

63

Gennaio-Giugno 2026



RIVISTA SEMESTRALE
DELL'ASSOCIAZIONE
ITALIANA DI PSICOLOGIA
ANALITICA

STUDI JUNGHIANI

C. G. Jung

FrancoAngeli 

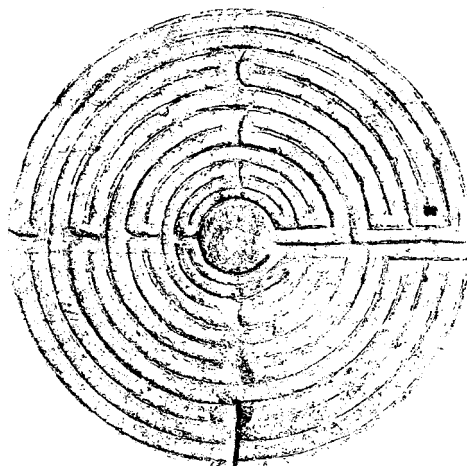
Copyright © FrancoAngeli

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial –
No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>

Copyright © FrancoAngeli

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial –
No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>

STUDI JUNGHIANI



FrancoAngeli 

Copyright © FrancoAngeli

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial –
No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>

Direttore

Roberta Perri

Comitato direttivo

Roberta Perri (Presidente), Valerio Colangeli, Valentino Franchitti (coordinatore del CdR), Greta Melli, Massimiliano Scarpelli

Comitato di redazione

Gaetana Bonasera, Cristina Brunialti, Luca Stefano Colombo, Giancarlo Costanza, Valentino Franchitti, Maria Gloria Gleijeses, Costanza Jesurum, Silvana Lucariello, Anna Mendicini, Gianfranco Pastore, Barbara Persico, Cesare Tarquini Guetti

Editing

Francesca Giuli

E-mail redazionale: info@aipa.info

Indirizzo sito web Aipa: <http://www.aipa.info>

Publicato con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0).

Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>.

I link attivi e gli eventuali QR code inseriti nel volume sono forniti dall'autore. L'editore non si assume alcuna responsabilità su link e QR code ivi contenuti che rimandano a siti non appartenenti a FrancoAngeli.

ISSNe 1971-8411

Amministrazione – Distribuzione: FrancoAngeli srl, viale Monza 106, 20127 Milano. Tel. +39.02.2837141, e-mail: riviste@francoangeli.it.

Autorizzazione n. 545 dell'11-9-1998 del Tribunale di Milano – Direttore responsabile Filippo Strumia – Semestrale – Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano – Stampa: Geca - Divisione Libri di Ciscra Spa, Via Belvedere 42, 20862 Arcore (MB).

I semestre 2026 – Finito di stampare nel mese di luglio 2026

Copyright © FrancoAngeli

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial – No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>

Sommario, vol. 34, n. 1, 2026

Editoriale, a cura del *Comitato di Redazione*

pag. 5

Articoli

Game of Lives! e l'universalità delle immagini: la ricerca del Sé, in adolescenza, attraverso il gioco simbolico, di *Valerio Colangeli*

» 11

L'archetipo della bambina nei sogni e nel processo di individuazione, di *Paolo Ferliga*

» 29

Altri sguardi

A cura di *Costanza Jesurum*

Maschile Femminile, Animus e Anima del soggetto novecentesco: su *Mad Men*, di *Costanza Jesurum*

» 47

Premio Migliorati. Quarta edizione

A cura di *Valentino Franchitti*

Musica e inconscio: convergenze. Riflessioni dalla tavola rotonda del 10 maggio 2026, di *Luca Stefano Colombo, Gianfranco Pastore, Valentino Franchitti, Alessandro Macrillò*

» 63

Recensioni

A cura di Giancarlo Costanza e Valentino Franchitti

Deirdre Bair (2003). *Jung. A Biography*, di *Luca Stefano Colombo* pag. 101

Costanza Jesurum (2025). *Violenze di genere. Prevenire, comprendere, curare*, di *Giancarlo Costanza* » 103

A cura del Comitato di Redazione

Intorno alla metà del XVII secolo, nel 1655, il principe moghul Muhammad Dārā Šikōh portò a termine il più importante trattato persiano di carattere comparativo sul pensiero religioso e filosofico islamico e indù, intitolato *Majma' al-bahrayn*, “*La congiunzione dei due oceani*”¹.

Il testo mirava a dimostrare che tutti i libri rivelati – il Corano, la Torah, i Salmi, il Vangelo, e i Veda – fossero, nella loro essenza, concordi tra loro.

La congiunzione dei due oceani affronta temi che vanno dalla teologia alle dottrine mistiche fino alla filosofia. Non si tratta di un testo esclusivamente incentrato sulla dimensione mistica: Dārā Šikōh intende infatti mostrare come i principi delle tradizioni islamiche e induista coincidano non solo sul piano teologico, ma anche su quello filosofico e cosmologico, a partire dalla teoria degli elementi che compongono l’universo creato.

Il titolo del trattato riprende un’espressione del Corano presente nella sura della Caverna, dove si racconta che Mosè – figura emblematica del sapere esoterico – giunge al punto di incontro di due mari le cui acque donano la vita e lì incontra un personaggio misterioso, custode della scienza segreta di Dio. Questa figura, solitamente identificata con Hizr, rappresenterebbe simbolicamente la guida iniziatica alla conoscenza interiore. Nell’ottica junghiana, potremmo concepire Hizr come una sorta di immagine, l’archetipo dello spirito guida per il processo individuativo, per il *viaggio dell’eroe*. Un viaggio che si configura come un’ascesa notturna, una catabasi, un inoltrarsi in mondi che contengono mondi così come descritto dalla dottrina indiana del *anāḍipravāha*, “*la corrente senza inizio*”, che si riferirebbe all’idea di infinita dei cicli temporali, all’interminabile processo di creazione e

1. D’Onofrio S., Speziale F. (2011). *La congiunzione dei due oceani*. Milano: Adelphi.

decreazione², in un susseguirsi di notti e di giorni. Un confluire e defluire psichico che ha forse a che fare con il processo di integrazione e deintegrazione così come concepito da Michael Fordham.

In ragione di questa premessa possiamo affermare che questo numero di *Studi Junghiani* ospita articoli e contributi che, pur illustrando situazioni cliniche molto diverse, si congiungono in uno spazio comune, convergendo su un tema caro alla psicologia complessa: quello del viaggio interiore.

Il viaggio interiore è il viaggio dell'eroe, il quale, in una dimensione archetipica, rappresenta un modello esemplare di auto-emancipazione dell'Io, con risonanze cosmiche e collettive, come attestano le mitologie, pur riguardando intimamente ogni un'esperienza umana. Il mito dell'eroe descrive forme vive dell'inconscio collettivo che si riattivano in ogni epoca e in ogni individuo, assumendo configurazioni conformi con i canoni estetici dello spirito del tempo. Come analisti, siamo chiamati a riconoscere le espressioni contemporanee di tali immagini archetipiche non solo nei sogni e nei vissuti individuali, ma anche nelle forme simboliche e nelle produzioni culturali attraverso le quali la collettività esprime il proprio immaginario.

In tale cornice teorica si inserisce il primo articolo di questo numero, “*Games of Lives!* e l'universalità delle immagini: la ricerca del sé, in adolescenza, attraverso il gioco simbolico” di Valerio Colangeli. L'autore mostra come, nel metodo junghiano, il lavoro con le immagini occupi una posizione centrale, poiché esse esprimono l'inconscio attingendo tanto alla dimensione personale quanto a quella collettiva, popolata da miti ed archetipi. La cultura nasce infatti dalla continua circolazione di simboli, immagini e linguaggi tra individui e gruppi nel corso del tempo. In questa prospettiva, *Il viaggio dell'Eroe* di Christopher Vogler, dedicato alla struttura del mito nella narrativa e nel cinema, offre uno spunto decisivo: concepire il processo di crescita e individuazione dei ragazzi come un'avventura ancora tutta da intraprendere, nella quale essi sono i protagonisti e responsabili delle proprie scelte. Applicati al lavoro con gli adolescenti inseriti in un servizio psichiatrico semiresidenziale – ragazze e ragazzi con esperienze di violenza, abuso ed emarginazione – tali principi mostrano come il gioco simbolico e la scrittura creativa, organizzati nella forma del gioco di ruolo, possano costruire un ponte tra realtà e immaginazione. All'interno di un setting laboratoriale di gruppo, diventa possibile entrare gradualmente in contatto non solo con il mondo interno dei partecipanti, ma anche con i contesti culturali da cui provengono. Il laboratorio si configura così come un contenitore di esperienze

2. Carson A. (2023). *Decreazione*. Milano: Utopia; Weil S. (1985). *Quaderni*. Volume Secondo. Milano: Adelphi; Weil S. (2002). *L'ombra e la grazia*. Milano: Bompiani; Weil S. (2008). *Attesa di Dio*. Milano: Adelphi.

psichiche condivise e, al tempo stesso, come una “cultura emergente” alla cui costruzione ciascuno contribuisce attivamente, in una dinamica fondata sulla conoscenza reciproca, sull’integrazione e sul rispetto dell’altro, mediata dall’impiego di immagini e strutture archetipiche.

Il secondo articolo, “L’archetipo della bambina nei sogni e nel processo di individuazione”, è di Paolo Ferliga. Questo contributo intende mostrare, attraverso l’analisi dei sogni di una donna di circa quarant’anni, come gli archetipi individuati da Jung possano svolgere un ruolo decisivo sia nella pratica clinica sia nel processo di individuazione. Secondo Jung, gli archetipi sono forme originarie ereditarie che strutturano l’esperienza psichica. Se accolti con consapevolezza, essi permettono di organizzare e attribuire significato ai contenuti dell’esperienza, in modo analogo alle forme a priori descritte da Kant, ma con una dimensione simbolica affettiva propria dell’inconscio collettivo. Quando emergono nei sogni, le immagini archetipiche introducono nella psiche e nella relazione terapeutica una forte carica energetica e trasformativa. Il loro manifestarsi fa percepire qualcosa di più grande dell’Io: una realtà antica, remota e al tempo stesso profondamente coinvolgente capace di suscitare intense emozioni. Nel lavoro analitico è fondamentale che anche il terapeuta si lasci coinvolgere da tali immagini. Il confronto tra l’Io e l’inconscio può infatti attivare la funzione trascendente, quel processo attraverso il quale l’Io non rimane più dominato dai contenuti inconsci, ma instaura con essi un dialogo consapevole. Poiché le immagini archetipiche possono risultare travolgenti e minacciare la stabilità dell’Io, il compito del terapeuta consiste nel sostenerlo e nel favorire il riconoscimento del loro valore trasformativo. In questo modo l’azione inconscia del Sé può divenire un’influenza consapevole, orientando il percorso di individuazione. Nel corso di tale processo, l’Io deve dapprima rafforzarsi per poter sostenere il confronto con l’inconscio; successivamente può ridimensionare la propria centralità e porsi in relazione con il Sé, che diventa il nuovo centro regolatore della vita psichica. Nel caso clinico di Laura, tra i diversi archetipi emersi durante l’analisi, uno in particolare ha orientato il suo viaggio interiore, il suo percorso di individuazione: quello che l’autore definisce “archetipo della bambina”, riconducibile alle caratteristiche dell’archetipo del Fanciullo descritto da Jung ed anche alle caratteristiche di un archetipo guida, annoverabile ad una sorta di Hizr personale.

Per la rubrica “Altri sguardi”, *Studi Junghiani* pubblica il contributo di Costanza Jesurum. L’autrice propone una lettura junghiana di *Mad Men*. Prodotta tra il 2007 e il 2015 e creata da Matthew Weiner, *Mad Men* è una serie televisiva statunitense ambientata nel mondo della pubblicità newyorkese degli anni ‘60. Attraverso questo contesto, la narrazione offre un ritratto delle profonde trasformazioni sociali, culturali e politiche che hanno attraversato

gli Stati Uniti nel corso di quel decennio. Acclamata dalla critica, la serie ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti, tra cui quattro Golden Globe e quindici Emmy Award. *Mad Men* viene qui analizzata come prodotto emblematico dell'industria culturale contemporanea, capaci di funzionare in modo analogo a un sogno. Le grandi serie televisive, soprattutto quelle nate con le *cable tv*, vengono interpretate come dispositivi mitopoietici: il loro successo di massa dipende dalla capacità di mobilitare simboli condivisi, immagini archetipiche e processi di individuazione collettiva, al pari del cinema nel '900. Nel setting clinico, i film e le serie che colpiscono il paziente sono considerati i materiali preziosi: a un primo livello consentono identificazioni cosce con trame e personaggi; a un livello più profondo veicolano contenuti dell'inconscio personale, culturale e, talvolta, collettivo. Per questo l'analista è invitato a trattarli come sogni, chiedendo associazioni e sospendendo il proprio sapere esplicito per non "contaminare" il materiale. L'autrice ricostruisce l'evoluzione della serialità televisiva, dal modello semplificato e ripetitivo delle soap alle serie complesse rese possibili dalle tv via cavo, dove la qualità della scrittura, il rischio estetico e la densità simbolica avvicinano questi prodotti al romanzo e al cinema d'autore. *Mad Men*, in questo panorama, si distingue tanto per la sua raffinatezza formale quanto per la complessità psicologica dei personaggi, caratterizzati da "menti opache": solo parzialmente consapevoli delle proprie motivazioni, come frequentemente osserviamo nella pratica clinica. Per l'autrice, anche questi antieroi intraprendono un viaggio di trasformazione che richiama il modello del viaggio dell'eroe, alimentando la speranza che analoghi processi di cambiamento possano riguardare non solo il singolo individuo, ma anche la dimensione collettiva. Per l'autrice, *Mad Men* è anche l'occasione per riprendere il dibattito junghiano su Animus e Anima, con particolare riferimento alle riflessioni di Emma Jung, la quale sostiene la necessità di una sana espressione dell'Animus femminile e di una piena affermazione delle donne oltre i confini dei ruoli tradizionali. La serie può così essere interpretata come una narrazione, insieme estetica e terapeutica, del difficile processo di maturazione psichica delle donne come soggetto culturale e, parallelamente, della possibilità per gli uomini di recuperare il rapporto con la propria Anima.

A questa costellazione di forme cliniche, culturali, individuali e collettive si uniscono i contributi presentati in occasione della IV edizione del Premio Migliorati, dedicata ad Augusto Romano, recentemente scomparso. In essi il tema della convergenza viene ripreso e sviluppato in una chiave musicale e dialogica. Luca Colombo, Valentino Franchitti, Alessandro Macrillò e Gianfranco Pastore si raccolgono intorno all'articolo di Romano, "Musica e inconscio: convergenze", pubblicato sul numero 61 della nostra rivista. Il dialogo tra gli autori si caratterizza come un intreccio polifonico di voci distinte,

un contrappunto di consonanze e variazioni. In essi riverbera un'eco di domande aperte, fedele, in questo, allo spirito della ricerca stessa di Romano.

Per la rubrica “Recensioni”, Luca Colombo presenta il libro di Deirdre Bair – già Biografia di Samuel Beckett, di Simone de Beauvoir e di Anaïs Nin – *Jung. A Biography* (Boston: Little, Brown, 2003). Il testo non è ancora tradotto in italiano. Giancarlo Costanza recensisce il saggio di Costanza Jesurum *Violenze di genere. Prevenire, comprendere, curare* (Milano: Ponte alle Grazie, 2025).

Ciò che da questo numero sembra emergere è la dinamica della convergenza: più voci che si intrecciano in un contrappunto senza risoluzione definitiva. La convergenza non è mai conclusiva. Ogni contributo illumina e amplifica una diversa configurazione dell'archetipo: il gioco simbolico come modalità iniziatica nell'adolescenza, il sogno come scenario in cui l'archetipo orienta il processo di individuazione; la serie televisiva come dispositivo mitopoietico collettivo e la musica come linguaggio dell'inconscio che sfugge ad ogni categorizzazione definitiva. Prospettive differenti che convergono nel richiamare l'inesauribilità della psiche. Espressioni molteplici di un'unica corrente psichica, senza inizio né fine – come l'anādīpravāha indiana – che continua a scorrere modellandosi sugli argini mutevoli disegnati, di epoca in epoca, dallo spirito del tempo.

Nelle ultime righe del *Majama' al-bahrayn* viene riportata la seguente narrazione della tradizione del *mi 'raj*, la notte dell'ascensione:

Si narra che il profeta vide una carovana ininterrotta di cammelli che procedevano in fila e ciascun cammello trasportava due forzieri, e in ciascun forziere vi era un mondo simile al nostro, e in ciascun mondo vi era Mohammad simile a lui. Egli chiese a Gabriele: “Che cosa significa tutto ciò?”. Quello rispose: “O inviato di Dio, dal giorno in cui fui creato vedo andare questa carovana di cammelli, e neanch'io ne conosco il significato”³.

3. D'Onofrio S., Speziale F. (2011). *La congiunzione dei due oceani*. Milano: Adelphi, p. 120.

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial – No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>

Game of Lives! e l'universalità delle immagini: la ricerca del Sé, in adolescenza, attraverso il gioco simbolico

Valerio Colangeli*

*Ricevuto il 2 aprile 2026
Accolto il 21 maggio 2026*

Riassunto

Il lavoro con le immagini, è sempre stata una specificità del metodo junghiano. Le immagini, d'altronde, attraverso cui si esprime l'Inconscio, gettano le loro radici non solo nell'individuale, ma anche nel collettivo, nell'universalità delle strutture mitiche e archetipiche. La cultura di ogni paese, d'altronde, è il prodotto di uno scambio creativo di linguaggi, simboli e immagini, sollecitato dalle storie e dagli incontri tra individui e gruppi, nel corso dei secoli.

Nel lavoro con gli adolescenti, utenti di un servizio psichiatrico territoriale semi-residenziale, attraverso il gioco simbolico e la scrittura creativa, creando un ponte tra realtà e fantasia, è possibile venire a contatto, gradualmente, non solo con il mondo interno, individuale dei ragazzi, ma anche con le culture di cui questi si fanno portatori. Il setting laboratoriale, gruppale, diventa, quindi, un contenitore di

* Psicologo clinico e psicoterapeuta iscritto all'Ordine degli Psicologi del Lazio, psicologo analista, membro ordinario AIPA-IAAP, membro del Comitato Direttivo AIPA; membro dello spazio di consultazione psicanalitica (sezione di Roma), socio dell'associazione DUN Onlus. Ha collaborato per circa dieci anni con la cooperativa Aelle il Punto come operatore in alcuni servizi psichiatrici residenziali e semiresidenziali di Roma con pazienti adulti ed adolescenti. Svolge la libera professione come psicologo analista in Roma con adulti, adolescenti, coppie e genitori. Autore di testi scientifici e relatore a convegni nazionali e internazionali. I principali ambiti di studio e ricerca sono: l'atteggiamento analitico nel lavoro nelle Istituzioni, Etnopsicologia analitica e Gioco simbolico e immaginazione attiva in adolescenza e età adulta.

Via Donatello 75, 00196 Roma. E-mail: valerio.colangeli@gmail.com

Studi Junghiani (ISSNe 1971-8411), vol. 34, n. 1, 2026
DOI: 10.3280/jun63-2026oa22847

“esperienze condivise e individuative della realtà della psiche” (Berruti, 2018) nonché di una vera e propria cultura emergente, di cui ognuno è autore e testimone al tempo stesso. Perché il gioco simbolico, per il bambino ma anche per l’adulto, è sempre un gioco narrativo, sociale e culturale; ci racconta qualcosa di sé e dell’esperienza che questi fa del mondo esterno (Crocì, 1998).

In questo scritto, sarà approfondito e spiegato il funzionamento del laboratorio “*Game of Lives*, tra la scrittura creativa e il gioco di ruolo”, raccontando le storie di due ragazze, con un passato di episodi di violenza, abusi ed emarginazione sociale, dando voce, soprattutto, ai personaggi che queste hanno creato: il loro percorso di ricerca, crescita e trasformazione, attraverso le avventure condivise, le scelte intraprese, il gioco (nella sua sacralità e universalità), co-costruendo una nuova cultura, basata sull’accettazione, la conoscenza reciproca, l’integrazione, la comprensione e il rispetto dell’altro nella sua unicità di essere umano appartenente all’Universale, grazie all’utilizzo di immagini e strutture narrative archetipiche.

Parole chiave: *psicologia analitica, setting interno, gioco di ruolo, scrittura creativa, mito, archetipi, adolescenza, Viaggio dell'Eroe.*

Abstract. *Game of Lives! and the universality of images: the search for the self during adolescence through symbolic play*

Working with images has always been a distinctive feature of the Jungian method. The images through which the unconscious expresses itself are rooted not only in the individual psyche but also in the collective dimension, in the universality of mythical and archetypal structures. Likewise, the culture of every society is the product of a creative exchange of languages, symbols, and images, shaped over the centuries through the stories and encounters of individuals and communities.

In therapeutic work with adolescents attending a semi-residential community mental health service, symbolic play and creative writing provide a bridge between reality and imagination, making it possible to gradually engage not only with the young people’s individual inner worlds but also with the cultures they embody and carry within them. The group workshop setting thus becomes a container for “shared and individuative experiences of the reality of the psyche” (Berruti, 2018), as well as the birthplace of an emerging culture in which each participant is simultaneously author and witness. Symbolic play, for children as well as for adults, is always narrative, social, and cultural; it tells us something about the individual and about their experience of the external world (Crocì, 1998).

