?

L'identità, così come il Sé, è un costrutto concettuale con cui si indicano gli effetti cognitivi ed affettivi di molteplici processi che riguardano l'autoconsapevolezza, le autorappresentazioni e le autodefinizioni condivise che passano attraverso i ruoli sociali. È definita come un sistema di rappresentazioni unificate di sé e mediate da un ruolo.

Attraverso l'identità personale l'essere umano ha un'esperienza cognitiva ed emotiva di Sé, ma al tempo stesso questa rappresenta un insieme di regole e significati condivisi attraverso cui l'individuo conquista un'identità sociale.

Secondo Pietropolli Charmet (2004), l'adolescenza si definisce come un processo di simbolizzazione, ovvero una "ridefinizione complessiva della propria identità dove non cambia solo quello che l'adolescente sa o sa fare, ma anche quello che è e come si vede". Una nuova identità rappresenta, quindi, l'esito finale del superamento dei cosiddetti "compiti di sviluppo", ovvero eventi critici o sfide di natura biologica, culturale e sociale che, in adolescenza, si concretizzano sostanzialmente nella ridefinizione della propria immagine corporea, dalla creazione di nuove relazioni interpersonali (con adulti e pari) e nella capacità di mentalizzare le emozioni. La proiezione verso il futuro è, pertanto, imprescindibile da una rinnovata conoscenza che l'adolescente ha di sé, del suo mondo interiore e delle proprie risorse personali, familiari e sociali.

Questo percorso evolutivo si esplica attraverso quello che lo psicologo e psicoanalista Erik Erickson definisce le due "strade" principali per la ricerca dell'Identità, da una parte la sperimentazione di nuove possibili alternative che l'adolescente è chiamato a operare in campi diversi (scolastico, politico, religioso, sociale, affettivo), e dall'altra la scelta e l'impegno che l'adolescente mette per perseguire l'alternativa seguita.

Siamo di fronte ad una continua oscillazione tra il desiderio di identità e desiderio di

appartenenza sociale, tra identità individuale e identità sociale.

Questi due desideri altro non sono che i punti estremi di un continuum nel quale l'individuo sente la propria identità.

Ad un estremo troviamo il desiderio di riflettere profondamente su di sé, sulla propria storia, sulle aspettative, sui progetti associando queste riflessioni ad azioni coerenti.

Il desiderio di avere un'identità personale non è altro che il desiderio di rispondere con certezza alla domanda "chi sono io?". Questo desiderio diventa la forza motrice di una ricerca e di una sfida per l'adolescente che, secondo il modello di Crocetti e collaboratori, richiede impegno, esplorazione in profondità e la riconsiderazione dell'impegno.

L'impegno è l'elemento centrale nello sviluppo d'identità e si riferisce alle scelte fatte negli ambiti rilevanti dell'identità e alla misura in cui gli individui si identificano con queste scelte. L'esplorazione in profondità è una modalità di vivere l'impegno in modo attivo attraverso riflessioni, ricerca di informazioni ed attraverso il confronto sociale.

La riconsiderazione dell'impegno si riferisce ai tentativi che le persone fanno nel cambiare gli impegni e le scelte fatte se non soddisfacenti.

All'altra estremità c'è il desiderio che la propria identità sia riconosciuta dagli altri, nasce il desiderio di appartenenza ad un determinato gruppo.

Questi due desideri sembrano apparentemente in contrapposizione tra loro, in realtà rappresentano parti integranti di un telaio che tesse l'identità del soggetto ed entrambi risultano necessari per uno sviluppo psicologico adeguato. Il desiderio di essere riconosciuti dagli altri è infatti fondamentale per costruire la propria identità personale che se da una parte necessita di distinguersi dagli altri, dall'altra ha bisogno di riconoscersi e di essere riconosciuta dall'altro. Il riconoscimento sociale consente così la formazione dell'identità personale e le varie appartenenze entrano a far parte della concezione di Sé.

Cosa accade se l'esplorazione di questi desideri risulta superficiale, inadeguata o discontinua? Si potrebbe generare una identità diffusa bloccata o sospesa.

Molte delle 'nuove' sintomatologie adolescenziali hanno una radice depressiva che ha origine dall'impossibilità di uno spazio-tempo per il *piacere del desiderio*. Questo porta ad assumere una positura depressiva, a tentare di negare il desiderio e accontentarsi di "oggetti" di compenso.

Il desiderio si compone di due parti: il desiderio di piacere e il piacere del desiderio. Il primo si riferisce al cercare una soddisfazione. Questo non ha nulla di distruttivo in sé, anche se – da sola – non è pienamente *umana*.