This paper describes and examines the workshop “*Game of Lives*, between creative writing and role-playing”, through the stories of two young women with histories of violence, abuse, and social marginalization. Particular attention is given to the characters they created and to their journeys of exploration, growth, and transformation through shared adventures, meaningful choices, and play in its sacred and universal dimension. Drawing upon archetypal images and narrative structures, the workshop fosters the co-construction of a new culture grounded in acceptance,

mutual understanding, integration, reciprocal knowledge, and respect for the uniqueness of every human being as part of the Universal.

Key words: *analytical psychology, inner setting, role playing, creative writing, myth, archetypes, adolescence, Hero's Journey.*

Introduzione: Molly

D., 15 anni, giunge, intorno a marzo del 2019, al Servizio, su indicazione dell'equipe curante. Su di lei abbiamo poche informazioni: si è ritirata da scuola e ha avuto un ricovero a seguito di comportamenti autolesivi; allo stato attuale trascorre le sue giornate in casa, raramente distoglie lo sguardo dallo schermo del cellulare, non ha amici o relazioni significative. Anche al Servizio sta spesso al cellulare, in disparte, parla e interagisce a malapena con gli altri ragazzi; quando interpellata risponde a monosillabi. Il suo stare nelle situazioni gruppali, senza mai voler partecipare effettivamente alle attività, suscita le più svariate reazioni controtransferali, un misto di paura, tristezza e rabbia. Nonostante la sua tendenza a “nascondersi”, a non farsi vedere, veste in maniera molto appariscente; del trucco, pesante e coloratissimo, colpivano i suoi occhi: sembrava sempre che avesse appena pianto.

Durante un incontro del laboratorio *Game of Lives*, chiedo a D. di “presentarsi” inventando un personaggio di fantasia, libera di seguire alcune “linee guida” molto generali e di scriverlo su un quaderno. Pochi minuti dopo, nel condividere con gli altri ragazzi quanto aveva prodotto, lesse:

Molly arriva dalla Russia, ha 20 anni, le piace disegnare, lavora nei Servizi Segreti, cattura i criminali in cambio di soldi. Le voci sono i suoi aiutanti e le danno spesso dei consigli.

Da questo breve aneddoto, è possibile già cogliere la potenzialità di *Game of Lives!* di creare nuovi linguaggi, giocando con le immagini, mettendo insieme elementi e dinamiche del gioco di ruolo (la costruzione di un avatar) e la scrittura creativa, che permette di dare una forma e una coerenza narrativa ai tanti contenuti emergenti. Durante gli incontri del laboratorio, riescono a trovare spazio e ad esprimersi l'individualità dei ragazzi, attraverso la fantasia e l'immaginazione, insieme alla dimensione gruppale, stimolata dall'incontro e dalle interazioni tra i ragazzi nel qui ed ora, la loro partecipazione alla creazione di un qualcosa che è “mio”, ma anche “suo”, prodotto del lavoro di gruppo; di tutti e, al tempo stesso, di nessuno (una *mitobiografia*).

Tutto questo è possibile perché giocare creativamente con i simboli e con le immagini costituisce per l'essere umano una via d'accesso al numinoso, quale funzione psichica trasformativa e di sostegno al processo d'indivi-

duazione; in questo modo ha potuto “fare cultura” e, attraverso la scrittura, testimoniare, tramandare e condividere le esperienze proprie e collettive.

Game of Lives!

Tra il Gioco di ruolo...

L’idea di *Game of Lives!* nasce dal desiderio di trovare una formula che rendesse il metodo della scrittura autobiografica attraente e fruibile anche per dei ragazzi dai 14 ai 25 anni. In precedenza, infatti, avevo avuto esperienze dirette di gruppi di scrittura autobiografica con pazienti cronici adulti ed ero rimasto colpito dalla potenza organizzativa e trasformativa di quella tipologia di laboratorio, ma non mi sembrava adatta per dei ragazzi, fin troppo impegnati a vivere, seppur faticosamente, le loro vite, da poterne scrivere concretamente. Sarebbe stato, invece, più significativo, per questa fascia d’età, trovare nuovi modi di esprimere il proprio mondo interno in piena trasformazione; dare un nome o un’immagine ai propri vissuti emotivi così come emergevano negli spazi relazionali protetti che il Servizio semiresidenziale offriva. Lo studio della psicologia analitica e archetipica e la lettura de *Il Viaggio dell’Eroe* (1992) di Vogler sulla struttura del mito nella narrativa e nel cinema, mi diedero un suggerimento fondamentale: provare a immaginare il percorso individuativo e di crescita dei ragazzi come un’avventura ancora da vivere, di cui essi sono protagonisti, padroni delle proprie scelte. L’esperienza del Gioco e, nello specifico, del Gioco di ruolo, permetteva tutto questo e non solo. Un’interessante analisi dell’importanza antropologica del gioco per i processi evolutivi dell’uomo, soprattutto quelli che stiamo osservando nell’epoca odierna, è quella di Baricco (2018). Nel suo saggio *The Game* evidenzia come, la pulsione evolutiva sottostante alla rivoluzione digitale, abbia trovato la sua realizzazione attraverso la via del gioco (nello specifico in quel processo che va dal *calcio balilla*, passando per il *flipper*, per arrivare a *Space Invaders*): il passaggio, cioè, da un’esperienza fisica, corporea, che coinvolgeva lo spazio della realtà circostante, ad una racchiusa in uno schermo, che coinvolge essenzialmente la vista e il movimento ripetitivo delle mani, ma potenzialmente illimitata e personalizzabile nella sua virtualità. Tutti questi movimenti, rispondevano al desiderio profondo dell’uomo tardo novecentesco di abbattere le barriere, i muri e i vincoli; quelle stesse rigidità culturali e di pensiero, che avevano contribuito agli orrori dei conflitti e dei totalitarismi di un passato ancora troppo vicino. E gli spazi dove l’uomo può esprimere i suoi desideri e le sue fantasie inconscie, appartengono al Gioco, alla sua potenza numinosa.

E in questo mondo “senza frontiere né barriere”, la funzione *culturale e sociale* del gioco, permette di rientrare in contatto con le immagini archetipiche dell’Inconscio collettivo, di stabilire connessioni con gli altri, scambiando simboli e creandone di nuovi. «Ogni volta che un bambino gioca rifà la storia del mondo [...] il che vuol dire che lo sviluppo del singolo bambino che sta giocando, ricapitola lo sviluppo della specie» (Croci, 1998).

Game of Lives! è un laboratorio creativo ed espressivo, a cadenza settimanale; i singoli incontri o sessioni di gioco durano circa un’ora e mezza. Il numero dei partecipanti varia tra i 6 e gli 8 (fino a un max di 10). La conduzione è affidata ad un operatore (la cui funzione è assimilabile a quella del *Dungeon Master* nel gioco di ruolo) e ad un tirocinante/volontario che ha il compito di tenere una memoria scritta di quanto avviene durante gli incontri. Ogni sessione ha inizio con un riepilogo di quanto emerso la volta precedente; quindi il conduttore dà uno stimolo narrativo ai partecipanti e un tempo (20 minuti) per realizzare un piccolo scritto sul proprio quaderno personale. Finito il tempo, a turno, seguendo l’ordine casuale dettato dal lancio di due dadi, ognuno legge il proprio scritto, condividendolo con il resto del gruppo. Dopo ogni lettura, se ne discute liberamente, tutti insieme, conduttori e utenti: riflettiamo sulle sensazioni, sulle emozioni e pensieri che ci evocano quelle immagini, spesso, aggiungendo, cambiando, ampliando la storia, prendendone nota con cura, “immergendo” la creazione individuale nel contesto grupale, gradualmente e il più spontaneamente possibile. Finito il giro, dopo qualche commento e considerazione finale, ci salutiamo e ci diamo appuntamento alla settimana successiva (a volte lasciando qualche anticipazione sul tema del prossimo incontro).

La “Campagna” dei giovani “Eroi” li vedrà protagonisti, nel lasso di circa un anno di tempo, di vari momenti: la Costruzione del personaggio e del suo mondo ordinario; la creazione di un Mondo Straordinario e l’esperienza delle avventure condivise in esso ambientata, fino al ritorno a casa, con l’Elisir.

La Costruzione del Personaggio

Il primo momento, come già affermato, è la *Costruzione del Personaggio*. Nei giochi di ruolo, la creazione di un avatar è fondamentale per immergersi gradualmente nel mondo di gioco, familiarizzare con la propria immaginazione e, al tempo stesso, prendere dimestichezza con il regolamento. Nel *Game of Lives!*, tutto questo permette al paziente di poter avvicinare le sue parti interne, sottoforma di personaggi non esplicitamente suoi (Cortese, 2009), dando voce ad emozioni e aspetti di sé difficilmente avvicinabili in una maniera più diretta. Durante i primi incontri, perciò, i ragazzi imparano

a conoscere il proprio eroe e quelli degli altri, affezionandosi sempre di più. Gli stimoli dati per guidare i ragazzi in questa fase sono:

1. *Statistiche (sei emozioni primarie)*: viene chiesto al ragazzo di assegnare un punteggio da 0 a 10 per ogni statistica/emozione primaria (*Gioia, Tristezza, Rabbia, Disgusto, Paura, Sorpresa*), fino a un massimo di 50 punti totali da spendere; quindi di dare una descrizione iniziale a partire dai punteggi assegnati (“il mio personaggio ha queste statistiche perché...” volendo semplificare). Al ragazzo viene, inoltre, suggerito di assegnare i punteggi il più spontaneamente possibile, fornendo un’immagine del momento, assicurandolo che quei valori non sono fissi, ma si modificheranno in funzione delle avventure che, di volta in volta, vivrà il personaggio.
2. *Background*: le origini e il passato del Personaggio.
3. *Aiutante*: descrizione del *famiglio*, il braccio destro dell’Eroe, che lo sostiene e lo aiuta durante le avventure, senza mai abbandonarlo.
4. *Inventario*: gli oggetti, gli strumenti (*tools*), magici e non, che l’Eroe porta sempre con sé.
5. *Punto di Forza/Punto di Debolezza*: delineandosi sempre più dettagliatamente il profilo dell’Eroe, proviamo a focalizzare, alla luce di quanto finora scritto, il suo Punto di Forza e il Punto di Debolezza.
6. *Una giornata tipo (Il Mondo Ordinario)*: per facilitare la caratterizzazione del Mondo Ordinario dell’Eroe, viene proposto ai ragazzi di descrivere una sua “giornata tipo”, entrando nella sua routine quotidiana, descrivendo come occupa il suo tempo “diurno”.

Per i giovani pazienti che si inseriscono nel *Game of Lives!*, la costruzione del personaggio viene a configurarsi, simbolicamente, come la propria *Chiamata all’Avventura* e l’ambiente gruppale stesso come un mondo altro, con le sue regole, dove le emozioni diventano immagini e personaggi in relazione tra loro. Facendo esperienza di tutto questo, sarà possibile dare spazio tanto all’amplificazione simbolica, al suo potenziale terapeutico e trasformativo, quanto all’elaborazione di nuove strategie per entrare in relazione con gli altri e con i propri stati affettivi, tenendo insieme il lavoro con le immagini e la psicoeducazione.

Di seguito si riportano i personaggi creati da due ragazze, che hanno frequentato il laboratorio a cavallo tra il 2019 e il 2020. Come sarà possibile osservare, pur partendo dai medesimi stimoli narrativi, la struttura e la forma finale degli scritti variano molto tra loro: nel primo (*I2*) lo stile risulta narrativo e discorsivo, evocando le atmosfere di una fiaba o di un mito; il secondo (*Y.*), invece, sembra più schematico, assimilabile a una “Scheda Giocatore”, tipica del Gioco di Ruolo.

G. è una ragazza sud-americana di appena 18 anni che vive con il padre e i due fratellastri. Trascorre gli anni della sua infanzia con la madre, paziente psichiatrica, nel suo paese d'origine, in condizioni di estrema povertà. G. raggiunge il padre in Italia solo a 8 anni, nella convinzione che la madre la raggiunga quanto prima. Con l'inizio dell'adolescenza, si presentano le prime difficoltà in famiglia e la tendenza, da parte di G., all'abuso di sostanze e altre condotte a rischio. L'abuso di sostanze, in particolare l'alcolismo, è un aspetto molto presente nella sua storia familiare e culturale; le difficoltà relazionali tra G. e suo padre sono motivate dalla difficoltà, per quest'ultimo, di crescere ed educare una figlia femmina, solitamente affidata soprattutto alle cure della madre. Le caratteristiche patriarcali e maschiliste dell'ambiente familiare, rinforzava ulteriormente l'immagine interna di G. di un materno/femminile malato e bisognoso di cure (il destino uroborico di diventare come la madre psichiatrica) e di un paterno/maschile ipercontrollante, abusante. È intorno ad aprile 2020, quando, gradualmente, stavamo riprendendo alcuni laboratori dopo il periodo di quarantena, che G. decide di partecipare a *Game of Lives*.

Questo il suo personaggio:

Due giorni prima di S. Valentino nasce Indovina. Sembrava una bambina come le altre, ma ben presto il padre si accorse che Indovina, ogni volta che diceva il suo nome, svaniva nel nulla. Era un potere molto raro, ma anche pericoloso per una bambina, quindi il padre decise di chiamarla 12. Crescendo, un giorno, 12 chiese al padre dove fosse sua madre. Il padre, addolorato, si fece forza e le raccontò che, poco dopo la sua nascita, la mamma si ammalò e morì. A questa notizia 12 non riuscì a piangere, non riusciva a dispiacersi perché non l'aveva mai conosciuta. Un'altra cosa molto rara di 12 era il suo legame affettuoso con un pupazzetto di peluche che le lasciò sua madre prima di morire, una piccola mucca rosa con una stellina al centro. 12 dormiva tutte le notti con questa mucca perché, secondo lei, cacciava via tutti i brutti sogni. A mezzanotte del suo diciottesimo compleanno la piccola mucca prese vita e non solo, consegnò a 12 uno zaino, una matita magica e un foglio molto speciale. La piccola mucca, quella notte stessa, le rivelò il segreto del suo vero nome e del suo potere e aggiunse che, quando svaniva, l'unica che poteva vederla era la mucca. 12 non vedeva l'ora di pronunciare il suo vero nome!

Statistiche:

Gioia: 7

Tristezza: 4

Paura: 8

Sorpresa: 3

Rabbia: 2

Disgusto: 2

Y.

D., la ragazza già menzionata nell'introduzione, dopo la creazione di *Molly*, non torna a *Game of Lives* fino a settembre del 2019; in questi mesi, però, frequenta il Servizio, aprendosi sempre di più al rapporto con gli altri utenti. Nei momenti depressivi si lascia contenere dagli operatori, autorizzandosi a chiedere aiuto nei momenti di maggior angoscia, senza esitare in condotte autolesive.

Ci racconta che a 8 anni la sua famiglia si trasferisce a Roma da un piccolo paese e D. non vive bene questo cambiamento. Durante le elementari cambia più volte scuola per svariati motivi: difficoltà relazionali con i compagni, bullismo, emarginazione, tendenza al ritiro e poca motivazione allo studio. Ciononostante, riesce a finire le elementari e approda alle medie. In II media inizia a farsi male (a soli 11 anni) e prende coscienza della sua omosessualità, affrontando le difficoltà dei genitori ad accoglierla. Durante il primo anno delle superiori, la madre viene a conoscenza delle sue condotte autolesive e la accompagna all'ambulatorio per adolescenti dove viene presa in carico e, poco dopo, anche dal Servizio semiresidenziale.

Questo il personaggio di D., Y.:

- *Strega*
- *25 anni*
- *coreana*
- *vive in Italia da 10 anni*
- **Aiutante:** *fiore e piante*
- **Inventario:** *pietre magiche, erbe, amuleti e piccole piantine; un quaderno e delle matite*
- **Punti di Forza:** *è gentile, agile e intelligente*
- **Punti di Debolezza:** *è timida, il fuoco la spaventa e soffre se le piante muoiono.*

Durante la sua giornata, Y. dipingeva e faceva incantesimi. Quando aveva dei momenti "no", usciva in giardino e chiedeva aiuto alle piante e ai fiori.

Statistiche:

Gioia: 5
Tristezza: 2
Paura: 6
Sorpresa: 1
Rabbia: 0
Disgusto: 0

...E la scrittura creativa (*mitobiografica*)

Fondamentale, al pari degli aspetti di Gioco, il potere organizzante, trasformativo, volutamente analogico e corporeo della narrazione scritta, che fornisce ai pazienti gli strumenti per essere narratori di se stessi (e delle proprie, molteplici anime), così come accadeva nei gruppi di scrittura autobiografica. Il narrarsi ad altri, infatti, permette di entrare in contatto e meglio comprendere gli aspetti mitologici-familiari delle proprie e altrui storie, reciprocamente e in maniera il più possibile organizzata, all'interno di un contesto grupale che viene ad assumere, per il singolo utente, una funzione paterna collettiva (Colangeli, 2017). D'altronde, come afferma Schafer (1983), la mente è generata e organizzata dalle narrazioni (personali, familiari, collettive), le stesse che, nelle patologie psicotiche gravi, appaiono caotiche, discontinue, incongrue, fissate solo nel qui ed ora (Galante e Michelis, 2007). Pur rispondendo allo slancio creativo, di superare i confini e le barriere, a quel bisogno, alla base della rivoluzione digitale, di iperconnessione senza limiti di tempo o spazio, mantenendo quelle dinamiche di gioco, che evocavano le atmosfere dei MMORPG (*Massive Multiplayer Online Role Playing Game*), la scrittura diventa un *atto parlante* (Racamier, 1972) potente: permette di sancire i limiti dell'esperienza; il *temenos alchemico*, che contiene dando una forma, mantenendo un contatto con la realtà fisica e corporea circostante, senza lasciarsi sedurre dalla magia numinosa dell'Immaginazione. Il rischio, di rimanere travolti dall'eccessiva liquidità e velocità, sperimentato, talvolta, nel mondo del web, è scongiurato, in questo caso, ricorrendo alla scrittura a mano: il quaderno che scelgono durante il loro primo incontro sarà sempre presente, diventerà una soglia da attraversare, da aprire e richiudere come in un rituale.

Raccontare, narrare, riferire, sono tutte operazioni della memoria che, nonostante ogni sforzo, non rispecchiano la realtà dei fatti, bensì li traducono, li rappresentano, li fingono (Demetrio, 2007); offrono la possibilità di entrare in contatto con gli aspetti dionisiaci del teatro, trasformando le proprie storie in "*dramatis scenae*", seguendo Ermes su quel crinale tra il *rappresentare per celare* e il *rappresentare per mostrare* (Colangeli, 2023).

Date queste premesse, narrare e scrivere le proprie storie, viene a configurarsi, già di per sé, come un'esperienza creativa di gioco, e favorisce quel passaggio, auspicato da autori come Fonagy e Target (1996), da un modo di *equivalenza psichica*, nel quale i fantasmi sono spaventosamente reali, ad un modo di *fare finta*, nel quale essi vengono visti come incorporei residui del passato, immagini in uno specchio, ombre invece di percezioni reali.

Le narrazioni, inoltre, costituiscono un modello interpretativo delle azioni sociali umane (Bruner, 1988): l'individuo può interfacciarsi con il mondo

esterno attraverso la *comprensione paradigmatica*, una modalità logico-deduttiva di organizzare la propria esperienza, seguendo il principio di realtà, e la *comprensione narrativa*, più irregolare, che si sviluppa grazie alle interazioni e alle rappresentazioni dei diversi contesti sociali. All'interno, perciò, di un "sistema evolutivo dinamico" composto da *psiche*, *ambiente* e *narrazione*, gli archetipi si configurano quali sue proprietà emergenti (Hogenson, 2001), forme entro cui riversare contenuti individuali e culturali (Jarrett, 1999). L'analisi dei miti vecchi e nuovi e delle loro strutture narrative, in svariate discipline scientifiche (antropologia, filosofia, psicologia, sociologia) ha permesso di individuare degli elementi costanti che permettono all'essere umano di narrarsi e di cercare risposte riguardo la propria natura e il proprio percorso esistenziale. Ne *Il Viaggio dell'eroe* (1992) Christopher Vogler descrive la struttura narrativa pressoché fissa che caratterizza tutte le storie tramandate e prodotte dall'uomo, dai miti greci e romani fino ai film di Hollywood, passando per le fiabe e i racconti folkloristici di ogni cultura, ove emergono situazioni e personaggi archetipici. Ogni storia e vicenda umana raccontata, infatti, può essere letta alla luce del modello definito *Il Viaggio dell'eroe*: il protagonista viene chiamato a lasciare la sua vita di tutti i giorni (*Mondo Ordinario*) per affrontare una prova in un *Mondo Straordinario*; egli, attraverso il superamento di sfide e l'incontro di alleati e nemici (che rappresentano sfaccettature e lati nascosti della personalità della sua personalità), raggiunge la *Caverna* (il luogo più profondo e temuto del mondo straordinario) ove dovrà affrontare una *prova finale*, "morire o essere sul punto di farlo" per poter *rinascere* e fare ritorno, nel mondo ordinario, profondamente cambiato, avendo affrontato l'ignoto, la morte, se stesso, le sue paure più temibili. Lette alla luce del paradigma de *Il Viaggio dell'eroe*, queste storie si configurano quali modelli molto precisi dei meccanismi della mente umana, "vere mappe della psiche psicologicamente valide ed emotivamente realistiche [...] poiché scaturiscono da una fonte universale". "Emotivamente realistiche" proprio perché, per ritrovare un contatto con l'anima del mondo (Hillman, 1999), occorre, innanzitutto, "ridestare il cuore" come principale organo di percezione, direttamente collegato con le cose attraverso i sensi. Percepire con il cuore, infatti, permette di sperimentare la realtà da un punto di vista sensoriale e, al tempo stesso, immaginativo, producendo, cioè, una "*ri-spuesta estetica*". Il termine greco *Aisthesis* ("percezione" o "sensazione"), infatti, rimanda ad un accogliere il mondo all'interno, trattenere il fiato per la meraviglia, lasciarsi stupire dalla sua bellezza. Il valore epistemologico del *mythos* è qualcosa che ha origini antiche, nella filosofia platonica, affiancato e complementare al *logos*, per avere una conoscenza profonda della realtà e del cosmo. E all'interno della dialettica tra Mythos e Logos, la conoscenza sensoriale, corporea, estetica fa da ponte *tra* i due (Colangeli, 2025).

Creando qualcosa di Bello, Insieme, consapevoli anche e soprattutto delle dimensioni e delle valenze culturali, archetipiche, mitiche e universali, l'Io si individualizza, diviene unico nel divenire più oggettivo e universale: «Ciò che c'è di più intimo, di più soggettivo, ciò che tocca maggiormente il fondo di un essere umano, il suo dramma più segreto, è anche ciò che v'è di più universale, ciò che tocca ciascuno» (Bernhard, Erba-Tissot, 1969, p. XXXIX).

Il tentativo finale, alla base di *Game of Lives!*, non è quello di scrivere un'autobiografia, ma di creare una *mitobiografia*, far affiorare i mitologemi alla base del destino del singolo, conoscerne la forma e la loro natura, promuovendo, al tempo stesso, una presa di coscienza collettiva: «Diveniamo allora testimoni di questo singolare fenomeno: che il mito è vivo, che procede, e noi con esso [...] Se queste mie idee dovessero restare sepolte e sconosciute, nasceranno in un'altra psiche umana» (Bernhard, Erba-Tissot, 1969, p. XLI).

La Creazione del Mondo Straordinario

Una volta terminata questa caratterizzazione iniziale del Personaggio, è il momento di creare il Mondo ove i nostri Giocatori dovranno affrontare le sfide e le avventure insieme (*Mondo Straordinario*) e cominciamo a pescare qualche idea dal “mondo notturno” del Personaggio: dopo aver visto una *giornata tipo nel mondo ordinario*, viene chiesto ai ragazzi di rispondere allo stimolo: «*Il Nostro Personaggio sogna un Mondo Straordinario...*».

Cosa sogna?

Il materiale emerso viene accuratamente raccolto e messo assieme dai conduttori, abbozzando una primissima rappresentazione grafica, una *mappa*, arricchita e modificata dalle ulteriori proposte dei ragazzi, usata a mo' di tabellone.

L'ambientazione delle avventure di Y. e 12, il *Mondo Straordinario* creato tra il 2019 e il 2020, era un *Deserto Rosa* sconfinato. Nel Deserto c'erano quattro Regni, ognuno con caratteristiche fisiche/geologiche e abitanti differenti (*Biomi*):

1. *B.I.C.E.* (Bioma del *Ghiaccio*): il gelido Regno dei ghiacciai, abitato da una popolazione di feroci Yeti dispotici, brutti e cattivi (i *Valeri Pelosi*).
2. *BioMagma* (Bioma del *Fuoco*): l'infernale Regno dei vulcani, gli abitanti erano i *Demoni di Lava*, in grado di cambiare forma e consistenza; controllavano le fabbriche di armi, erano i Signori della Guerra.
3. *BH₂O* (Bioma dell'*Acqua*): l'umido Regno dei fiumi e delle foreste, abitato

da coraggiosi e nobili guerrieri selvaggi, i *Ribelli*, che vivono in armonia con la Natura.

4. *BYSMA* (Bioma dell'*Aria* e del *Sisma*): il ventoso Regno dei terremoti dove gli abitanti, dei saggi stregoni *Tengu* (i *Valeri Volanti*), data l'elevata attività sismica del bioma, vivevano sugli alberi e sulle nuvole.

5. *Il Sottosuolo*: infine, il regno sotterraneo, apparentemente neutrale nei rapporti con gli altri Biomi; ci sono tante tipologie di abitanti del sottosuolo: dai feriti e i mutilati della Guerra, che portò alla desertificazione; Scheletri, Non-Morti e degli *Uomini di Cristallo*, i più potenti. Era fatta di cristallo rosa la Regina del Sottosuolo, *Big Mama*, una signora simpatica e accogliente.

Al centro del Deserto, sorgeva un Tempio a forma di rombo, ai quattro angoli sedevano i *Sovrani* dei quattro Regni quando si riunivano in Consiglio per discutere nei momenti di necessità; al centro del tempio si trovava il *Portale*, che permetteva di entrare e uscire dal Mondo Straordinario e di comunicare con il Sottosuolo e la sua Regina.

Preparata l'ambientazione, si torna al Personaggio, che avevamo lasciato addormentato nel suo Mondo Ordinario a sognare. Negli incontri successivi, ispirandoci alla sequenza di eventi de *Il Viaggio dell'Eroe*, il Giocatore, dopo la *Chiamata all'Avventura* e il *Saluto al Mondo Ordinario*, arriva a varcare la *Soglia del Mondo Straordinario*. Prima di dedicarsi all'esplorazione ed entrare nel vivo dell'avventura, viene chiesto ai partecipanti di immaginare il proprio Personaggio, appena uscito dal portale, catapultato in un mondo sconosciuto, che alza lo sguardo e vede... il resto dei Giocatori. È la prima volta che i Personaggi si incontrano e le loro storie cominciano ad intreciarsi: Cosa pensa, cosa sente, cosa fa il nostro Personaggio?

Di seguito, l'esperienza di Y.

L'Incontro con gli altri (Y.)

Una volta uscita dal portale, Y. si guardò intorno e sobbalzò un poco, alla vista di tutte quelle creature così particolari [...] Li osservò tutti, uno alla volta e rimase quasi incantata, non aveva mai visto una cosa del genere. Purtroppo la sua timidezza la bloccò e non riuscì ad interagire con nessuno. Si mise seduta a gambe incrociate per terra, appoggiando la schiena contro la parete del tempio. Tirò fuori una delle sue piccole piantine e cominciò a parlarci:

- "Non so che fare, ho troppa ansia per poter riuscire a parlare con loro, mi vergogno, ho paura di fare una brutta impressione" – disse Y.

- "Secondo me non ti devi preoccupare, magari andrà tutto bene, ma se non te la senti non devi farlo per forza" – le rispose la pianta.

Y. si tranquillizzò leggermente, si alzò di nuovo in piedi e si guardò un'ultima volta intorno, prese un grande respiro e andò a parlare con la creatura più vicina a lei, una

scimmia volante con un corno. Dopo essersi presentata, gli chiese indicazioni per il bioma sismico. La scimmia si presentò a sua volta e rispose che neanche lui sapeva dove si trovasse. Y. quindi si mise seduta accanto a lui e cominciò a disegnare, stava provando a riportare sul suo quadernino tutte quelle creature, per non scordarle mai:

Lucienne: *mezza zombie/mezzo licanthropo.*

Samara: *come quella di “The Ring”.*

Jampier: *una scimmia volante, con un corno in testa.*

Luca: *mezzo angelo/mezzo demone.*

Stacy: *capelli da leone, lentiggini e occhiali.*

Antonio: *gnomo, barba lunga, maglia, cappello e pantaloni blu.*

L’Esperienza condivisa della *cultura emergente* (tra l’Individuale, il Collettivo e l’Archetipico)

Dopo l’*Incontro*, nelle sessioni successive, gli avventurieri esplorano il Mondo Straordinario, in gruppo o individualmente; interagiscono con la popolazione autoctona; trovano un posto dove poter riposare, un *Campo Base* dove far ritorno al termine di ogni avventura. Continuando a vagare liberamente per il mondo, si aggiungono storie che diventano *missioni primarie e secondarie* (per svolgere le quali le statistiche e i poteri dei personaggi rivestono un ruolo significativo), si inventano PNG (*Personaggi Non Giocanti*, nel ruolo di *aiutanti* o *rivali*, appartenenti al Mondo Straordinario) e ad ogni sessione i Giocatori sono liberi di compiere l’impresa che preferiscono, intraprendere le scelte più coerenti all’indole e alle emozioni del Personaggio... Annotando tutto, a mo’ di cronaca, sui propri quaderni.

La libertà di scelta, il dover seguire una propria etica, muovendosi all’interno delle regole del gioco (*Legale, Neutrale* o *Caotico*; *Buono, Neutrale* o *Malvagio*), fornisce ai ragazzi le premesse per fare esperienza e provare a conoscere il proprio *Desiderio* (nell’accezione di *Desiderio del desiderio dell’Altro*) (Recalcati, 2014). Come la risposta estetica e afroditea di cui parlava Hillman, anche il desiderio si esprime, primariamente, nel corpo, nel sensorio, nel somatico, per questo è sempre erotico, più vicino all’inconscio che non all’Io e ha bisogno dell’altro (e del mondo) per essere soddisfatto (Recalcati, 2014). Andare fino in fondo al proprio desiderio, significa anche lasciarsi guidare da esso, a qualsiasi costo, anche laddove “*esige rottura, conflitto*” (Recalcati, 2014, p. 29). Nella natura stessa del desiderio, infatti, è insita l’insoddisfazione, la ricerca d’altro, l’andare oltre, mantenendo un’apertura verso il nuovo e verso il mondo affinché si configuri per noi quale un orizzonte ideale da perseguire: non può esserci desiderio senza l’esperienza di un limite da dover superare.

Durante una sessione di gioco dopo il Lockdown, quando le attività del Servizio stavano, cautamente, riprendendo, erano presenti al gruppo solo Y. e 12. Solitamente la libertà di scelta è prioritaria nella selezione dello stimolo narrativo, ma quando accadono questi imprevisti, si cerca di fare di necessità virtù, sfruttando l'eccezionalità della situazione per sperimentare nuove idee e scenari; così proponiamo loro di guardare le missioni disponibili, sceglierne una che piaccia a entrambe e scrivere, ognuna sul proprio quaderno, lo svolgimento di quella sfida comune, in cooperazione con l'altra. Dopo qualche minuto di consultazione mi comunicano la scelta:

I Valeri di Pietra: i saggi abitanti del Bysma, possedevano un esercito magico di Valeri di Pietra, delle statue che potevano prendere vita e scendere in campo al loro fianco, in battaglia. Da qualche tempo, però, erano diventati cattivi, come se fossero vittima di un sortilegio.

Obiettivi: capire cosa rende cattivi i Valeri di Pietra, eliminare il problema e farli tornare buoni.

Di seguito la strabiliante avventura di Y. e 12. È bene ribadire che tutti i documenti finora presentati, sono stati realizzati dai ragazzi durante le sessioni di gioco. Nel caso specifico, i due scritti di Y. e 12, sono stati solamente uniti e “montati” in sequenza, ma in realtà è stato molto semplice riuscire a integrare le due storie senza modificare i contenuti di ognuna: questa storia condivisa è il risultato del loro incontro, la sintesi del loro dialogo durante quell'esperienza di (piccolo) gruppo.

L'Avventura insieme (Y. & 12)

Quel giorno Y. si svegliò, prese il suo zaino con dentro la sua polvere magica, si mise il suo cappello di lana ed una giacca pesante; uscì di casa e si diresse al punto d'incontro che aveva con 12. Non appena la ragazza arrivò, si salutarono, si strinsero la mano e, insieme, si diressero verso i Valeri di Pietra. Quando arrivarono, questi erano ancora delle statue immobili, quindi Y. decise di avvicinarsi. Per sbaglio, urtò e fece cadere un Valerio di Pietra, che si ruppe, risvegliando gli altri: cercavano vendetta perché avevano perso uno di loro. Spaventata, Y. fuggì a nascondersi nella foresta, un luogo protetto, che conosceva bene. 12 corse subito ad aiutarla, insieme alla sua mucca rosa, ma quando entrò nella foresta, notò che i Valeri avevano già distrutto tutte le piante... Y. era disperata. La piccola mucca di 12 decise di parlare con loro:

- Fateci pure quel che volete, basta che smettete di distruggere tutto quello che vi circonda. Avete già distrutto ciò di più caro a Y., fermatevi! – disse.

Li fece ragionare, così cessarono il loro attacco.

- Le piante hanno ancora speranza di ricrescere, la pietra ormai non c'è più, nessuno potrà ridarvela – aggiunse.

I Valeri di Pietra tornarono ad essere delle statue immobili. Y., ne approfittò, con cautela si avvicinò a loro e lanciò un po' di polvere magica su uno di essi, per far crescere delle piante al suo interno, così da controllare se ci fosse qualcosa di strano, che li rendeva cattivi. La pianta, che iniziò a crescere al suo interno, cominciò ad urlare per poi scomparire e tornare polvere. Y. sentì una fitta al cuore e lanciò subito un altro po' di polvere; anche la seconda pianta urlò qualcosa del tipo:

- C'è qualcosa qui! – prima di svanire e tornare polvere. Fuori da quel Valerio, però, uscì un piccolo serpente, che sembrava fatto di gelatina.

- Forse ho capito che hanno di sbagliato! – urlò Y. a 12. A quel punto decise di lanciare la sua polvere magica su più Valeri possibili, dicendo alle piante di trovare quei serpenti e di buttarli fuori. Scacciati tutti i serpenti, Y. riattivò i Valeri, che, finalmente, erano tornati buoni. Corse da 12 e la abbracciò, battendole poi il cinque.

Non appena i Valeri tornarono buoni, si resero conto che avevano distrutto tutta la foresta, quindi decisero di rimediare. Si dà il caso che i Valeri di Pietra veneravano 5 Fiori, i più rari al mondo, come degli dèi e non ne conoscevano altri, anche per questo avevano distrutto la foresta. Presero dell'argilla e con essa, diedero forma a delle piante, le quali, grazie al magico aiuto dei 5 Dèi-Fiori, presero vita e ogni abitante del Bysma ne avrebbe avuta una. 12 era contenta e si accorse che qualcosa stava cambiando nella sua mucca rosa, come se passasse ad un livello successivo: la stellina che aveva al centro della pancia si illuminò tutta. Dato che la mucca rosa di 12 era l'unica che riusciva a comunicare con i Valeri di Pietra, li ringraziò a nome di tutti gli abitanti.

Conclusioni

Dopo aver letto l'avventura di Y. e 12, durante il momento di discussione, riflettiamo insieme sul tema della Foresta distrutta, un *luogo sicuro* che “non è più sicuro” e la possibilità di sperimentare una *trasformazione riparativa*: attraverso quali passaggi e strumenti, avevamo visto, un luogo inospitale poteva tornare ad essere *sicuro*? G. parlò delle capacità diplomatiche della mucca rosa di 12, che fa ragionare i Valeri arrabbiati, facendoli desistere dal continuare l'attacco. Le torna in mente di quando, da bambina, viveva in strada, con la madre, nel suo paese d'origine, un luogo inospitale e pieno di pericoli, ma che, grazie alla presenza della madre, diveniva accogliente e sicuro; tutti gli abitanti del quartiere conoscevano la loro storia e le aiutavano come potevano, accogliendole in un tessuto sociale protettivo. In questo passaggio, l'amplificazione simbolica sollecitata dall'attività ludica, sembra aver facilitato, nella giovane ragazza, una ricostruzione (attraverso il *Rimembrare*, ricomporre, rimettere insieme ciò che è disperso), che ha suscitato un'attivazione emotiva (*Ricordare*, riportare al cuore una memoria emozionandosi) e, infine, dare voce a quel ricordo (*Rievocandolo*, chiamandolo,

entrandoci in contatto) (Demetrio, 2007). In termini junghiani potremmo dire si sia attivata la *funzione trascendente*: il gioco ha assunto una valenza terapeutica nel momento in cui ha permesso il dialogo tra il conscio e l'inconscio, il passato e il presente, tra il mondo interno e il mondo esterno.

Proprio come *Indovina*, che nel momento in cui si presenta, rivelando il suo vero nome, scompare, anche i ragazzi, tante volte, si affacciano, partecipano a qualche incontro con impegno ed entusiasmo, poi svaniscono, per riapparire, magari, con altri nomi o *Dramatis Personae*. Durante l'adolescenza, d'altronde, si ha la necessità di mettere in scena le tante parti di sé in modi più o meno confusi, conflittuali, sintomatici, ma spesso è funzionale a quel delicato processo di costruzione di sé e non è necessariamente sinonimo di psicopatologia. La differenza sta nel riuscire a fornire contenitori sufficientemente sicuri, dove accogliere e, al tempo stesso, dare dei limiti, facilitando così lo sviluppo di quei potenziali inconsci ancora sconosciuti (*La teoria della Ghianda*, Hillman, 1996).

Il contenitore gruppale del laboratorio, quindi, dà la possibilità di fare esperienza di quella vita nascosta, sotterranea, che va cercata, in attesa di essere trovata; poter passare dal vuoto iniziale della sofferenza, al vuoto inteso come potenzialità trasformatrice ancora in divenire, proprio come il “nostro” *Deserto Rosa*:

Gli antichi chiamavano il deserto il luogo della rivelazione divina.

Un deserto è un luogo in cui la vita è molto condensata. Le radici di ciò che vive sono aggrappate all'ultima lacrima d'acqua e il fiore tesaureizza l'umidore apparendo soltanto presto la mattina e nel tardo pomeriggio. La vita nel deserto è piccola ma brillante, e quanto accade si svolge per lo più nel sottosuolo. Come la vita di molte donne¹.

Il deserto non è lussureggiante come una foresta o la giungla. È intenso e misterioso nelle sue forme di vita: pochissimo in superficie ed enormemente sotto la terra (Pinkola Estés, 1992, p. 15).

Anche se può far paura vivere quello sconfinato spazio vuoto, da questa sorta di scomposizione psichica possono arrivare cose preziose. «Arrampicatevi fino alla caverna. Strisciate attraverso la finestra di un sogno. Setacciate il deserto e guardate che cosa trovate. È l'unico lavoro che *dobbiamo* fare» (Pinkola Estés, 1992, p. 16).

Ed ecco che le nostre protagoniste seguono le indicazioni sotterranee che provengono dalla *Donna Selvaggia* (le piante di Y. e la mucca di pezza di 12 lasciata in eredità dalla Madre Buona); novelle *Vassilissa* imparano, così, a fidarsi della loro funzione *intuitiva* (Pinkola Estés, 1992), nel superare le

1. ...e uomini!

sfide e nell'aprirsi al mondo nell'incontro con l'altro, cogliendo le opportunità della vita, facendo dialogare la fantasia con la realtà, il conscio con l'inconscio, fino alla trasformazione (la mucca che si illumina e raggiunge un livello superiore; le piante che liberano le statue dal sortilegio).

Infine, come nei migliori film di fantascienza, i festeggiamenti e le celebrazioni per le cessate ostilità (le *piante di argilla* e l'*intervento degli Dei-Fiori*), offrono l'immagine, che dà speranza, di un mondo *ideale*, prodotto dall'incontro di culture, religioni, individui e popoli diversi tra loro, nella loro comune partecipazione all'universale.

In conclusione, giocare creativamente con la realtà, osservando e facendo esperienza delle ombre e delle luci, delle rotture e delle riparazioni (le sequenze *Coniunctio/Nigredo*), si è rivelata essere un'attività fondamentale, per accompagnare i ragazzi lungo quel percorso di ricerca di Sé nel mondo, accogliendo il mondo dentro di Sé, "trattenendo il fiato per la meraviglia", ospiti e testimoni dell'infinito.

Bibliografia

- Baricco A. (2018). *The Game*. Torino: Einaudi.
- Bernhard E. (1969). *Mitobiografia*. Milano: Adelphi.
- Berruti G. (2018). *La residenzialità oggi in Italia: vecchi e nuovi scenari*. Intervento presso Convegno SIP.
- Bruner J. (1988). *La mente a più dimensioni*. Roma: Laterza.
- Colangeli V. (2017). Dal Μύθος al Λόγος. L'assenza del Padre e la narrazione autobiografica. *Psicobiettivo*, 3: 123-135. DOI: 10.3280/PSOB2017-003006.
- Colangeli V. (2023). The Magic Labyrinth: Imagine a Game to be played with Images. In: Tozzi C., a cura di, *Active Imagination in Theory, Practice and Training-The Special Legacy of C.G. Jung*. Londra: Routledge.
- Colangeli V. (2025). "Da un grande potere derivano grandi responsabilità": aspetti etici e clinici del confronto con l'Ombra nel lavoro con la psicosi. *Rivista di Psicologia Analitica*, 111: 135-157.
- Cortese M. (2009). Prassi terapeutiche junghiane in un servizio di salute mentale. *Rivista di Psicologia Analitica*, 79: 149-166.
- Croci A. (1998). Il gioco simbolico nell'intervallo tra il balocco e il mondo. *Temenos junghiano*.
- Demetrio D. (1997). *Il gioco della vita. Kit autobiografico. Trenta proposte per il piacere di raccontarsi*. Milano. Guerini e Associati.
- Fonagy P., Target M. (1996). Playing with reality: I. Theory of mind and the normal development of psychic reality. *International Journal of Psychoanalysis*, 77, 2: 217-233 (trad. it.: *Giocare con la realtà: I. Teoria della mente e sviluppo normale nella realtà psichica*. *Setting*, 6: 33-59, 1998).
- Hillman J. (1996). *Il Codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*. Milano: Adelphi.
- Hillman J. (1999). *Politica della bellezza*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Hogenson G. (2001). The Baldwin effect: A neglected influence on C. G. Jung's evolutionary thinking. *Journal of Analytical Psychology*, 46, 4: 591-612.