Il secondo è ciò che dà umanità e cultura al desiderio: è il desiderio di esplorare, di ascoltare, di sentire ciò che mi circonda. Il tempo diviene il luogo del desiderio. Il desiderare richiede la necessità di rappresentarsi in un tempo e uno spazio entro i quali poter collocare il *possibile*: il desiderio è una possibilità oltre che una mancanza, che ci espone al rischio del fallimento riguardo al suo soddisfacimento. Eppure, il desiderio è il generatore della vita. Desiderare è accettare *l'impossibilità possibile* e al contempo costruire la profondità dell'esperienza di piacere. Il piacere del desiderio è un'esperienza piacevole *nonostante* l'assenza del soddisfacimento, ne costruisce la profondità. Il desiderare, l'attendere, il fantasticare il godimento, è pensiero che dà cultura al desiderio.

Accanto a queste problematiche che hanno una radice depressiva, è evidente il prevalere di una dimensione narcisistica concepita come categoria sociale e non come una struttura patologica di personalità.

Il narcisismo adolescenziale, che fino a qualche tempo fa sarebbe stato stigmatizzato in senso regolativo e contenitivo, appare oggi una misura normale e adeguata della nostra vita sociale.

Pietropolli Charmet (2009) sottolinea che Narciso non è Edipo, rappresenta non la colpa ma la vergogna, la vergogna di non essere amati in questa società narcisistica. Da una parte viviamo la patologia della vergogna, la paura dell'umiliazione, della mortificazione, il sentimento di inadeguatezza, di bruttezza sociale, di invisibilità, dall'altra viviamo sulla nostra pelle la smania di conquistare la visibilità e di essere belli. Se non si riesce dal vivo si prova con i social, dove tutto sembra più facile.

In realtà ciò a cui assistiamo oggi altro non è che l'anticipazione sistematica dei registri evolutivi

adolescenziali, quella che una volta era la preadolescenza (dagli 11 ai 14 anni) oggi sembra essere l'unica adolescenza possibile, ovvero l'unica fase di passaggio reale. Se riflettiamo sul passaggio dall'adolescenza all'età adulta, scopriamo che l'età adulta è sempre più "adolescenzializzata", sia in termini simbolici, sia in termini comportamentali.

La nostra società è diventata la società dell'adolescenza dove i genitori si comportano come i figli, condividendo con loro attività e interessi.

Perché l'adolescenza assume un ruolo così importante tanto da non voler essere abbandonata? Se come abbiamo visto, è la logica narcisistica a dirigere le nostre vite, crescere risulta molto svantaggioso. L'adolescenza è il periodo dove tutto è ancora possibile, il periodo delle mille porte aperte e delle scelte, al contrario del periodo adulto dove tutto è già stato determinato e scelto.

Oggi, quindi, i riti di passaggio non esistono più: sono scomparse tutte le forme di iniziazione. Ed ecco, come sostiene lo studioso francese David Le Breton, "le condotte a rischio sono in primo luogo dolorosi tentativi di ritualizzare il passaggio all'età adulta", passaggio spesso ritualizzato da scelte socialmente non condivisibile come l'uso di sostanze. In modo particolare l'alcol viene utilizzato per creare l'elemento di rottura fra l'età infantile e quella adolescenziale.

Da questa evidenza nasce la necessità, per genitori e operatori educativi, di creare uno spazio di separazione rituale-educativa fra le età, per permettere non solo lo sviluppo dell'autonomia, ma anche per mantenere i legami necessari fra le generazioni.

Occorre quindi incentivare i riti di passaggio fra l'adolescenza e l'età adulta per ridefinire e favorire in termini comunitari e non consumistico-depressivi, l'ingresso dei ragazzi e delle ragazze in una società adulta capace di nuove modalità di convivenza e intenzionata a riconoscere ai giovani una nuova forma di cittadinanza attiva.

Ilvo Diamanti sostiene che in questa società "per sempre giovane, oltre ai confini, si siano perduti anche i conflitti fra le generazioni".

Le discussioni in famiglia, le tensioni fra genitori e figli, si sono progressivamente ridotte, rarefatte. Quando invece sappiamo che il

conflitto struttura fisiologicamente il processo di allontanamento dell'adolescente dalla famiglia, favorendo l'approdo al gruppo dei pari come nuova struttura affettiva di riferimento.

Come è importante muoversi in questo panorama così complicato per favorire il desiderio di crescita?

Irrompe la necessità di figure educative, *in primis* quelle dei genitori, che sappiano abitare il conflitto come spazio della relazione possibile e non come luogo delle minacce reciproche, affinché questo allontanamento non diventi trasgressione e disadattamento sociale, in un panorama, come illustrato precedentemente, in cui gli adulti faticano a comportarsi da tali.