- Jarrett J.L. (1999). Schopenauer and Jung. In: Bishop P., a cura di, *Jung in contexts*. London - New York: Routledge.
- Pinkola Estés C. (1992). *Women who run with the wolves*. New York: Ballantine Books (trad. it.: *Donne che corrono coi lupi*. Milano: Sperling & Kupfer, 2007).
- Racamier P.C. (1972). *Le Psychanalyste sans divan. La psychanalyse et les institutions de soins psychiatriques*. Parigi: Payot (trad. it.: *Lo psicoanalista senza divano. La psicoanalisi e le strutture psichiatriche*. Milano: Raffaello Cortina, 1982).
- Recalcati M. (2014). *La forza del desiderio*. Biella: Edizioni Qiqajon.
- Schafer R. (1983). *The Analytic Attitude*. New York: Basic Books.
- Vogler C. (1992). *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*. C.A: Michael Wiese Productions (trad. it.: *Il viaggio dell'Eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*. Roma: Dino Audino Editore, 2010).

L'archetipo della bambina nei sogni e nel processo di individuazione

Paolo Ferliga*

*Ricevuto il 4 marzo 2026
Accolto il 26 maggio 2026*

Riassunto

Attraverso la presentazione del percorso di individuazione di due pazienti, l'autore mostra il ruolo che gli archetipi dell'inconscio collettivo possono svolgere nella pratica della clinica. Gli archetipi, infatti, portano nei sogni e nelle creazioni della Sandplay un'energia particolare che, se viene riconosciuta dal terapeuta, attiva il processo di trasformazione e guarigione della psiche. Questa energia favorisce, come dice Donald Kalsched, una terapia centrata sull'affettività che consente di riparare nella relazione analitica ciò che, in seguito a un trauma, è stato spezzato con la dissociazione. Fedele al metodo fenomenologico proposto da Carl Gustav Jung,

* Già docente di Filosofia e Storia al Liceo classico Arnaldo di Brescia e di Psicologia dell'Educazione all'Università Bicocca di Milano, è psicoterapeuta e psicologo analista, socio ordinario AIPA e IAAP. Membro fondatore e coordinatore del Gruppo di Zollikon (Zurigo) sulla Sandplay Therapy guidato da Martin Kalf, conduce ad Arco (Trento) un laboratorio su sogni e immaginazione attiva. Ha pubblicato tra l'altro: *Il segno del padre* (2005), *Attraverso il senso di colpa* (2010), *Psicologia e Società* (con Bianchetti E., 2012), *Curare l'anima* (con Risé C., 2015), *Fecondazione eterologa: il corpo come luogo simbolico dell'origine* (2016) e in opere collettanee: *Presence and absence of the body in psychotherapy during lockdown* (a cura di Carpani S. e Luci M., 2022), *Emotions, Subtle Body-Somatic Unconscious, Sandplay Therapy in Jungian and Interdisciplinary Analyses of Emotions* (edited by Brodersen E., Meier I., Céspedes Musso V., 2025). Ha curato la pubblicazione di Kalf M., *Ascoltando il corpo. Nuove vie per il Gioco della sabbia* (2018) e, per i tipi di Routledge, l'edizione in inglese (2022).

Via Francesco Baracca 17, 25128 Brescia. E-mail: paoloferliga@gmail.com

Studi Junghiani (ISSNe 1971-8411), vol. 34, n. 1, 2026
DOI: 10.3280/jun63-2026oa22871

L'autore mostra come le immagini archetipiche abbiano contribuito a trasformare non solo il mondo interiore delle due donne, ma anche la relazione di tipo co-transferale con il terapeuta. Nel primo caso, nei sogni compare l'archetipo del fanciullo che nel corso della terapia si modifica radicalmente: all'inizio si presenta come una minaccia, per mostrare poi tutta la sua fragilità e divenire quindi lo spirito guida della paziente. Nel secondo caso, le immagini della Sandplay mostrano il corpo ferito alla ricerca di una nuova forma che ne favorisca la guarigione.

Parole chiave: *archetipi, inconscio collettivo, processo di individuazione, trauma e dissociazione, co-transfert, tenerezza.*

Abstract. *The archetype of the child in dreams and in the process of individuation*

Through the presentation of the individuation process of two patients, the author shows the role that archetypes of the collective unconscious can play in clinical practice. Archetypes bring a particular energy to dreams and Sandplay creations which, if recognised by the therapist, activates the process of transformation and healing of the psyche. This energy promotes, as Donald Kalsched says, a therapy centred on affectivity that allows the analytical relationship to repair what has been broken by dissociation following trauma. Faithful to the phenomenological method proposed by Carl Gustav Jung, the author shows how archetypal images have contributed to transforming not only the inner world of the two women, but also the co-transferential relationship with the therapist. In the first case, the archetype of the child appears in dreams and changes radically during the therapy: at first it presents itself as a threat but then reveals its fragility and becomes the patient's guiding spirit. In the second case, the Sandplay images show the wounded body searching for a new form that will promote healing.

Key words: *archetypes, collective unconscious, process of individuation, trauma and dissociation, countertransference, tenderness.*

Introduzione

L'intento di questo scritto è quello di mostrare, attraverso una serie di sogni di una donna di circa quarant'anni, che gli archetipi, una delle "scoperte" più feconde di Carl Gustav Jung, possono svolgere un ruolo importante nella pratica della clinica e favorire il processo di individuazione personale. Le immagini archetipiche, infatti, quando compaiono nei sogni, portano nella psiche del paziente e nella relazione terapeutica un'energia particolare, molto potente.

Nel lavoro clinico è importante che anche l'analista si lasci toccare da

queste immagini, per favorire quella trasformazione della psiche che nasce dal contatto della coscienza con i contenuti dell'inconscio e che consente lo sviluppo della *funzione trascendente*. Si tratta della funzione che nasce dal confronto tra l'Io e l'inconscio, un confronto in cui, dice Jung, non è più l'inconscio a condurre il gioco, ma l'Io. La comparsa delle immagini archetipiche però, potrebbe sopraffare l'Io che sotto la pressione di fattori affettivi rischia di perdere la bussola (Jung, 1958, p. 103). In questa situazione è il terapeuta che ha il compito di sostenere l'Io del paziente, aiutandolo a diventare consapevole del valore trasformativo che quelle immagini particolari possono veicolare. Questa presa di coscienza da parte dell'Io è indispensabile affinché, come dice Neumann, l'azione inconscia del Sé si trasformi in un'influenza cosciente, favorendo così il processo di individuazione (Neumann, 1949, p. 357).

Secondo Jung, infatti, gli archetipi sono forme originarie, trasmesse di generazione in generazione, che accolti con consapevolezza, consentono agli esseri umani di organizzare e dare senso alla loro esperienza. Svolgono quindi una funzione simile a quella delle *forme a priori* di cui parla Kant nella *Critica della Ragion Pura*. Essi però non svolgono una mera funzione cognitiva, ma sono portatori di un carattere simbolico, transpersonale e sovraperpersonale, *affettivamente determinato*, tipico dell'*inconscio collettivo*. Quando entriamo in contatto con queste immagini sentiamo che ci presentano qualcosa che oltrepassa i limiti della nostra coscienza, qualcosa di antico e lontano che però ci tocca profondamente e può attivare in noi forti emozioni. Possiamo dire che grazie alle immagini archetipiche l'Io, che in un primo momento per reggere il confronto con l'inconscio deve rafforzarsi, in un secondo momento si depotenzia e viene messo in comunicazione col Sé, il vero centro motore della vita psichica. «L'assimilazione di contenuti transpersonali e sovraperpersonali produce uno spostamento del centro dall'Io personale, come centro della coscienza, al Sé, come centro della psiche totale» (Neumann, 1949, p. 357).

Nel caso di Laura (nome di fantasia), tra i diversi archetipi che si sono presentati nel corso della terapia, uno in particolare ha guidato il processo di individuazione. Si tratta di quello che propongo di chiamare *archetipo della Bambina*, un archetipo che presenta le stesse caratteristiche attribuite da Jung all'*archetipo del Fanciullo*.

Questioni di metodo

L'attenzione alle immagini è tipica del metodo fenomenologico proposto da Jung che non consiste tanto nello "spiegare" i processi psichici, ma

piuttosto nel mostrare le immagini prodotte dall'inconscio per "comprenderne" il significato.

«Capire una cosa è un ponte e una possibilità di ritornare in carreggiata, mentre spiegare una cosa è arbitrio e persino assassinio. Hai contato quanti assassini ci sono tra i dotti?» (Jung, 2009, p. 230). Nel linguaggio fortemente immaginifico de *Il Libro Rosso* Jung sembra dirci che le immagini vanno accolte, nel senso del latino *capere* (ma anche *comprehendere*) che significa prendere, afferrare, catturare, abbracciare e solo in senso figurato capire, comprendere nella mente: spiegare subito un'immagine, senza prima averla compresa, accolta dentro di sé, rischia sempre di uccidere il potere trasformativo dell'immagine.

Come dicono Shamdasani e Hillman (2013) l'attenzione alle immagini piuttosto che ai concetti è ancora più necessaria oggi, dopo la pubblicazione de *Il Libro Rosso* che obbliga la psicologia a «trovare un altro linguaggio... a basarsi sull'immagine fantastica. Deve usare – scrive Hillman – il linguaggio della poesia o dell'analogia o della metafora, o qualsiasi altro linguaggio che non sia denotativo» (pp. 46-49).

La preferenza accordata a questo tipo di approccio mi ha portato a lasciare le vicende personali della paziente sullo sfondo, fornendo soltanto alcune informazioni essenziali sulla sua vita, e concentrando invece l'attenzione sulla fenomenologia dell'immagine, intendendo per tale il susseguirsi delle diverse apparizioni della bambina che mutavano a seconda della situazione psico-affettiva di Laura.

L'affermazione che Hillman attribuisce a Jung, secondo cui l'anima non sarebbe personale, ma oggettiva, mi ha poi suggerito di parlare del terapeuta in terza persona, per valorizzare il ruolo "oggettivo"¹, ma forse potremmo dire transpersonale, che le immagini dei sogni e della Sandplay hanno avuto nella relazione tra paziente e terapeuta.

In una terapia durata sette anni Laura ha raccontato sogni in quasi tutte le sedute. Molte immagini sia dell'inconscio personale che di quello collettivo, affollavano i suoi sogni. In particolare, però, un'immagine ha assunto un ruolo fondamentale nel suo percorso di individuazione, quella di una bambina che nel corso del tempo mutava carattere, atteggiamento, età e funzione. Poco alla volta la *bambina*, come Laura l'ha chiamata fin dall'inizio, è diventata il vero e proprio spirito guida del suo "processo di individuazione".

Questa immagine ha portato luce e calore anche nella relazione

1. «Jung dice che l'anima profonda non è affatto personale, il che è assai curioso. Dice che il personale è costituito da un'anima oggettiva. *Il Libro Rosso* lo scrive lui e nessun altro, ma in tutto quel materiale non c'è traccia dei suoi genitori, del suo matrimonio, delle sue tribolazioni; il personale non c'è, eppure il libro è intensamente e profondamente personale. Dunque, l'idea del personale va ripensata» (Shamdasani e Hillman, 2013, pp. 47-48).

terapeutica, coinvolgendo l'analista e contribuendo a creare un clima di fiducia e in questo modo ha favorito l'unione simbolica tra paziente e terapeuta. Questo clima, continuamente rinnovato dalla comparsa della bambina, ha consentito di affrontare sia gli aspetti d'ombra che si sono presentati nella relazione, sia i momenti di difficoltà in cui l'analista ha sperimentato talvolta la sua impotenza e il rischio di fallimento.

Era come se la bambina attivasse un'energia psichica non solo nella psiche della paziente, ma anche nella *relazione co-transferale* (Kay Bradway, 1991), tra paziente e terapeuta. Un'energia che veniva percepita talvolta anche a livello corporeo e che ha consentito di riconoscere quella "parte dell'inconscio" che Jung, nei *Seminari su Nietzsche*, chiama *inconscio somatico o corpo sottile*. Si tratta di un aspetto incomprensibile dell'inconscio, ma che può essere sperimentato quando scendiamo nel corpo².

Vedi, quando parliamo dell'inconscio, intendiamo riferirci all'inconscio psicologico, che è un concetto accettabile; ci confrontiamo, in questo caso con determinati fattori presenti nell'inconscio, i quali possono essere effettivamente compresi e tra i quali possiamo porre un discrimine. Invece la parte dell'inconscio che viene chiamata corpo sottile si fa sempre più identica al funzionamento del corpo, e di conseguenza sempre più impenetrabile, fino a terminare nella pura e semplice oscurità della materia. Quest'aspetto dell'inconscio è assolutamente incomprensibile (Jung, 1988, p. 469).

La tesi di Donald Kalsched

Le potenze spirituali, così Kalsched chiama gli archetipi, che occupano lo strato collettivo dell'inconscio e che di solito sostengono l'integrazione psichica e la spinta verso la totalità di una persona, senza un'adeguata mediazione e relazione umana possono trasformarsi nell'opposto e degenerare fino a diventare difese che mettono a rischio la vita e minano l'azione dell'Io.

Ciò accade in particolare col trauma che produce spesso una dissociazione della psiche, per cui l'Io perde fin dall'inizio la sua relazione col Sé³. Come sostiene Allan Schore nella premessa al libro di Bromberg (2011) la dissociazione rappresenta «la difesa ultima per bloccare il dolore emotivo corporeo». Anche se il suo effetto di lungo periodo è quello di impedire esperienze relazionali intime e di bloccare così la crescita emotiva, la

2. Per un'analisi dei concetti di *corpo sottile* e inconscio somatico negli scritti di C.G. Jung, vedi Ferliga P. (2025).

3. Sulla dissociazione e più in generale sul tema del trauma in una prospettiva junghiana è da segnalare Zoppi L. e Schmidt M., a cura di (2025).

dissociazione ha però, secondo Kalsched, una funzione salvavita e impedisce la frantumazione della personalità. L'emozione intollerabile viene dissociata dalla psiche, che non riesce a reggerne l'onda d'urto, e viene distribuita sulle diverse parti dello psiche-soma. Paradossalmente questa forma di difesa salva il nucleo vitale del Sé proprio mentre lo perde. La personalità si sdoppia così in una parte regredita rappresentata da un bambino "chiuso in un bozzolo interiore", mentre quella progredita può presentarsi come una figura tirannica e sadica, oppure come un angelo protettore (Kalsched, 2013, p. 31).

Kalsched chiama questo insieme di dissociazione e sdoppiamento *sistema di autocura*, un sistema che spesso si manifesta nei sogni o in momenti critici della relazione col terapeuta (Kalsched, 1996, pp. 29 e ss.).

Preservando mediante la dissociazione la parte fragile, ma germinale della psiche, il sistema di autocura la rende disponibile alla terapia. I frammenti di esperienza, che in seguito alla dissociazione restano depositati solo nella memoria implicita, potranno così tornare disponibili alla coscienza grazie al linguaggio mitopoietico dei sogni, della metafora, della poesia e del racconto. Proprio la funzione mitopoietica dell'inconscio, la sua capacità di presentarsi in forma di immagini archetipiche può favorire la terapia. Queste immagini forniscono infatti una matrice immaginale, un secondo mondo, capace di fungere da risorsa per l'anima.

Nel caso di Laura questo secondo mondo si è attivato con la comparsa dell'*archetipo della Bambina*.

C.G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*

Jung parla dell'immagine del *fanciullo* in particolare in un saggio dal titolo *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo* pubblicato per la prima volta nel 1940 insieme a uno scritto di Karol Kerény. In questo saggio Jung, dopo aver affermato che gli archetipi sono forze vitali psichiche, agenti immancabili dei disturbi nevrotici e psicotici, ma anche garanti di protezione e salvezza, ricorda con riferimento a quanto scrive Kerény, come l'archetipo del fanciullo sia universalmente diffuso. Sue varianti sono gli dèi giovinetti dei greci, Gesù bambino, il Mercurio del Medioevo strettamente connesso all'alchimia, i nani e gli elfi delle fiabe che indicano le forze della natura, ma anche gli spettri dei racconti inglesi o lo stesso Faust di Goethe che, ridiventato fanciullo, partecipa al coro dei beati infanti.

Questo archetipo – dice Jung – non è raro nella psicopatologia, ma compare soprattutto nella «terapia delle nevrosi, in quel processo di maturazione della personalità provocato per mezzo dell'analisi dell'inconscio e da me nominato "processo di individuazione"» (Jung, 1940, p. 153).

Interessa qui, per comprendere meglio il percorso di individuazione di Laura, evidenziare la connessione tra archetipo del fanciullo e processo di individuazione. Il fanciullo, dice Jung, è avvenire in potenza e preannuncia un mutamento di personalità. «Il fanciullo anticipa nel processo di individuazione quella forma che risulterà dalla sintesi degli elementi coscienti e inconsci della personalità. È dunque un simbolo unificatore degli opposti, un mediatore, un “salvatore”, ossia un artefice della totalità» (Jung, 1940, p. 157).

Jung invita alla cautela nel trattare questo archetipo senza sottoporlo a interpretazioni ultimative, ma piuttosto conservandone il significato funzionale di collegamento tra la coscienza e l'inconscio collettivo. Jung critica una lettura di tipo freudiano secondo cui potremmo dire che questo motivo è «l'immagine di certe cose della nostra infanzia che abbiamo dimenticato» e sarebbe quindi riconducibile al “teatro familiare”. Dato che però – dice Jung – si tratta di «un'immagine che appartiene all'intera umanità e non solo all'individuo, è forse più esatto dire: “il motivo del fanciullo rappresenta l'aspetto infantile preconscious dell'anima collettiva”». Si tratta quindi di un “fanciullo mitologico”, un simbolo irrazionale che non deriva dal fanciullo empirico, come dimostrano le sue apparizioni come dio, gigante, nano, animale ecc. Appartiene dunque al mondo mitopoietico degli archetipi.

Proprio per il suo carattere universale e transpersonale può avere un effetto “prodigioso” su chi lo incontra nelle visioni o nei sogni. Queste esperienze visionarie avvengono soprattutto quando c'è stata una scissione tra il presente e il passato, quando l'individuo smarrendo le proprie caratteristiche infantili ha perso le proprie radici in favore di una Persona arbitraria, corrispondente alle sue ambizioni o alle aspettative degli altri. La funzione di questo archetipo è quella di rettificare l'unilateralità della coscienza, di unificare gli opposti e di spostare il centro della personalità dall'Io al Sé.

Come vedremo nei sogni di Laura, spinta inconsciamente verso una forma di perfezionismo e di controllo che la separava dai suoi aspetti più naturali e istintivi, sarà proprio la comparsa della bambina a consentirle di risanare la scissione.

Un'ultima notazione terminologica. Questa immagine archetipica, il *Fanciullo*, rappresenta caratteristiche psichiche diverse e assume funzioni diverse a seconda del momento in cui compare nel percorso individuativo. Può indicare fragilità e abbandono, ma anche contatto con le radici, sollecitare un senso di minaccia e paura, ma anche offrire una prospettiva di senso e di nuove possibilità. A livello profondo rappresenta spesso l'immagine nascente del Sé. Come vedremo tutti questi aspetti si trovano nella bambina che compare nei sogni di Laura. Per questa ragione ritengo che l'archetipo possa presentarsi anche nella forma di una bambina e che si possa quindi

parlare, oggi, di un *archetipo della Bambina*. D'altronde Jung in *Aspetto psicologico della figura di Core* (1941) dice che la fanciulla, Core che nel mito è sempre collegata a Demetra, appartiene nella donna al tipo "personalità sopraordinata", personalità che è in relazione con la totalità della psiche e svolge perciò la funzione del Sé. «La Core ha la sua corrispondenza psicologica in quei tipi che io ho definito da un lato come "Sé" o "personalità sopraordinata", dall'altro come "Anima"» (Jung, 1941, p. 178).

I sogni di Laura⁴

*Dovetti riconoscere che la mia anima è bambina,
e che il Dio nella mia anima è bambino.*
C.G. Jung

Laura

Laura è una donna di circa quarant'anni, con una costituzione fisica esile, delicata, un sorriso velato da tristezza, sembra molto più giovane dell'età che ha.

Fin dalla prima seduta porta il dolore per il rapporto con il figlio che da due anni vive con il padre da cui è separata. Il rapporto col figlio la pietrifica, è segnato da forti litigi iniziati quando il ragazzo aveva compiuto quindici anni.

L'altro grande dolore di cui parla all'analista, è quello provato per la morte improvvisa della sorella, da cui sono passati circa dieci anni, che suscita ancora in lei un forte sentimento di rabbia per ciò che ritiene un'ingiustizia inaccettabile, cui segue sempre un senso di colpa. Educata dalle suore a un forte senso del peccato non può permettersi la rabbia, in particolare non può arrabbiarsi con Dio per la morte della sorella. Nella sua vita c'è un altro lutto, di cui non parla all'inizio, la morte a tre anni della prima figlia dei genitori, avvenuta diversi anni prima che lei nascesse.

Un terzo tema che si presenterà soprattutto nell'ultima fase della terapia riguarda il suo rapporto con il nuovo compagno che presenta alcune difficoltà.

Ultima di cinque figli, nata parecchi anni dopo il quarto, deve essere brava e perfetta per essere accettata, di certo non è stata desiderata. Il padre è morto quando lei era ancora giovane, la mamma è nello stesso tempo possessiva e anaffettiva. Nel corso della terapia Laura sentirà una profonda tristezza per l'affetto che le è mancato.

Nei primi colloqui dice di sentirsi al limite della depressione, di provare molta ansia e paura per il futuro, di sentirsi già vecchia. Parlerà in seguito di altri sintomi, claustrofobia, emicrania, dolori di stomaco, cistiti ricorrenti.

4. I sogni sono in corsivo mentre il commento della paziente è riportato tra virgolette caporali.

Dopo il primo incontro, Laura inizia a raccontare i suoi sogni che la accompagneranno per tutto il suo percorso di individuazione. Sogni che sembrano parlare di un mondo altro, un mondo mitopoietico, in cui Laura può vivere ciò che non vive nella realtà, un mondo in cui compare molto presto una bambina, un'immagine archetipica, prima inconscia poi sempre più in relazione con la coscienza, importante nel percorso di guarigione e di individuazione della paziente.

Nei sogni di Laura è possibile osservare questo processo individuativo. L'immagine archetipica si modifica nel corso del tempo: all'inizio la comparsa della bambina suscita spesso angoscia e paura, poi porta serenità e gioia e infine favorisce una relazione fluida tra Io e Sé⁵. Dal punto di vista fenomenologico è interessante notare che in una prima fase l'archetipo si presenta sempre come una bambina, più raramente come un bambino, mentre verso la fine del percorso terapeutico compare al suo fianco anche la figura di una vecchiaia. Potremmo dire che si costella così nell'inconscio la versione femminile di quello che James Hillman chiama archetipo *Senex-Puer* (1988) o la coppia archetipica *Demetra-Persefone* di cui parla Jung (1941), un'immagine potente che accompagna Laura nella riscoperta di una propria dimensione spirituale.

Nei sogni quindi, l'immagine della bambina si trasforma. Cresce di età, modifica il proprio atteggiamento, esprime sentimenti contrastanti. L'analista è particolarmente toccato da queste epifanie, sempre nuove e sorprendenti⁶. Abituato da una lunga frequentazione con Martin Kalff a prestare attenzione al "sentito" del corpo⁷, sente talvolta i battiti del cuore che accelerano o i muscoli dell'addome che si irrigidiscono, i tratti del volto che si distendono o contraggono. In Laura le reazioni del corpo accompagnano emozioni diverse: preoccupazione, paura, ma anche senso di sicurezza e gioia, emozioni che può condividere col terapeuta. La comparsa della bambina, che diviene una sorta di terzo ospite nella stanza di analisi, favorisce non solo la relazione della paziente con le immagini dell'inconscio, ma anche la relazione reciproca tra terapeuta e paziente. Nel campo analitico si costella così un forte sentimento di tenerezza fin dall'inizio condiviso⁸.

5. «Poiché esistono due centri autonomi della psiche, la relazione tra di essi diviene di importanza vitale... Molte delle vicissitudini dello sviluppo psicologico possono essere comprese nei termini della mutevole relazione tra l'Io e il Sé nelle varie fasi della crescita psichica» (Edinger, 1972, p. 20).

6. Kalsched (1996) con riferimento ai sogni di una sua paziente in cui compariva una bambina innocente, arrabbiata e trascurata, dice che quell'immagine era importante non solo per la paziente, ma anche per lui (p. 93).

7. Sul ruolo che l'attenzione al corpo, caratteristica di tutte le forme di meditazione, può svolgere sia nella terapia che nella supervisione vedi *Un nuovo metodo per la supervisione e per la terapia* (Kalff M., 2018, pp. 90 e ss.).

8. Sulla tenerezza come disponibilità a lasciarsi toccare dall'altro senza dominarlo e come forma di cura che trasforma l'angoscia in pensabilità e il trauma in possibilità di simbolizzazione, vedi Ambrosiano, 2021.

L'archetipo si presenta

Sono al mio paese e coccolo una bambina. In casa ci sono la mamma e mia sorella Rosa, morta dieci anni fa.

Ancora mamma e Rosa che mi porge delle tavolette di ceramica azzurra che è riuscita a staccare dal muro. Una è per me: è l'immagine della Madonna col bambino. Il bambino ha uno sguardo sofferente rivolto verso il cielo.

Fin dall'inizio, dunque, si presentano la bambina e il bambino, il piccolo Gesù che senz'altro è un'immagine archetipica.

Nella casa dell'infanzia, ho paura a restare da sola. Dico a una bambina di un anno "andiamo a dormire". Fantasmì, paura, una donna adulta e un uomo deforme, forse un nano che cerca un approccio fisico, mollo la bambina e corro nel buio... mi sveglio.

Dopo il sogno dice: «Sento che sto arrivando a un punto a cui non voglio arrivare. Ricordo la paura di restare in casa da sola col papà quando non era sobrio. Con la mamma ci chiudevamo a chiave per dormire. Ancora oggi chiudo la porta della camera a chiave».

Come vedremo anche più avanti quando nell'inconscio si attiva l'archetipo caratterizzato da un forte contenuto affettivo, compaiono talvolta dei sogni che parlano della relazione con il terapeuta, come questo:

Sono come sempre nella casa dell'infanzia ed ho un appuntamento telefonico con l'analista. L'appartamento è luminoso con tante stanze, attendo la chiamata con ansia e continuo a cambiare stanza perché vengo disturbata dai bambini che fanno chiasso. Esco in cortile, adesso la casa sembra una caserma. I bambini escono in fila come tanti soldatini. L'analista, sulla soglia, vigila e controlla, grida: «Silenzio!»

Laura parla dell'importanza che le sedute stanno assumendo per lei e dell'ansia che talvolta l'accompagna prima o dopo i nostri incontri. Parla anche del suo bisogno di controllo, delle difficoltà che, come maestra, avverte con la nuova direttrice di fronte a cui teme di non riuscire a farsi valere, delle richieste di perfezione a cui sente di dover sempre rispondere.

L'analista si chiede quanto il bisogno di controllo si presenti come una difesa rispetto a emozioni ancora difficili da accettare e se quel bisogno sia adesso proiettato su di lui. La sua posizione sulla soglia sembra alludere alla sua figura di mediatore tra conscio e inconscio e quel grido che impone silenzio allude forse alla necessità di tacitare voci interiori disturbanti. Il terapeuta si chiede fino a che punto sia importante valorizzare la dimensione del silenzio, rispetto alle voci interiori disturbanti, senza sacrificare la creatività che nasce dal rapporto di Laura con le proprie immagini infantili.

Dopo questo sogno proporrà alcuni momenti di meditazione in cui il silenzio acquisterà sempre più spazio diventando luogo per l'ascolto interiore.

L'archetipo mostra il suo lato distruttivo

Nella mia camera, molta angoscia. Una bambina si dondola sul pavimento e mi disturba. Le urlo «vai via! Non sei di qui!» Ride beffarda e mi dice «non mi fai paura». «Portamela via!» Una donna vestita di bianco, la vedo di spalle, la porta fuori.

L'immagine della bambina beffarda è vissuta con angoscia da Laura e fa un po' paura anche al terapeuta. L'immagine della donna vestita di bianco e vista di spalle non tranquillizza la paziente, ma suscita inquietudine. L'archetipo sembra manifestare in questa prima fase il suo lato distruttivo.

Nella seduta successiva Laura dice di provare molta angoscia e che l'analisi la svuota lasciandole una forte sensazione di stanchezza. Il terapeuta si chiede che senso abbia quel vuoto che si costella nelle sedute e non sa cosa rispondere. Cerca di fare vuoto dentro di sé senza farsi travolgere dal senso di impotenza che prova. Dopo un momento di meditazione in cui analista e paziente portano la loro attenzione al respiro, le dice che forse, adesso, può permettersi di sentire il vuoto perché non è più sola, può parlarne al terapeuta che è lì per ascoltarla. Quel senso di vuoto si trasformerà in capacità di ascolto del proprio mondo interiore, un vero e proprio mondo mitopoietico ricchissimo di immagini, emozioni, sogni.

Sono in uno stato di benessere totale, abbracciata a un uomo, forte e protettivo. Quest'uomo dice che sta benissimo con sé e con me. Anch'io sto bene.

In questo sogno agisce *Eros*, archetipo potente⁹, e la relazione terapeutica si colora sempre più di un sentimento di affetto: il sogno mostra a tutti e due che si tratta di un sentimento reciproco. Proprio questo sentimento permette il costellarsi in Laura di un *Animus* forte e protettivo che la aiuta a essere più sicura e a stabilire una relazione sempre più ricca con il suo mondo interiore e con quello della realtà esterna.

In questo periodo muore la madre di Laura, ormai molto anziana e da tempo priva delle proprie facoltà cognitive. La seppelliscono nel paese natale di Laura e quando aprono la tomba lei può vedere anche la piccola cassa della sorellina morta, molto prima della nascita di Laura, a tre anni. Questa visione genera emozioni molto forti, relative al tema della morte, di cui finalmente può parlare in seduta.

È interessante osservare però che quando nei sogni compare la bambina, anche dopo questa esperienza, Laura non la assocerà mai alla sorellina morta. Questo fatto sembra confermare l'aspetto archetipico e quindi non dipendente dal "teatro familiare" dell'immagine che le si presenta nei sogni.

La bambina prigioniera e indifesa

Sono al mio paese, vestita elegante. In casa c'è una bambina chiusa in una

9. Károly Kerény riprendendo un mito che risale alla tradizione orfica, mostra come *Eros*, il dio dell'amore, sia una forza primigenia che *spinge all'unione* Cielo e Terra, portando alla luce quanto si nasconde nell'oscurità della notte (1951, p. 27).

gabbia. Al piano di sopra mio padre dorme nell'ultima stanza. Sta arrivando la sera e anche la bambina è spaventata. «Vedrai che riusciamo a uscire», le dico. Non l'abbandono. La bambina chiusa nella gabbia ricorda il bambino chiuso in un bozzolo di cui parla Kalsched.

Commentando il sogno Laura ricorda quando da piccola per l'epatite A era rimasta da sola in ospedale per un lungo periodo e anche la paura che provava la sera quando il papà aveva bevuto. A partire da questo sogno inizia a parlare della sua relazione col padre, dell'Ombra che emerge dai suoi ricordi e della necessità di affrontarla¹⁰.

*A casa mia sto litigando con mia madre perché non mi capisce. C'è uno sgabuzzino molto profondo con i soffitti a volta. Mia madre tace. Appare una bambina, indifesa, con i piedini nudi in mezzo agli insetti. Le dico: "Come fai a non notarla"? Mi arrabbio molto*¹¹.

Laura sente che l'immagine della bambina parla di lei e attiva due emozioni contrapposte. Da una parte la tristezza per un'infanzia in cui non si è sentita vista dai genitori, dall'altra la rabbia per ciò che ha patito. Parlando di queste emozioni, tristezza e rabbia, Laura si sente invasa dall'angoscia. Queste emozioni prima dissociate entrano ora nel campo analitico liberando alcuni aspetti d'Ombra. Per alcune sedute la tenuta dell'Io sembra messa a dura prova e l'asse Io-Sé sembra entrare in crisi. Inizia un periodo di regressione in cui l'inconscio sembra sopraffarla. La rabbia però, in parte legittimata dal terapeuta, aiuta Laura a esprimere il suo dolore profondo, legato alla relazione con la madre. Un giorno superando un senso di vergogna dice: «Ricordo che da piccola spesso la mamma mi picchiava e che quando mi è comparso il ciclo mi ha detto: "Non sei più la mia bambina innocente"».

Il terapeuta partecipa emotivamente al racconto di Laura che ricorda con tristezza la sua relazione con una madre possessiva e anaffettiva. Il movimento dell'archetipo, dalla bambina beffarda e prigioniera alla bambina indifesa, sembra indicare una trasformazione resa possibile anche dalla percezione di un affetto, nato nella relazione analitica, che aiuta la paziente a riparare ciò che nell'infanzia era stato spezzato (Kalsched, 2013, p. 33).

Laura si prende cura della bambina

Compaiono alcuni sogni in cui Laura si prende cura della bambina, sogni che accompagnano l'uscita dalla precedente fase regressiva.

Gira per casa una bambina con la sua bambolina... il suo oggetto transizionale. Tengo in braccio una bambina addormentata mentre sono sola e devo

10. Sull'Ombra del padre vedi *Il lato oscuro dell'archetipo del padre* (Ferliga P., 2005, pp. 120 e ss.).

11. Come dice Jung (1940) «il motivo dell'essere "insignificante", abbandonato, esposto, minacciato vuole esprimere la precaria possibilità di esistenza psichica della totalità... la minaccia che la coscienza raggiunta venga nuovamente sommersa dalla psiche istintiva, dall'inconscio» (p. 159).

abbandonare degli oggetti, forse non miei... mi si sgretola un dente e nel sacchettino ci sono resti di dente, perline e braccialettini, non so se di valore.

Nella casa ci sono i miei genitori con mia sorella. Penso che siano morti. La camera dove dormiva papà, in cui non entravo mai, è piena di vecchi mobili ed emana un cattivo odore. Improvvisamente diventa luminosissima e tutto è in ordine, c'è luce in tutte le stanze. Forse sono morta anch'io.

Laura è colpita dal fatto che in questo sogno che parla dei morti compaia una luce luminosa in tutte le stanze. L'analista ricorda che Jung (1940) dice che «il fanciullo si distingue in azioni che mirano al trionfo sull'oscurità» (p. 160).

La bambina beffarda, poi chiusa in gabbia, infine indifesa, finalmente dorme tra le braccia di Laura.

Laura la tiene in braccio, ma deve liberarsi di qualcosa, abbandonare oggetti che forse non le appartengono più. Muore un mondo e anche il suo vecchio Io. Si presenta il tema della morte come capacità di fare lutto: perdita dell'onnipotenza infantile, di ciò che avrebbe voluto essere, rinuncia alla fusione primaria. Il terapeuta immagina che Laura senta di dover fare il lutto non solo per sé ma anche per i suoi genitori che avevano perso una figlia a tre anni e che non avevano saputo rielaborare quella perdita. Ma sa anche che, come dice Paul-Claude Racamier (1992), «ognuno fa i propri lutti, e non può farne altri. Si può accompagnare nel suo lutto una persona che si ama, ma non ci si può sostituire ad un altro per fare il lutto che gli spetta e del quale questi cerca di *disfarsi*» (p. 59) e aiuta Laura a capire che non può accollarsi il lutto degli altri. Può invece fare il suo lutto personale, lasciando andare aspetti dolorosi legati alla famiglia d'origine, perché sa che al di là della perdita il vuoto non è totale (Racamier, 1992, p. 54). Il processo del fare lutto iniziato con questo sogno si concluderà con la vendita della casa natale, che era comparsa per anni nei suoi sogni, e con l'apparire di un sentimento di perdono nei confronti della mamma. Dice: «Devo lasciar andare la casa, non posso permettermi di tenerla anche se vorrei starci da sola» e «Ho perdonato la mamma, l'ho assistita per cinque anni e non provo più rabbia».

Fare lutto della famiglia di origine è necessario per spezzare la catena transgenerazionale che trasmette stati depressivi e senso di frustrazione, e nello stesso tempo per salvare la nuova famiglia di Laura e la sua relazione col compagno. Fare lutto le serve per non avere rimpianti. La morte simbolica di Laura, che si presenta nel sogno, prepara così una nuova nascita.

L'incontro con la Vecchia

A questo punto del percorso all'immagine della bambina si affianca quella della Vecchia.

Chiesa gotica con un rosone. Vedo una stanza con un divano e una donna vecchia con una bambina di 5/6 anni che dice: «Meno male che ho questa bambina».

Entro in un labirinto con le tombe. Cerco una via ma non so se di persone vive o morte. C'è un sarcofago con sopra la mamma. Non ho tempo, devo andare. Per tre

volte provo ad uscire. Finalmente esco e mi trovo nella casa della mia infanzia. Esco in cortile e salto giù dal tetto del pollaio. Non ho paura di cadere, mi sento libera. Due ragazzine mi tirano dei sassi. Non ho paura, mi sento forte, ormai in salvo.

Il sogno si apre con un *mandala*, il rosone della chiesa gotica e con la coppia Vecchia-Giovane, due immagini che parlano della relazione con Sé.

«Ricordo delle bimbe un po' ocche che mi prendevano in giro perché il papà beveva – dice Laura –. Il mio ingresso nel labirinto con le tombe e il sarcofago della mamma mi dicono che si è trattato di *un viaggio nel regno dei morti*. È come se fossi arrivata al nucleo centrale, al centro di me stessa. Quando esco e mi ritrovo di nuovo nella casa dell'infanzia, questa volta percepisco un senso di libertà. Mi sento forte e non ho più paura della solitudine».

L'analista è commosso e lo comunica a Laura. Nella stanza d'analisi si percepisce una tensione forte come se si fosse creato un campo magnetico, una tensione che si avverte anche nel corpo. Siamo in presenza di quello che Jung (1940) chiama un grande sogno, che si caratterizza per il suo aspetto *numinoso* e di solito si presenta nei momenti di crisi o di passaggio. Per l'analista è molto importante che la paziente senta di poter reggere la solitudine che, come dice Jung, «esprime il contrasto tra il portatore o simbolo della coscienza superiore e il suo ambiente» (p. 162).

In una delle sedute successive la paziente dice che proprio l'essere arrivata al nucleo centrale della sua psiche le fa sentire la sua incompletezza: «È come se mi sentissi incompleta, c'è qualcosa che desidero, di più alto, che viene dalle viscere e che sento nel cuore. Forse ha a che fare con la morte, con la seconda parte della mia vita».

Laura sa ormai che la bambina svolge un ruolo importante nel suo percorso di individuazione, nella sua ricerca di “qualcosa di più alto”. Dopo il viaggio nel regno dei morti il canale tra l'Io e il Sé si è riaperto¹² e Laura inizia a recuperare un rapporto con la dimensione spirituale della sua vita¹³.

Sono a una fiera in paese, in mezzo a tanta gente. Mi sento tirare in basso. C'è la bambina in miniatura che sembra un elfo. Una signora anziana con uno scalpello delicatamente toglie la crosta lattea dalla faccia/maschera della bambina. Compare un viso bellissimo e dolcissimo che mi sorride. È una bambina normale. Improvvisamente mi trovo davanti alla mia classe e la bidella, vedendo la bambina dice: “Ma quella sei tu!”

Sono nella casa, pulisco e sistemo l'ultima stanza che avevo scoperto a 7-8 anni. Adesso è diventata la mia casa con dentro tutte le mie bambole.

Laura è contenta di poter entrare nella stanza proibita. Nel raccontare il sogno è molto emozionata e questa emozione di gioia contagia anche l'analista.

«Ultimamente il pensiero della morte mi occupa di meno. Mi sembra di poter accettare la morte dell'amica che porta il mio nome e di mia sorella Rosa». Adesso, quando viaggia in auto da sola, riprende a cantare, una passione della sua giovinezza.

12. Secondo Edinger (1972) il rapporto Io-Sé ha un andamento ciclico che si ripete nel corso della vita sia nell'infanzia sia nella maturità.

13. È importante sapere, dice Hillman, che gli eventi del Puer (per noi della Bambina) “appartengono alla fenomenologia dello spirito” che aiuta la psiche a liberarsi dagli aspetti d'ombra dell'archetipo della madre (Hillman, 1988, p. 4).

Inizia il processo di fine analisi

Sono fidanzata con l'analista e lo abbraccio. Di là ci sono sua moglie e suo figlio.

All'analista, ma anche a Laura, questo sembra un sogno di fine analisi, intendendo per tale un processo che richiederà ancora un periodo di cui non è possibile prevedere la durata perché si concluda. Laura continua a sognare la bambina che la accompagna.

«Sento la mamma e anche mia sorella Rosa più lontane. Non soffro più per il passato. Non mi sento più disperata o triste. Provo talvolta dolore e lo accetto».

Sembra proprio che quando «...il simbolo del fanciullo affascina e domina la coscienza, la sua efficacia redentrica fluisce in essa e compie quel distacco dalla situazione di conflitto che la coscienza non era in grado di effettuare» (Jung, 1940, p. 161).

Finalmente Laura vende la casa dell'infanzia!

Sto baciando un uomo maturo, mi scappa l'occhio e vedo mia madre con il suo sguardo giudicante. Mi arrabbio molto. Penso però, sempre in sogno, che è morta. Mostro all'uomo la casa della mia infanzia, la scala, il corridoio e in fondo la camera del papà.

Mia sorella Rosa mi dice con affetto: «Per te va tutto bene!»

Sono nel mio paese e incontro un'amica dell'infanzia. È triste e io so che deve morire. L'accarezzo e poi me ne vado. Adesso mi trovo in città e la bambina mi segue, è smorta e triste. So che anche lei non sopravviverà.

È come se Laura avvertisse che non può identificarsi con la bambina, che ha avuto tanta importanza nel suo percorso di individuazione, deve lasciare andare questa “forma infantile del Sé”.

Come dice Jung in *Aspetto psicologico della figura di Core* «...queste figure di fanciulla sono sempre votate alla morte, in quanto la loro sovranità esclusiva sulla psiche femminile ostacola il processo di individuazione, ossia la maturazione della personalità... Quando, dunque, si pone il problema della personalità – ciò che generalmente costituisce il problema pensoso della seconda metà della vita –, soccombe anche la forma infantile del Sé (Jung, 1941, p. 192).

Accompagno una vecchietta molto bella, con un viso dolce, per le vie del centro. Incontriamo un'altra vecchietta scura e un po' logora, ma con un'energia positiva, che vende quaderni, sono i miei quaderni delle medie. Proseguiamo la nostra passeggiata ma la vecchietta bella è agitata perché vuole tornare dall'altra, sente che il suo posto è là. La riaccompagno e le lascio, una seduta accanto all'altra, una sciupata e l'altra ancora fresca, insieme mi sembrano formare una palla come se le due metà adesso si fossero completate.