La frammentazione che si respira oggi appare particolarmente destrutturante nelle relazioni educative. Nella nostra società, i paradigmi interpretativi della vita adulta si sono modificati; ciò che viviamo è un clima dove prevalgono gli imprevisti, le rotture fuori programma, il senso di precarietà, di incertezza e la possibilità di un cambiamento continuo, dove quindi non è più possibile pensare all'adolescenza con uno sguardo ancorato a un quadro sociale che non esiste più: il controllo, la stabilità e la sicurezza sociali hanno lasciato il posto alla ricerca di nuovi equilibri individuali, sia a livello personale che professionale.

La ricerca ed il desiderio della propria identità proseguono e continuano per tutto l'arco della vita, attraverso nuove appartenenze culturali e sociali e la carenza, nella fase adolescenziale, di adulti consapevoli del proprio ruolo formativo che lascia un vuoto devastante, laddove dovrebbero invece esserci continue spinte verso nuovi orizzonti d'identità. Le pervasività mediatico-commerciali soffocano il desiderio all'emancipazione intrappolando i ragazzi in un letargo adolescenziale, una condizione di immobilità che non offre possibilità di uscita.

Un importante ruolo, in questa condizione di appiattimento e di immobilità, viene svolto dal gruppo dei pari, che favorisce il processo di recupero delle istanze interne in contrapposizione alla trascuratezza e all'indifferenza pseudo-amicale, alla repressione e al punitivismo. Non si può educare a prescindere dal valore che il gruppo ha per l'adolescente, perché nei processi sociali, i ragazzi vivono uno scambio totale che li spinge

a trovare fuori il meglio di sé stessi. Nel gruppo possono sperimentare il loro desiderio, le loro forze e la loro creatività. Il gruppo diventa quindi un importante alimentatore di desiderio che può sopperire talvolta anche a talune mancanze degli adulti.

Aldo Becce, psicoanalista e giudice onorario del tribunale dei Minori di Trieste, parla dell'adolescenza in termini di "morte" del bambino e nascita di un nuovo essere che i genitori devono riconoscere.

Gli adolescenti sono ribelli per definizione perché la ribellione è il mezzo che utilizzano per separarsi, per differenziarsi dal bambino che erano e rinascere.

Il compito dei genitori è quello di riconoscere la morte simbolica del proprio figlio come bambino e la sua rinascita come essere autonomo ed indipendente, che afferma la proprietà del suo corpo e che cerca il riconoscimento da parte del gruppo e non più all'interno del nucleo familiare.

L'adolescenza è quindi un periodo critico non solo per i ragazzi, ma anche per il loro genitori che devono metabolizzare la perdita, il lutto del proprio bambino ed entrare in un'altra fase della genitorialità che richiede innanzitutto di rinunciare ad un certo controllo sulla vita del proprio figlio.

L'adolescenza è separazione e la separazione non è mai indolore. Un colpo terribile per il narcisismo genitoriale che spesso si trasforma in accondiscendenza ed in negoziazione. I genitori si trasformano in amici, spinti dalla paura della perdita, viene a mancare la loro imposizione che viene spesso sostituita dall'eccessiva tolleranza ma il rischio è quello di non trasmettere più né regole né confini, si genera un caos nel quale si smarriscono i valori ed i punti di riferimento.

L'eccessiva negoziabilità rende tutto uguale, facendo perdere il valore reale delle cose, scompaiono gli obbiettivi e le sfide tra generazioni: il rapporto genitori-figli diventa simile se non uguale al rapporto tra due partner. La risposta a questo tipo di problematica è il mantenimento del ruolo genitoriale, che deve superare il narcisismo e la paura della perdita, continuando a delimitare i confini e portando avanti la sfida tra generazioni. Gli adolescenti, nella loro fase di incertezza, in tempo sociale sempre più caratterizzato da incertezze, hanno

bisogno di una guida certa e di confini stabili che devono essere rappresentati dai loro genitori.

Riferimenti bibliografici

- Ainsworth, M.D.S., Blehar, M., Waters, E., e Wall, S. (1978). *Patterns on Attachment: A Psychological Study of the Strange Situation*. Hillsdale: Erlbaum.
- Arcidiacono, F. (2009). Conflitti verbali in famiglie con preadolescenti, *Giornale italiano di psicologia*, 4, 824. Bologna: Il mulino.
- Bowlby, J. (1988). *Una base sicura*. Milano: Raffaello Cortina.
- Demetrio, D. (1990). *L'età adulta. Teorie dell'identità e pedagogie dello sviluppo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Le Breton, D. (2009). Adolescenza, condotte a rischio e riti personali, *Adolescenza e psicoanalisi*, 1, Ed. Magi.
- Neisser, U. (1993). *Conoscenza e realtà*. Bologna: Il Mulino.
- Pietropolli Charmet, G. (2009). *Fragile e spavaldo. Ritratto dell'adolescente di oggi*. Bari: Laterza.

Sitografia

www.youtube.be/4UZ7UsIE_Eo
(consultazione 10/07/2017)