«Questo sogno è molto forte, forse ancora di più dell'incontro con la bambina. Mi dà un senso di stabilità, sento che ormai basto a me stessa».

Al caso di Laura sembrano ben attagliarsi queste parole «Il Puer ispira lo sbocciare delle cose, il Senex presiede al raccolto» (Hillman, 1967, p. 70), parole che segnano il passaggio dall'immagine della bambina a quella della vecchiaia.

Laura, infatti, è ormai riuscita a tenere insieme gli aspetti di luce e di ombra della sua psiche.

L'analista ricorda che per Jung il motivo del fanciullo è un "artefice della totalità" e può trovare espressione in ciò che è rotondo, cerchio o sfera, nel *mandala* che rappresenta appunto la totalità, il Sé. Scopo del processo di individuazione è proprio la *coniunctio oppositorum*, la sintesi del Sé (Jung, 1949, p. 158). L'analista comunica a Laura questa riflessione.

Sulla soglia

Laura racconta quello che ritiene un sogno definitivo.

In un altro sogno vedo giocare i miei bambini delle elementari ai limiti del bosco. Io sono sulla soglia e provo una sensazione molto bella.

«Sento che questo è un sogno definitivo. Adesso so che cosa dovevo capire: sono sulla soglia e quello è il mio luogo».

Il terapeuta ricorda che in uno dei primi sogni (il terzo qui presentato) era lui a stare sulla soglia. Adesso Laura non ha più bisogno del terapeuta per confrontarsi col proprio mondo interiore e con la vita.

Stare sulla soglia, luogo di passaggio tra dentro e fuori, tra inconscio e conscio, consente alla funzione trascendente di esprimersi. Nella contraddizione insita nel sostare su un luogo di passaggio è possibile cogliere che la *coniunctio* tra Io e Sé non consiste in uno stato di quiete e di risoluzione definitiva dei propri problemi. Richiede piuttosto di non chiudere la porta, di stare all'aperto, di accogliere e lasciarsi toccare da tutto ciò che la vita porta.

Nel corso del tempo, sintomi psichici e fisici se ne sono andati, Laura sta bene, è serena, lo sguardo sul mondo interiore le ha consentito di trasformare il suo sguardo sulla realtà. Non c'è più tristezza nei suoi occhi.

Alcune considerazioni finali

Nel lavoro terapeutico con Laura mi ha molto colpito il ruolo che le immagini dei sogni, in particolare l'immagine archetipica della bambina, hanno avuto non solo nel suo percorso di individuazione, ma anche nella relazione analitica, suscitando anche in me emozioni che spesso avevano un riscontro a livello del "sentire corporeo". La bambina assumeva nel racconto di Laura una vita propria, come se diventasse una terza persona che partecipava alle nostre sedute. In quei momenti la differenza tra immagine e realtà, psiche e corpo, tendeva a scomparire.

In questa esperienza clinica credo di aver potuto sperimentare, insieme alla mia paziente, quell'esperienza di *corpo sottile/inconscio somatico* di cui parla Jung e che si presenta quando l'inconscio "viene percepito nel corpo" (Schwartz-Salant, 1982, p. 216). L'immagine della bambina operava su Laura come un farmaco, ma toccava anche il terapeuta entrando in risonanza

con il suo mondo interiore. Non si trattava però soltanto del *controtransfert somatico* dell'analista, ma della presenza nel campo analitico di un terzo che ha favorito l'emergere di un "inconscio relazionale" che non apparteneva a nessuno dei due individualmente (Bromberg, 2011, p. 129).

Dal punto di vista teorico mi è sembrato interessante seguire la fenomenologia dell'immagine confrontandola con la descrizione di Jung dell'*archetipo del Fanciullo*. Questo confronto e la particolare risonanza che la bambina, proprio per il suo carattere femminile, aveva nei vissuti della paziente e del terapeuta, mi hanno però convinto della necessità di parlare di un *archetipo della Bambina*. A differenza della *Core* (fanciulla in greco) che «di regola, nella donna, è una figura doppia, e precisamente madre e fanciulla» (Jung, 1941, p. 79), la *Bambina* rivendica un'autonomia dal mondo materno che richiede, credo, di essere indagata. Nel processo di individuazione la bambina, infatti, ha accompagnato Laura proprio a separarsi dagli aspetti d'ombra della relazione con la madre, consentendole così di risanare quelle ferite che in quella relazione si erano formate.

Un'ultima osservazione sull'importanza della *tenerezza*, che ha accompagnato la nostra relazione fin dall'inizio, un sentimento che si esprime con le parole e con il linguaggio del corpo e che evoca un tempo interiore, «un tempo che è quello dell'attendere e dell'indugiare, del silenzio e dell'attenzione» (Borgna, 2022, p. 6).

Bibliografia

- Ambrosiano L. (2021). *Nello spazio del lutto. Melanconia, violenza, tenerezza*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Borgna E. (2022). *Tenerezza*. Torino: Einaudi.
- Bromberg P.M. (2011). *L'ombra dello tsunami. La crescita della mente relazionale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Bradway K. (1991). Transference and countertransference in Sandplay Therapy. *Journal for Sandplay Therapy*, 1, 1: 25-43. DOI: 10.61711/jst.1991.01.1.227
- Edinger E. (1972). *L'Io e l'Archetipo. L'individuazione e la funzione religiosa della Psiche*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Ferliga P. (2005). *Il segno del padre. Nel destino dei figli e della comunità*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Ferliga P. (2025). Emotions, Subtle Body-Somatic Unconscious, Sandplay Therapy. In: Brodersen E., Meier I., Céspedes Musso V., eds., *Jungian and Interdisciplinary Analyses of Emotions. Method and Imagery*. London and New York: Routledge.
- Hillman J. (1967). *Puer aeternus*. Milano: Adelphi.
- Hillman J. (1988). *Saggi sul Puer*. Milano: Raffaello Cortina.
- Hillman J., Shamdasani S. (2013). *Il lamento dei morti. La psicologia dopo il Libro rosso di Jung*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung C.G. (1918). *Über das Unbewusste* (trad. it.: Sull'inconscio. In: *Opere*, vol. 10/1. Torino: Bollati Boringhieri, 1998).

- Jung C.G. (1927). *Die Frau in Europa* (trad. it.: La donna in Europa. In: *Opere*, vol. 10/1. Torino: Bollati Boringhieri, 1998).
- Jung C.G. (1933/50). *Zur Empirie des Individuationsprozesses* (trad. it.: Empiria del processo di individuazione. In: *Opere*, vol. 9/1. Torino: Bollati Boringhieri, 1997).
- Jung C.G. (1940). *Zur Psychologie des kindarchetypus* (trad. it.: Psicologia dell'archetipo del fanciullo. In: *Opere*, vol. 9/1. Torino: Bollati Boringhieri, 1997).
- Jung C.G. (1941). *Zur psychologischen Seite der Korefigur* (trad. it.: Aspetto psicologico della figura di Core. In: *Opere*, vol. 9/1. Torino: Bollati Boringhieri, 1997).
- Jung C.G. (1944). *Studien über alchemistische Vorstellungen* (trad. it.: Studi sull'alchimia. In: *Opere*, vol. 13. Torino: Bollati Boringhieri, 1995).
- Jung C.G. (1946). *Die Psychologie der Übertragung* (trad. it.: La psicologia della traslazione illustrata con l'ausilio di una serie di immagini alchemiche. In: *Opere*, vol. 16. Torino: Bollati Boringhieri, 1993).
- Jung C.G. (1958). *Die transzendente Funktion* (trad. it.: La funzione trascendente. In: *Opere*, vol. 8. Torino: Bollati Boringhieri, 1994).
- Jung C.G. (2010). *Il Libro Rosso. Liber Novus*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung C.G. (2011). *Lo Zarathustra di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-39*. Vol. 1. Torino: Bollati Boringhieri.
- Kalff M. (2018). Ferliga P., a cura di, *Ascoltando il corpo. Nuove vie per il gioco della sabbia*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Kalsched D. (1996). *Il mondo interiore del trauma. Difese archetipiche dello spirito personale*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Kalsched D. (2013). *Il trauma e l'anima*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Kerény K. (1951). *Gli dèi della Grecia*. Milano: Il Saggiatore.
- Neumann E. (1949). *Storia delle origini della coscienza*. Roma: Astrolabio.
- Racamier P-C. (1992). *Il genio delle origini. Psicoanalisi e psicosi*. Milano: Raffaello Cortina.
- Zoppi L., Schmidt M., a cura di (2025). *La complessità del trauma. Approcci junghiani e psicoanalitici al trattamento del trauma*. Roma: Giovanni Fioriti Editore.

A cura di Costanza Jesurum

Maschile Femminile, Animus e Anima del soggetto
novecentesco: su *Mad Men*
Costanza Jesurum*

Riassunto

Il cinema prima e la televisione poi hanno offerto rappresentazioni simboliche pregne di significato in opere che non di rado sono poi arrivate alle stanze di analisi, che sono state raccontate dai pazienti, come se fossero proprie rappresentazioni oniriche. Riprendendo la storia dell'ermeneutica analitica sulla decodifica di film e prodotti televisivi, l'autrice offre una lettura psicologico analitica della serie *Mad Men* andata in onda per la prima volta in USA dal 2007 al 2015 e poi trasmessa in tutto il mondo, ottenendo un tale successo di pubblico e di critica, da arrivare a incidere su moda e costume. La serie è interpretata come una variante piuttosto singolare di "viaggio dell'eroe" dove i protagonisti incarnano declinazioni archetipiche, e parti simboliche della psiche collettiva, con una particolare attenzione a un momento storico che ha implicato un cambiamento profondo nei modi di vivere di pensare e di essere in relazione.

Parole chiave: *Mad Men*, *viaggio dell'eroe*, *Animus e Anima*, *serialità televisiva*, *industria culturale*.

* Psicologa analista AIPA. Svolge attività clinica con adulti e adolescenti, con un particolare attenzione alle tematiche di genere, e della violenza di genere. Dal 2023 è membro della redazione di *Studi Junghiani*. Ha pubblicato diversi libri, tra cui *Il corpo in questione. Per una psicologia del sesso* (Milano: Ponte alle Grazie, 2023) e *Violenze di genere. Prevenire, comprendere, curare* (Milano: Ponte alle Grazie, 2025). Collabora con diversi periodici e testate.

Via Odoardo Beccari 14, 00154 Roma. E-mail: costanzajesurum@yahoo.it

Studi Junghiani (ISSNe 1971-8411), vol. 34, n. 1, 2026
DOI: 10.3280/jun63-2026oa23149

Abstract. *Masculine and Feminine, Animus and Anima in the 20th-century subject: on Mad Men*

Cinema first, and later television, have offered symbolic representations rich in meaning-works that frequently found their way into the consulting room, recounted by patients as if they were their own dream imagery. Drawing on the history of psychoanalytic hermeneutics regarding the interpretation of films and television programs, the author offers a psychoanalytic reading of the series *Mad Men*. First aired in the USA between 2007 and 2015 and subsequently broadcast worldwide, the show achieved such critical and popular acclaim that it even influenced fashion and social mores. The series is interpreted as a rather unique variation of the “hero’s journey”, in which the protagonists embody archetypal manifestations and symbolic aspects of the collective psyche, with a particular focus on a historical period that brought about profound changes in ways of living, thinking, and relating to others.

Key words: *Mad Men, the hero’s journey, Animus and Anima, television series, the cultural industry.*

I Prodotti dell’industria culturale nelle stanze di analisi

Idealmente, quando i nostri pazienti in terapia ci raccontano di un libro, di un film, di una serie televisiva che li ha impressionati, noi dovremmo riuscire a reagire sempre come magici elfi provenienti da un mondo sconosciuto, simulando di ignorare le narrazioni che il paziente ci porta, fino ad arrivare innocenti e stralunati a commenti bizzarri come – *ah... questi Promessi Sposi ne ho un vago ricordo... ah sì mi dica di più di questo Dante Alighieri!* E quando i nostri pazienti ci parlano di film e serie televisive che stanno infiammando il dibattito pubblico, le pagine dei giornali e i banconi del bar, noi analisti teoricamente dovremmo rispondere, *ah sì ne ho sentito vagamente parlare... mi dica di più!* – Non ci riesce sempre a dire la verità, a volte anche noi abbiamo discusso con pathos col nostro barista di fiducia su quel film appena uscito, e in diverse occasioni addirittura diventa più utile costruire alleanze terapeutiche su comuni orizzonti culturali – ma passare per scemi o stralunati alfieri di altri mondi – ha una sua utilità.

Tutto quel che cade nella stanza di analisi ha infatti significati profondi nella vita del paziente e quando un paziente ci vuole parlare di un film o di una serie tv che lo ha colpito, ci sta fornendo qualcosa di molto prezioso, simile a un sogno. Il prodotto culturale che lo colpisce infatti per un verso lo ingaggia sul piano cosciente, perché nella trama rievoca un’esperienza privata che ha vissuto, perché nei protagonisti si è identificato, perché la soluzione narrativa che quell’opera propone lo sollecita a pensare alle sue

soluzioni esistenziali ed empiriche. Ma a un secondo livello, il prodotto culturale è un insieme di elementi simbolici che lo rappresentano, che rievocano un mondo interno suo, della comunità a cui appartiene fino a un livello ancora più collettivo e profondo. Questo nelle nostre sedute, ci può legittimare ad avventurarci nella decodifica di un romanzo o di una serie televisiva come se fosse un sogno, chiedendo associazioni e rimandi, che ci potranno portare all'inconscio personale del nostro assistito, all'inconscio culturale a cui appartiene lui e la sua comunità e in qualche fortunato caso – all'inconscio collettivo – quando cioè in una certa opera dell'industria culturale, un personaggio sembra potersi rivelare come declinazione di una certa figura archetipica. Questo spiega perché nel contesto analitico, la nostra plateale ignoranza in merito agli oggetti narrati può aiutare a non sporcare le associazioni, a non creare pericolose e distortenti compiacenze.

Dal nostro punto di vista i grandi prodotti pop dell'industria culturale devono il loro successo alla loro capacità di mettere in campo simbologie psichiche comuni alle esperienze interne di più persone. Soprattutto le arti visive, il cinema, le serie televisive, che si strutturano per immagini come per immagini funziona la nostra vita inconscia e onirica, hanno la capacità di agganciare i nostri mondi interni. Analizzare allora i grandi prodotti di successo dell'industria culturale, può diventare qualcosa di molto utile per noi, per la nostra esperienza professionale e, in particolare, analizzare i grandi prodotti della cultura pop diventa interessante, i prodotti di larga diffusione, di grande successo – perché quel grande successo è come dire – la prova di una notevole capacità simbolica – di una natura mitopoietica. Da un punto di vista psicologico analitico cioè un prodotto culturale largamente diffuso è qualcosa che si è reso capace di illuminare oggetti che sono nella psiche di molti.

Per buona parte del Novecento questa funzione narrativa e simbolica delle arti visive è stata svolta dal cinema: larghe fette della popolazione andavano a vedere i film nelle sale, fruendo cioè di un prodotto che insieme aveva la capacità di proporre un linguaggio capace di raggiungere strati sociali diversi e culture diverse, e allo stesso tempo di fornire storie, metafore e contenuti che erano altamente sofisticati, con rimandi complessi e che nel tempo erano riusciti a essere considerati prodotti artistici a tutti gli effetti. L'esperienza cinematografica conservava qualcosa di incredibilmente magico e paradossale: ci si chiude in una sala buia, si guarda la riproduzione della rappresentazione di una storia che è recitata, con persone che sono cioè travestite da altre persone, che simulano comportamenti che non sono propri, in ambienti che sono spesso ricostruiti, copiati dal reale e non dunque reali, ma che come osservò per la prima volta Christian Metz (1980) fanno qualcosa che è sempre reale, che non è mai finzione: il movimento non è mai finzione di

movimento, e l'osservazione di quell'unica azione che non rimanda ad altra verità che non a se stessa è davvero la chiave di volta di un aggancio psichico. Il movimento è sempre reale e nella realtà del movimento passa la forza dell'identificazione.

Quell'aggancio di cui parla Metz, ha funzionato anche con la televisione anche se al suo esordio, per quanto diventasse sempre più diffusa, non ha davvero scalzato il cinema dal suo ruolo. Ha condizionato i costumi, ha creato nuovi bisogni, ha lavorato anche sul linguaggio e sui modi di parlare delle persone, ma per molto tempo non ha fornito narrazioni simboliche che potessero competere con la produzione cinematografica. Fino a tutti gli anni Ottanta, era molto raro che nello studio di un analista qualcuno raccontasse qualcosa di una serie televisiva, mentre era molto più frequente che qualcuno riportasse la trama di un film. Parimenti, era diffusa la convinzione che all'interno della televisione, non potessero nascere prodotti di cultura alta, apprezzabili come si apprezza un film d'autore o un grande romanzo. Alla larga fruizione dei prodotti televisivi sembrava corrispondere principalmente un'offerta narrativa e culturale, bidimensionale, basica, semplificata – con strutture ricorsive talmente asfittiche, che anche il baluginare delle figure archetipiche rimaneva fortemente circoscritto. Nelle serie televisive, le soap opera, bionde angeliche venivano tradite da mariti incerti a vantaggio di more pessime, che spesso per esiguità di fondi, si rivelavano essere parenti di primo grado.

Qualcuno ricorderà le meravigliose gag di Chiquito e Paquito, dove in una stanza molto disadorna, seduti a un tavolo mestamente uno dice all'altro: devo dirti una cosa: tua moglie, è tua sorella.

L'evoluzione della serialità televisiva è molto complicata, e risente di tanti passaggi culturali e tecnologici importanti, che qui non possiamo ripercorrere, tuttavia è utile sottolineare, come ricorda Brett Martin (2013), che il vero momento di svolta per la produzione televisiva è stato l'ingresso delle tv via cavo a pagamento, in America, che ha determinato una svolta sostanziale negli stili produttivi. Con l'ingresso delle cable tv, che differiva da quella generalista perché la si otteneva grazie a un abbonamento separato, l'industria culturale statunitense, avviava una significativa trasformazione nell'offerta di programmi. Se prima bisognava mettere in campo qualcosa che potesse piacere a tutti, adesso si dovevano mettere in campo programmi che potessero essere interessanti per dei potenziali acquirenti, per delle nicchie di mercato, e che simultaneamente quindi fossero più sofisticati ma minimizzassero i costi di produzione. Per venire in contro a queste necessità cessarono di esistere gli sceneggiati infiniti, con episodi di breve durata, e cominciarono ad apparire sullo schermo, serie televisive, di durata contenuta (ogni stagione arrivava a massimo circa 14 episodi) ma con una durata più

lunga di ogni singolo episodio (un'ora, due ore contro i tradizionali 30 o 40 minuti). Questo spazio diverso però permetteva più azzardi estetici, più sperimentazioni e rischi narrativi. Simultaneamente in quegli anni i primi grandi produttori televisivi, avverte sempre Martin, coglievano l'importanza della qualità della buona scrittura, cominciarono a valorizzare gli autori e dunque si preparò il terreno per la nascita di alcuni grandi e nobili prodotti culturali, che a breve sarebbero diventati un nuovo oggetto pubblico. Con la cable tv arrivarono le serie che sono poi diventate molto note e molto discusse, perché oltre ad avere la struttura avvincente e vincolante della serialità, presentavano scelte di regia sofisticate, sceneggiature brillanti e polisemiche, e insomma vantavano tutte le caratteristiche di un prodotto di qualità. Sul crinale del cambiamento uscì *E.R. – Medici in prima linea*, la prima i cui episodi erano affidati a importanti firme della regia, ma poi vennero i grandi capolavori: *I Soprano*, *The Whire* e appunto *Mad Men*.

Gli intellettuali cominciarono a parlare di serie televisive, come fino a quel momento avevano parlato di romanzi, e le persone cominciarono a vedere in questi nuovi prodotti, che mostravano tante letture possibili e diventavano oggetti simbolici importanti, contenuti complessi che poi avrebbero riproposto nelle stanze di analisi.

Mad Men è stata una delle serie più importanti e con maggior risonanza mediatica e culturale.

L'arrivo di *Mad Men* nell'industria culturale

All'inizio degli anni 2000 la casa di produzione regina delle cable tv era HBO, che aveva inventato prodotti rivoluzionari come *Sex and the City* e *I Soprano*. Ma a un certo punto il suo Gotha dirigenziale si era come assopito, addormentato sugli allori dei successi perseguiti, ed era potuto succedere che quando Matthew Weiner aveva presentato la sceneggiatura del suo progetto nel cassetto, fosse ignorato e non avesse risposta. In quel periodo però un'altra piccola televisione via cavo, AMC – che sopravviveva trasmettendo film a basso costo e documentari sulla storia del cinema –, stava cercando qualcosa di nuovo, qualcosa che la imponesse a un livello diverso sul mercato, e che potesse essere davvero antagonista alla nave ammiraglia. In quella circostanza Matthew Weiner fu ascoltato e *Mad Men* trovò una casa.

Weiner era un intellettuale affascinoso, stimato, temuto, subito. Già testa di serie tra gli autori de *I Soprano*, proveniva da una famiglia di importanti ebrei intellettuali di New York, in cui genitori molto affermati socialmente erano molto esigenti verso la prole, non esattamente calorosi e accudenti, e mentre Metthew esitava incerto tra gli studi di filosofia e quelli per diventare attore

– i suoi fratelli erano già avvocati d’assalto. Era un uomo che aveva conosciuto molto bene le venature romantiche e quelle spietate di un certo ambiente: le richieste narcisistiche, le freddezze fuori luogo, le ambizioni, le frustrazioni, le consolazioni dell’estetica e quelle della carne. Con *Mad Men* allora aveva progettato una serie ambientata negli anni Sessanta e, come lui stesso ebbe a dichiarare in un’intervista, anche un prodotto che scandagliasse lo scintillante e faticoso mondo in cui erano stati giovani i suoi genitori. In particolare, Weiner era epistemologicamente ammaliato da una contraddizione: in quegli anni in cui poteva trionfare una grande estetica, una grande eleganza la vittoria del codice americano tramite il lusso, la società era pervasa da una patologia sottesa, da una infelicità serpeggiante, angosciante, tumorale da cui in fondo non era ancora guarita. L’ostentato saper vivere del mondo WASP era intessuto da psicologie autodistruttive, relazioni piene di sofferenza, incomprensioni, frustrazioni immensi, e il suo lavoro cercava di riportare alla luce quella patologia collettiva, di renderla evidente, e di farcela vedere. Allo stesso tempo poiché le differenze tra l’ora e l’allora erano molto meno nette di quanto ogni spettatore tendesse a sperare, Weiner parlando del passato diceva cose molto gravi sul presente, non soltanto in termini di patologie individuali, ma anche in termini sociali e più largamente politici: *Mad Men* racconta del razzismo di allora – e di oggi, del classismo di allora e di oggi, e soprattutto del maschilismo di allora e di oggi, con un grado di consapevolezza e di sanzione morale che non aveva precedenti nella serialità televisiva.

Allo scopo aveva deciso di ritrarre le vicissitudini di una agenzia pubblicitaria di grande successo a New York, negli anni compresi tra il 1960 e il 1970, dove personaggi – tutti nel complesso molto belli ed eleganti – ripresi nelle loro abitazioni spesso altrettanto belle ed eleganti, si intossicavano in vario modo, soffrivano e cercavano con più glamour possibile di portare avanti le loro tragedie private. L’effetto sul pubblico fu dirompente e il successo planetario. La serie era molto attraente, maniacalmente curata, con una grande capacità erotica – per cui non solo AMC la vendette a tutto il mondo, ma innescò interessanti fenomeni di costume: nella moda per un periodo ritornarono le giacche strutturate per gli uomini e certi vestiti e occhiali da sole per le donne, gli arredi anni Sessanta tornarono sulle riviste di arredamento, e l’*old fashioned*, il drink che il protagonista Don Draper beve spesso da solo o in compagnia, divenne di nuovo molto richiesto nei bar e nei pub.

A quel punto *Mad Men* divenne argomento di sofisticati saggi accademici, o tema di corsi monografici nelle università.

Da un altro punto di vista però, i personaggi che la animavano erano tutti psicologicamente malridotti, e moderatamente consapevoli di se stessi. Come diversi critici hanno rilevato – a un certo punto si è scoperto che per

la costruzione di trame della serialità televisiva sofisticata la psicopatologia risultasse molto più funzionale della salute mentale. Già con *E.R.* si erano cominciati a vedere i vantaggi di una buona diagnosi – quando l'incurato narcisismo di uno dei personaggi più accattivanti, il Dottor Ross (George Clooney agli esordi), gli impediva di avere una relazione sensata con una donna di una durata ragionevole, così come l'ansia generalizzata dell'amatissimo Tony Soprano lo portava ad essere il singolare caso di un mafioso che soffre di attacchi di panico e va in terapia, ora avevamo i personaggi di *Mad Men*: che non solo per buona parte erano troppo malridotti per riuscire a tenere in piedi un matrimonio, permettendoci così di intrattenerci in deliziosi plot secondari con nuovi amanti, bellissimi, uomini o donne che fossero – ma altrettanto autodistruttivi – ma potevamo anche vedere le interazioni con le famiglie di origine, toccare con mano le loro madri anaffettive, i loro padri inadempienti, gli accudimenti infelici fino ai comportamenti abusanti. Così ci si trovava davanti a un branco di mascalzoni a cui non si poteva fare a meno di affezionarsi, e allo stesso tempo di capire perché erano così mascalzoni, e che ci procuravano di puntata in puntata molto più divertimento di quanto potesse fare una persona con un attaccamento sicuro e una madre sufficientemente buona. Gente che si sposa, fa i figli, si sa tenere un lavoro, non si ubriaca davanti al capo, non manda all'aria la propria azienda e, pur troppo, non ha una doppia personalità.

Che noia che barba, che barba che noia.

Una lettura junghiana delle serie televisive

Per molto tempo la critica accademica degli oggetti dell'industria culturale ha utilizzato due tradizioni ermeneutiche che vengono dall'esperienza analitica. Con la tradizione di marca più squisitamente freudiana e post-freudiana ha interpretato le intenzioni dei protagonisti delle trame, spesso andando anche a scomodare le vicende della vita privata degli autori. Con gli strumenti dello sguardo junghiano ha invece decodificato il senso delle trame, rintracciando il processo di individuazione di un soggetto collettivo nei passaggi nodali e negli intrecci. Se per il primo tipo di sguardo l'ispirazione è derivata dalla volgarizzazione della ricerca psicoanalitica e psicologica e dalla sua divulgazione in termini piuttosto generici e aspecifici, per il secondo gruppo di osservazioni due libri sono stati un punto di riferimento fondamentale: *L'eroe dai mille volti* di Campbell e l'ancora più noto *Il viaggio dell'eroe* di Christopher Vogler.

Secondo questo approccio le trame narrative sono l'espressione di un processo di trasformazione di un soggetto collettivo. Con questa prospettiva le

avventure, le sfide, i pericoli, gli amori, a cui va incontro il protagonista di una trama, sono momento di snodo della sua maturazione psichica, fasi del *bindungsroman* di un'entità che diviene soggetto simbolico, motivo per cui, queste trame che in questo senso catturano il processo di individuazione di ognuno di noi, diventano tanto importanti e attraenti, perché in qualche modo rievocano un'evoluzione che ci riguarda tutti.

Sotto questa luce, anche più recentemente sono state analizzate le trame tradizionali degli eroi del cinema – anche in lavori di italiani come per esempio quello di Forlai e Bruni (1998).

In questa luce quando allora l'eroe che nella maggior parte delle occasioni è connotato da elementi positivi – ossia descritto come buono, leale, coraggioso e per quanto nato in condizioni avverse mai eccessivamente problematico – attraversava delle vicende, sostanzialmente si trova in una costellazione di eventi che lo fanno scontrare con aspetti sconosciuti della propria vita psichica. Per fare degli esempi: l'incontro con l'amata diventa allora la scoperta della sua Anima, l'innamoramento e la frequentazione dell'amore simboleggiano la crescita psichica che porta l'eroe scoprire le risorse di un femminile interno trascurato, la sfida con un nemico cattivo e arrabbiato, andrà a rappresentare l'incontro con i suoi stessi aspetti di Ombra. Quando infine un personaggio in un film si troverà a fronteggiare una situazione di improvvisa precarietà provocata da un personaggio collaterale imprevedibile e irredimibile potremo pensare che l'eroe sta affrontando le sfide che il *Trickster* pone alla coscienza. Molti film bisogna dire, saturano questo schema, e le decodifiche di marca junghiana risultano abbastanza convincenti, anche nel complicato caso in cui, all'eroe senza macchia e senza paura, che ha popolato dall'*Orlando Furioso* a *Zorro* fino a *Indiana Jones*, si è sostituito sempre di più un antieroe, un *rugh hero* per usare la formula di Anne Eaton (2010): personaggi viziosi, pieni di difetti, dominati da interessi meschini, ma a cui imprevedibilmente ci si riconosce ugualmente e ci si affeziona. Anche questi scassati antieroi, insomma, possono fare il loro *viaggio dell'eroe*, e andare incontro a una graduale trasformazione interna, facendocela sperare anche per noi, come individui e come soggetto collettivo. E questo è particolarmente evidente in *Mad Men*, e nelle trame di tutti i suoi personaggi – che sono molti.

Qui ci concentreremo soltanto sulle vicissitudini di tre soggetti principali: Don Draper, Peggy Olson e Betty Draper.

Don/Dick - Betty/Peggy

Don Draper e Peggy Olson sono due pubblicitari. O meglio all'inizio della serie: Don è un brillante copywriter mentre Peggy è la sua polverosa e dimessa segretaria. All'inizio incarnano il maschile e il femminile del primo Novecento, nelle loro condizioni reali e nel loro reale potere relazionale. Don è il maschio alfa delle nostre antropologie occidentali, è il capobranco secondo Thorstein Veblen e certamente l'eroe secondo Vogel: non vince gli altri maschi con la forza fisica, in combattimenti e in gare di caccia, ma si guadagna il vertice della piramide con la creatività l'intelligenza e la capacità di fare soldi. Il suo potere è evidente perché ha oggetti che ne dimostrano lo status, macchine dispendiose, whisky pregiati e i gioielli di una moglie bellissima e molto annoiata. Ma Draper è anche l'eroe di tutto il cinema dei decenni precedenti, è bello della bellezza di quegli anni, e ha il carisma dei divi: fuma con distacco facendo battute sornione, e tutte queste cose insieme gli permettono di avere un grande successo con le donne. Tuttavia, a questa *Persona* di grande successo, corrisponde un mondo interno molto discordante e sofferente, che lo tortura e lo mette nei guai. A circa metà della prima stagione, si scopre che Don Draper in realtà è una falsa identità, in realtà si chiama Dick Whitman. Sua madre era morta quando lui era nato e Dick/Don era cresciuto con il padre e la matrigna, che insieme gestivano con pochi soldi e molta malagrazia una casa di tolleranza. Dick aveva avuto un'infanzia di abusi e maltrattamenti, e sul finire della guerra di Corea, aveva trovato il modo per prendere l'identità di un soldato morto, in modo da scappare per sempre dalla sua vecchia vita.

Nelle sette stagioni che compongono tutto *Mad Men* la trama principale della serie, riguarda la lunga lotta di Don per assecondare e sedare le richieste dell'abusato Dick, la lunga lotta per diventare un uomo nuovo urbano, elegante e novecentesco, e gli scacchi psichici che il Dick dentro di lui gli fa compiere: le cattiverie sul lavoro, gli autosabotaggi, e nel contempo il complesso rapporto con le donne, con cui evidentemente gioca la sua partita sospesa con la madre perduta, con il mondo delle prostitute che lo ha cresciuto, e che ha visto maltrattare violentemente dal padre. La vita di Don viene allora raccontata come una complicata spirale di successo e autodistruzione, che porta il nostro eroe a cadere sempre più in basso, a cercare donne da amare e deludere, fino a giocarsi tutte le occasioni relazionali più importanti, rovinare due matrimoni a cadere in un alcolismo assolutamente ingestibile, tanto da rischiare la perdita del lavoro. Nell'ultima puntata Don sarà completamente distrutto, ma toccando il fondo troverà un nuovo inizio – e la puntata finisce con la pubblicità della *Coca Cola*, la più famosa che conosciamo, con tutti che cantano il ritornello del marchio, e che la regia ci fa credere abbia

scritto lui. Una catarsi del protagonista, che è anche una catarsi dell'umanità del Novecento (in nome, toccherà dirlo, di un'idea piuttosto ottimistica di capitalismo): donne e uomini afroamericani cinesi e bianchi, che cantano insieme il loro desiderio di amore e di pace.

Peggy Olson compare nelle prime puntate come modesta segretaria di Don Draper. Per tutta la serie non avranno mai una relazione sessuale, ma tra loro crescerà un intenso affetto, e un'amicizia fondata su un senso di somiglianza psichica, e su una vicinanza reale. Quando Peggy arriva non è molto bella, non è molto elegante, all'inizio la provincia americana e la chiesa cattolica le stanno appiccicate addosso come una condanna. Viene da una famiglia modesta con una madre che poco la sostiene e poco la capisce. Attorno a lei infuria un modo pieno di sessismo ma anche di eros, e Peggy vi si muove impacciata e circospetta. Le colleghe sono allegre impegnatissime a divertirsi, molto brave a digerire le angherie di questo o quel capufficio, insieme ai superalcolici. Sono tutte più alte di lei, più aggraziate, con un apparente maggior diritto ad abitare il mondo. Tuttavia, trovandosi casualmente a dire la sua per una campagna pubblicitaria su un rossetto – Peggy comincia la sua ascesa come copy e nell'arco delle sei stagioni riuscirà a diventare la prima copywriter donna dell'agenzia, ad essere stimata e ad avere dei creativi sotto di sé.

Nelle prime puntate della prima stagione Peggy però conosce Pete Campbell un collega di lavoro, account manager, con cui ha una breve relazione – lui si sposerà con una signorina WASP adatta alla sua posizione sociale. Dal rapporto con Pete Peggy ha un figlio, che però lei abbandona – affidandolo alle cure della sua famiglia di origine, e allontanandosene. Nessuno saprà mai – salvo Don – della sua gravidanza. Il bambino di Peggy funziona narrativamente come la prima identità di Draper: entrambi hanno un segreto che diviene il centro nevralgico dell'identità negata, il nucleo a cui gli spettatori guardano e pensano seguendo Peggy nei suoi dolori e nei suoi movimenti, anche lei spinta da una forza oscura a uscire dalla propria matrice, ad andare in un altrove, di ambizione di potere, di diritto di esistere. Anche Peggy nelle sette stagioni fa la sua educazione sentimentale, e anche lei per una nevrosi di segno molto diverso da quella di Don attraversa diverse relazioni o tentativi di relazione che poi finiscono male. Ma bisogna dire, alla fine dell'ultima stagione, per lei abbiamo un happy end, e Peggy si ritrova in un amore sano, profondo, con il collega Stan Rizzo – con cui sono stati amici per molto tempo, anche se gli spettatori arguivano che c'era dell'altro.

In questo trittico di personaggi, la regia assegna non a caso il finale peggiore a Betty Draper, la moglie di Don. Betty è la figlia del secolo. Viene da una buona famiglia, è stata modella, poi ha sposato Don Draper con cui fa tre figli. Betty, che somiglia moltissimo come fisico e come postura a Grace Kelly, conduce una vita in apparenza inossidabile, con la bella casa poco

fuori New York, i bambini, la tata, le feste con i vicini e l'hobby del cavallo. Tuttavia non lavora, è profondamente annoiata, infelice e non riesce a trovare niente che la aiuti. Aveva una madre a cui era molto legata, ma che gli spettatori capiscono essere stata molto fredda, inaccessibile. Insicurezze e nervosi la rodono dall'interno, e mentre Betty cerca di placarle cesellando l'icona di se stessa come moglie perfetta, il rapporto con i figli peggiora gravemente, il matrimonio va a rotoli sotto le menzogne e i tradimenti di un marito che l'ha sposata con una falsa identità. Betty, in una lunga fase della serie, tenta anche un secondo matrimonio con un uomo più leale, più forte e stabile di Don, ma neanche lui riesce in realtà ad aiutarla e mentre la vita di Peggy tra fidanzati sbagliati, cadute e ricerca di carriera migliora, per cui diventa anche più piacevole più gradevole a vedersi, Betty peggiora, ingrassa, fa un'analisi freudiana che si rivela un fallimento. Sostanzialmente infelice – muore con un tumore.

Mad Men è un prodotto corale, e ci sono molte altre trame interessanti che potrebbero essere riproposte. Ma fermiamoci a questo trittico centrale.

Don Draper/Dick Whitman ha due identità e diciamo due donne molto importanti della sua vita. Come se avesse due *anime*, junghianamente parlando – o forse dovremmo dire, cose se *tentasse di avere* due anime. Betty la moglie è l'anima della sua identità di approdo. È il femminile perfetto che quel pubblicitario di successo e sicuro di sé vuole avere accanto e spera di tenere dentro di sé. Sono l'uno l'incarnazione dell'archetipo controsessuale dell'altro secondo le istanze di un certo momento storico. Se per Don Betty è la moglie d'America, bravissima nelle cene di lavoro a sfavillare senza essere troppo intelligente, meravigliosa nel salotto di casa la sera, Don è a sua volta il maschile interno che Betty spera di avere e che, in effetti, nella sua fragilità corrisponderebbe al suo *Animus*. È cioè un uomo forte, di successo, un leader. Entrambi però si reggono su una finzione, junghianamente si identificano con la loro *Persona*, si intrappolano nel falso se di un momento storico che sta cambiando velocemente e che abiurerà da un momento all'altro. Entrambi mentre recitano la parte degli americani di successo intaccano le loro relazioni più importanti, si intossicano di fumo e di alcol, ammortizzando nelle dipendenze l'angoscia di morte e di indegnità che li agguanta da dentro. Entrambi incarnano anche l'uno le disfunzioni dell'altra: allo spettatore psicologo analista, non stupisce che la moglie di Don sia una donna che ha tante difficoltà a capire i figli, a decodificare i comportamenti delle persone. Né sorprende che il marito di Betty sia un uomo apparentemente forte, ma sostanzialmente fragile e inadeguato.

Di contro Don Draper e Peggy Olson invece hanno un gemellaggio psichico di verità. Possiamo dire che Don con la sua identità di Dick è il maschile interno di Peggy, e Peggy è il femminile interno di Dick. Nati nei

recessi più oscuri dell’America, esposti al dolore e alla privazione, scappano da quello che sono stati ma rimangono presenti a se stessi – quando Don ricorda di essere Dick in qualche modo rientra in sé e in qualche modo, dolorosamente rintraccia una coerenza, Peggy in questo senso è qualcosa di evolutivo e curativo per Don – per quanto mantenga nell’ombra il segreto di un figlio abbandonato – non mente mai a se stessa, non cade in un orizzonte dissociativo. Spesso ricorda da dove è venuta, cosa è stata – la stessa gravidanza è un nucleo irrisolto che rimane presente dentro di lei, talora dichiarato. La discesa agli inferi di Don è puntellata dai suoi contatti emotivi con Peggy, che rappresentano in qualche modo un momento di verità per entrambi. Parimenti, quando Peggy si scopre incinta e finisce in psichiatria, Don sarà l’unico a sapere la verità, l’unico che la andrà a trovare in ospedale e l’unico che riuscirà a dirle qualcosa che la fa reagire. Questo qualcosa è grosso modo: *Vai avanti. Vai dove desideri andare, è un segreto, lasciamoci alle spalle i segreti. Noi sappiamo com’è la vita vera.*

Poiché però ognuno dei due sa che l’altro ha qualcosa da dimenticare, sono gli unici che aiutano l’un l’altro a non farlo – a osteggiare l’incoraggiamento nevrotico di Don.

Questo tipo di riflessione sui protagonisti che già come si diceva è in linea con l’analisi dei prodotti televisivi e cinematografici, risulta particolarmente fattibile in *Mad Men* per un’ulteriore peculiarità della serie, che la rende un prodotto più sofisticato di altri. Come ha sottolineato Gianlugi Rossini (2014) buona parte della serialità televisiva, soprattutto nel contesto delle soap opera da cui questo tipo di prodotti deriva, faceva affidamento per la sua interpretazione al ruolo dei personaggi principali, affidando alle espressioni dei loro volti, ma anche alle frasi che pronunciavano, l’illustrazione di quanto stava accadendo intorno a loro e dentro di loro. Per esempio si poteva vedere un primo piano con il volto addolorato del protagonista, e lo spettatore arguiva: sia che il protagonista era addolorato, sia che *sapeva* di essere addolorato. Le motivazioni del suo agire erano cioè sempre chiare e esattamente percepite dal soggetto sulla scena. La sua mente gli era al tutto chiara e compresa. In buona parte dei prodotti televisivi il protagonista diceva, in un dialogo per esempio, o parlando tra sé e sé, cosa stava provando in quel momento, e lo spettatore accettava quanto lui dichiarava.

Invece, nel caso di *Mad Men* i protagonisti non hanno sempre evidentemente chiaro cosa stanno provando o quali sono le reali motivazioni che sono dietro le loro azioni. Anzi, a volte si interpretano in modo erroneo e lo spettatore è in grado di avvertire uno scarto tra l’interpretazione che un personaggio dà di una sua certa azione in un dialogo, e quella che dovrebbe essere l’interpretazione autentica di quell’azione. Rossini parla di “menti opache” di persone che cioè sono opache a se stesse, come in effetti avviene spesso

nella realtà e come spessissimo ci capita di osservare nelle stanze di analisi quando un paziente ci racconta i perché e i per come di una sua certa vicenda e noi sentiamo che ci sono altre cause che lui non sta sentendo di sé, non sta intercettando. Questa operazione di regia rende ancora più potente l'esperienza di una fruizione narrativa dove ci sono delle psicologie articolate, che meritano una complessità di interpretazione, che spesso si avvantaggia di variabili contestuali, informazioni addizionali, associazioni che lo spettatore fa nel mettere insieme delle informazioni. Per fare un esempio: a un certo punto della serie, durante la prima stagione Betty Draper va dall'analista freudiano e gli racconta della sua vicina di casa, divorziata con un figlio. Ne parla con molta condiscendenza e superiorità raccontando di provare pietà per lei, costretta a lavorare, da sola con un figlio. Ma lo spettatore ha abbastanza informazioni per sapere che Betty è tutt'altro che impietosa dalla vicina, è invidiosa perché ha un lavoro, perché sembra essere molto appassionata nella sua attività politica volontaria in favore di Kennedy. Betty è opaca a se stessa ma lo spettatore sa che soffre, perché si sente tagliata fuori dalla vita, perché si annoia. E sospetta che forse invidi nella vicina la capacità di troncarsi con un uomo che l'ha tradita – mentre lei continua a sorridere davanti alle consuete sparizioni del marito.

Una conclusione (personale)

Don, Betty, Peggy – ma anche tutti gli altri personaggi della serie, attraversano quei dieci anni di storia dell'America e della cultura, che maggiormente hanno inciso sulle vite private, sui rapporti tra le persone. In quel decennio – compreso tra il 1960 e il 1970 – storicamente non sono capitati eventi che hanno rinegoziato sorprendentemente dei confini nazionali, dei rapporti di potere tra Stati, ma ci sono stati cambiamenti hanno modificato in un modo drastico i rapporti di classe, di razza e soprattutto, di genere. In quei dieci anni ciò che latentemente in molti desideravano per sé e per la loro vita privata divenne movimento politico e ideologia spendibile, e portò a nuovi modi di stare al mondo e interpretare i rapporti tra le persone: cambiano non solo banalmente i costumi, ma anche le leggi che li regolavano, con un processo che prese le mosse dagli Stati Uniti, e riconfigurò la nostra vita quotidiana, e quindi anche la nostra vita psichica anche in Europa e in Italia. Da quel decennio di grandi cambiamenti si cominciò a ragionare in maniera netta di pari accesso alle tutele giuridiche e al mondo del lavoro per tutte le minoranze e da quel decennio le donne cominciarono a lavorare, e anche in Italia si arrivò a cambiamenti epocali come la legge sul divorzio, sull'aborto, e la legge sul reato di stupro.

L'aspetto che almeno per me rende *Mad Men* una serie interessante e insolita è che si assume il rischio di una presa di posizione ideologica, che presiede la scrittura del testo, e che rispecchia una sensibilità etica ed estetica, con cui banalmente io che sto scrivendo mi trovo a mio agio, che sento che in qualche modo mi risuona politicamente e in senso più vasto "clinicamente" – la trovo terapeutica. Questa rischiosa posizione ideologica indica il vecchio mondo con le sue rigidità, i suoi soprusi, la sua spietata noncuranza nella gestione dei rapporti umani patologico. I nostri eroi, ognuno oggetto simbolico della psiche dell'altro ma anche sofferenti correlati simbolici della nostra psiche collettiva, sono i figli di una cultura abusante che con tutti i mezzi di cui dispone cercano di cavarne le gambe, di salvarsi, di trasformarsi, a volte cadendo, a volte rischiando di essere risucchiati per colpa delle loro proprie patologie, delle loro coazioni a ripetere, ma alla fine riescono tutti ad approdare a un nuovo equilibrio, un nuovo modo di stare, sicuramente più complicato e difficile, ma certamente più ricco. È una posizione discutibile, è una posizione parziale, è una decisione narrativa – che tende scientemente per esempio a tagliare fuori i modi di essere felici delle famiglie tradizionali, e dei contesti dove le gerarchie di classe sono rimaste a lungo inviolate. E sebbene onestà intellettuale voglia che si debba riconoscere che esistano e siano esistite molte famiglie dove a una divisione tradizionale dei ruoli di genere corrisponda una capacità di amorevolezza e di saper vivere che tiene lontane le peggiori nevrosi, tuttavia mi sembra che questa soluzione narrativa, questo modo di guardare l'incrocio tra strutture sociali del nostro passato e psicopatologie del nostro presente sia qualcosa di vivido, di interessante e di utile.

Bisogna anche ricordare che questa questione di come valutare il rapporto tra salute psichica e forme storiche, e come valutare i modi di declinare le identità di genere e l'uso del proprio corpo rispetto al momento storico, soprattutto per quel che riguarda il genere e la sua espressione nella vita quotidiana, non è anche per noi junghiani un tema privo di contrasti e di dibattiti. Dietro le nostre spalle abbiamo accese discussioni: su come per esempio Jung abbia per esempio descritto la psiche delle donne nelle sue dissertazioni sul costrutto dell'*animus* (si veda per esempio: *La donna in Europa* del 1927), e su quale potesse essere la sua declinazione più auspicabile, su come invece lo ha interpretato la sua consorte Emma, in un lavoro uscito anche troppo tardi rispetto agli anni del suo concepimento (1981) fino a volumi collettanei che mettevano insieme saggi di orientamento diverso. Di questo insieme di posture e di saggi, uno dei più interessanti è probabilmente il troppo poco citato intervento di Emma Jung. Se nelle teorizzazioni del Nostro l'*animus* delle donne godeva di molta poca stima, con descrizioni tutto sommato sommarie, e che risentivano di un certo malcelato disprezzo, per le ambizioni

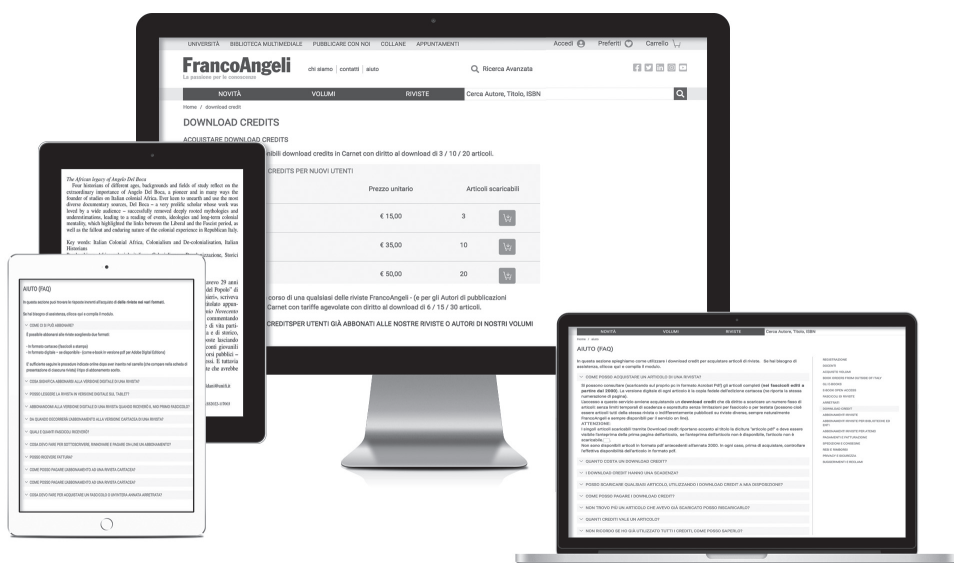
di un maschile interno che avrebbero potuto sfidare il potere costituito del maschile esterno, Emma Jung fu la prima a descrivere la necessità di una sana espressione dell'animus delle donne, e ad arguire che una realizzazione di se oltre la cornice del ruolo emotivo e relazionale faceva parte della piena realizzazione della donna, e di una evoluzione sociale che giovasse anche agli uomini. Mi è sembrato che nella sua levità *Mad Men* fosse uno dei primi prodotti culturali che mettesse in scena anche la faticosa storia di quella che è una fioritura psichica. Delle donne come soggetto culturale, degli uomini che possono con questo passaggio riscoprire e potenziare le capacità della loro *Anima*.

Bibliografia

- Campbell J. (1958). *L'eroe dai mille volti*. Milano: Feltrinelli.
- Forlai L., Bruni A. (1998). *Archetipi mitici e generi cinematografici*. Roma: Audino.
- Jung C.G. (1927). *Die Frau in Europa* (trad. it.: La donna in Europa. In: *Opere*, vol. 10. Torino: Bollati Boringhieri, 1998).
- Jung C.G. (1928). *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten* (trad. it.: L'io e l'inconscio. In: *Opere*, vol. 7. Torino: Bollati Boringhieri, 1998).
- Jung E. (1982). *Animus e Anima*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Martin B. (2013). *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Derby: Penguin PR (trad. it.: *Difficult Men. Dai Soprano a Breaking Bad, gli antieroi delle serie tv*. Roma: Minimum Fax, 2018).
- Metz C. (1980). *Semiologia del cinema*. Milano: Garzanti.
- Pisanty V. (2017). Sociopatici ad alta funzionalità. *EIC Serie Speciale*, anno XI, 20:19-26.
- Rossini G. (2014). Menti opache. *Mad Men* e la rappresentazione dell'interiorità nelle serie tv. *Between*, vol. IV, 7:1-20. DOI: 10.13125/2039-6597/1167.
- Rossini G. (2015). *Mad Men* e la nostalgia. In: *Le parole e le cose*. <https://www.leparoleelescose.it/mad-men-e-la-nostalgia-2/>
- Scott F. Stoddart, a cura di (2011). *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the series*. Jefferson: McFarland &co.
- Swartz Salant N., Stein M. (2004). *Il Maschile e il femminile cent'anni dopo*. Roma: Edizioni Magi.
- Veblen T. (2007). *Teoria della classe agiata*. Torino: Einaudi.
- Vogler C. (2007). *Il viaggio dell'eroe*. Roma: Audino.

FrancoAngeli/Riviste

tutte le modalità per sceglierci in digitale



Più di 80 riviste consultabili in formato digitale su **pc** e **tablet**:

1. in *abbonamento annuale* (come ebook)
2. come *fascicolo singolo*
3. come *singoli articoli* (acquistando un *download credit*)

Più tempestività, più comodità.

Per saperne di più: **www.francoangeli.it**

Copyright © FrancoAngeli

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial –
No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>

A cura di Valentino Franchitti

*Musica e inconscio: convergenze**. Riflessioni dalla tavola rotonda del 10 maggio 2026

Sentire la musica dell'altro. Musica e analisi: risonanze di un incontro. Commento al saggio premiato di Augusto Romano

1. Un sogno che ritorna. Nel *Fedone*, Platone racconta che Socrate aveva avuto per tutta la vita un sogno ricorrente. Una voce gli diceva, di notte in notte, sempre la stessa cosa: “Socrate, componi e pratica la musica”. Socrate aveva sempre interpretato quel sogno in senso traslato: credeva che il sogno lo spronasse a continuare la filosofia, che era, a suo giudizio, la musica più grande. Solo in prigione, in attesa della morte, capì di aver frainteso. E si mise a scrivere poesie. Si mise, cioè, a fare musica nel senso letterale, concreto, corporeo del termine.

Trovo in questa storia una parabola straordinaria per il lavoro che facciamo. Anche noi, nella pratica analitica, siamo tentati di tradurre subito: di prendere ciò che il paziente porta – sogni, sintomi, immagini, silenzi – e di riportarlo al piano delle parole chiare, delle interpretazioni verificabili, delle spiegazioni. Di fare filosofia, cioè, quando il sogno ci chiede di fare musica.

* Questo articolo, già pubblicato in *Studi Junghiani*, è stato proclamato come vincitore della quarta edizione del Premio Migliorati, giornata di studio organizzata dal Comitato di Redazione della Rivista che ha avuto luogo il 10 maggio 2026 presso la sede dell'AIPA di Roma. È possibile scaricare il testo integrale dell'articolo: Romano A. (2025). Musica e inconscio: convergenze. *Studi Junghiani - Open Access*, (61). <https://doi.org/10.3280/jun61-2025oa19519>.

Studi Junghiani (ISSNe 1971-8411), vol. 34, n. 1, 2026
DOI: 10.3280/jun63-2026oa23337

Il saggio di Augusto Romano, “Musica e inconscio: convergenze”, pubblicato nel 2025 su *Studi Junghiani* e premiato dalla rivista, è un invito preciso a non fraintendere il sogno. È un invito a prendere sul serio ciò che la musica è davvero – non come metafora, non come ornamento teorico, ma come modello epistemologico: un modo di stare di fronte all’inconscio che è fondamentalmente diverso da quello dell’interpretazione razionale.

2. *La diagnosi: la Persona e il silenzio dell’inconscio.* Romano apre il suo saggio con un’osservazione apparentemente lontana dalla musica. Descrive la nostra società come apparentemente dinamica, frenetica, sostenuta da protesi tecnologiche di ogni tipo – e poi capovolge questa immagine: in realtà, sostiene, viviamo pigramente. Imitiamo. Lasciamo che a parlare al nostro posto sia quella figura che Jung ha chiamato Persona: la maschera sociale, il ruolo, l’immagine che presentiamo al mondo invece di essere davvero noi stessi.

Questa diagnosi dovrebbe risuonare immediatamente per chi lavora come terapeuta. Quante volte, in seduta, ci troviamo di fronte non a una persona, ma a un ruolo che parla? Il paziente che racconta di sé come il professionista di successo, la madre perfetta, il figlio devoto – e che dietro ognuna di queste maschere nasconde qualcosa che non sa ancora nominare: qualcosa che preme, che disturba, che emerge di notte nei sogni o di giorno nei sintomi.

Romano sostiene che questa colonizzazione dell’Io da parte della Persona è uno dei tratti più caratteristici della tarda modernità. Il mondo si è fatto più leggero, ma quella leggerezza non è libertà: è la conseguenza del venir meno dell’obbligo di riflettere e di prendere posizione. Si è svuotato il mondo delle scelte affettive individuali, e gli atteggiamenti tendono a configurarsi come risposte automatiche, giustificate soltanto dalla loro adeguatezza statistica.

Di fronte a questo, diventa tanto più urgente – e qui ci riconosciamo tutti – recuperare quel dialogo tra l’Io e l’inconscio che Jung poneva come fondamento e contenuto della terapia. Non un dialogo di facciata. Un vero incontro tra due realtà psichiche che hanno pari dignità e che si fecondano a vicenda.

3. *Ramon Andrés e il primato dell’orecchio.* Prima di seguire Romano nel cuore del suo ragionamento, voglio aprire una finestra su un libro che Romano stesso cita più volte e che, a mio parere, offre il paesaggio più suggestivo dentro cui collocare questa riflessione: *Il mondo nell’orecchio* di Ramon Andrés, pubblicato da Adelphi nel 2012.

Andrés è uno studioso spagnolo di storia della musica, e il suo libro è una meditazione vasta e profonda sul rapporto tra suono, ascolto e vita interiore attraverso le culture e i secoli. La tesi di fondo è che l’orecchio – non l’occhio,

non il cervello razionale – sia l'organo primordiale del profondo. Le civiltà antiche lo sapevano: la voce umana era intesa come “fenomeno acustico trascendente”, come elemento estatico, capace di rappresentare l'inconscio, perché era vista come un'esteriorizzazione mediante la quale era possibile esprimere la verità e i disegni dell'occulto, dell'*absconditus*.

C'è un'immagine di fondo in Andrés che ritorna: quella di un organismo vivente che, come un tessuto o un'armonia musicale, concerta tutti i suoi elementi senza escluderne alcuno, neppure quelli antagonisti. Il mondo, prima di essere immagine, è suono. Prima di essere visibile, è udibile. E questa priorità dell'acustico non è nostalgia per un'età dell'oro: è la traccia di un'intuizione profonda che la modernità ha in gran parte perduto, e che rischia di far pagare un prezzo altissimo – proprio in ambito terapeutico.

Perché un terapeuta che ha perso il senso dell'orecchio profondo – che ascolta solo il contenuto e non la musica, che raccoglie informazioni ma non risuona – è come un cantore che conosce i testi ma ha perso la melodia. Può ancora recitare le parole. Ma il canto non c'è più.

4. Il paradosso di Lévi-Strauss: intelligibile e intraducibile. Torniamo a Romano. La mossa più originale e più profonda del suo saggio consiste nell'avvicinare la struttura linguistica dell'inconscio alla struttura del linguaggio musicale. Non per analogia superficiale, ma per vera affinità di natura.

L'inconscio, dice Romano, ha uno statuto linguistico diverso dal conscio. Non è solo una differenza di contenuto. È una differenza strutturale. Il conscio lavora con significanti ai quali corrispondono significati determinati: le parole hanno referenti, la logica regola il passaggio da un'idea all'altra. L'universo conscio è il mondo della luce, del pensiero razionale, dell'adeguamento delle parole ai fatti.

L'inconscio, invece, è un mondo crepuscolare popolato di silenzi, di simboli ambigui, di figure inafferrabili, di presagi. Le sue manifestazioni – sogni, stati d'animo, sintomi, allucinazioni – si presentano come significanti cui non corrisponde un significato determinato. Il significato tende a fare corpo con il significante. L'immagine onirica non significa qualcosa: in un certo senso, essa è quella cosa.

Ed è qui che Romano chiama in soccorso Lévi-Strauss, con quella che ritengo una delle più belle definizioni dell'esperienza musicale mai formulate:

Fra tutti i linguaggi, solo la musica riunisce i caratteri contraddittori di essere a un tempo intelligibile e intraducibile.

Intelligibile: la musica ci dice qualcosa – la sentiamo come significativa, come ricca di senso, come capace di muoverci nel profondo. Intraducibile: quel senso non si lascia trasporre in un altro codice senza perdita totale. Puoi raccontare la trama di un romanzo, puoi descrivere il soggetto di un quadro. Non puoi raccontare una fuga di Bach senza tradirla.

Romano propone di leggere questa stessa definizione come valida per l'inconscio. Anche l'inconscio è intelligibile ma intraducibile. Un sogno ci tocca, ci muove, produce effetto – ciò che Jung chiamava con il verbo tedesco *wirken* – ma quel qualcosa non si lascia ridurre senza scarto a una formula interpretativa.

Ernst Theodor Hoffmann, il grande compositore e scrittore romantico, scriveva che la musica dischiude all'uomo un regno sconosciuto, un mondo che non ha nulla in comune con il mondo sensibile esterno, e in cui ci si lascia alle spalle tutti i sentimenti definiti da concetti per affidarsi all'indicibile. Romano propone di leggere queste parole come una descrizione dell'inconscio. E chi ha trascorso tempo sufficiente in ascolto – tanto nella sala da concerto quanto nella stanza di terapia – riconosce immediatamente la verità di questa sovrapposizione.

Schopenhauer, in un passaggio folgorante, scriveva che il compositore manifesta l'essenza intima del mondo ed esprime la sapienza più profonda, ma in un linguaggio che la sua ragione non intende: proprio come la sonnambula magnetica, che svela delle cose di cui allo stato di veglia non ha la minima nozione. È un'immagine che descrive perfettamente ciò che accade quando un paziente porta un sogno: parla di ciò che sa senza sapere di saperlo. Le conseguenze per la pratica clinica sono dirette. Se trattiamo i sogni, i lapsus, i sintomi come messaggi cifrati da decodificare – come codici di cui basta trovare la chiave – stiamo applicando al mondo crepuscolare la logica del mondo luminoso. Stiamo facendo, dice Romano con una parola precisa, un atto coloniale: portare la luce là dove la luce, per sua natura, non arriva. La tradizione positivista della psicoanalisi, con la sua tendenza riduzionista, il suo prevalere dell'interpretazione come mezzo per ricondurre l'ignoto al noto: Romano indica qui una strada che tradisce il progetto junghiano nella sua radice.

5. *Marius Schneider: lo sciamano come risuonatore cosmico.* Uno dei passaggi più suggestivi del saggio riguarda il rapporto tra musica e guarigione nelle culture primitive, e le conseguenze che questo rapporto ha, per analogia, sulla figura del terapeuta. Romano si riferisce agli studi di Marius Schneider, etnomusicologo tedesco del Novecento, il cui libro *La musica primitiva* è pubblicato da Adelphi.

In quelle culture, il mago cantore – lo sciamano – non è un tecnico della

guarigione. È un risuonatore cosmico. Il suo compito non è imporre una musica nuova al malato, ma ritrovare e rimettere in vibrazione quella che già gli appartiene. Ogni essere umano, insegna Schneider, ha ricevuto dagli dèi una canzone individuale: “una melodia che esprime il suo ritmo individuale”, un “suono fondamentale” che “costituisce la realtà metafisica ultima e personale del suo possessore”. La malattia, in questa prospettiva, non è un guasto da riparare. È un errore che getta l’uomo in balia di uno spirito ostile, la cui voce dissonante soffoca la musica originaria della persona.

Romano traduce questo in termini analitici con un’espressione che trovo particolarmente bella: “sentire la musica dell’altro”. Non solo le sue parole, non solo i suoi contenuti. Ma qualcosa che sta nelle parole e oltre le parole: la percezione di un andamento, di uno stile, di un’impronta individuale – ciò che i Greci chiamavano *typos*.

Se sentiamo l’altro come musica, allora egli diventa per noi una realtà, un valore affettivo e quindi un obbligo morale. Altrimenti, resta un aggregato atomistico di segnali, tutti singolarmente interpretabili, ma come in un esercizio scolastico, senza musica, senz’anima.

Perché il canto sia efficace, aggiunge Romano seguendo Schneider, esso deve essere vero e puro: la melodia di un racconto non è vera se il cantore non ha partecipato agli avvenimenti riferiti. Il terapeuta deve poter essere percepito come uno strumento che vibra. Ma uno strumento vibra solo se è stato accordato – e se porta in sé le tracce dell’accordatura, cioè del lavoro su di sé.

Ritroviamo qui, in abito sciamanico, la figura junghiana del medico ferito. “Solo il medico ferito guarisce” – scriveva Jung – perché solo chi ha conosciuto il proprio buio può sedersi accanto a qualcuno nel suo. Non come chi ha risolto il problema. Come chi sa stare nella prossimità del non-risolto senza fuggire. Come uno sciamano che scende nel mondo infero non per conquistarlo, ma per recuperare un’anima che era stata rubata.

C’è una valenza anti-Persona in tutto questo che Romano non manca di sottolineare. Chi accetta seriamente di fare il traghettatore tra mondi diversi resterà contagiato dai mondi che ha attraversato, e avrà perciò un’identità meno definita e più inquietante. Lo sciamano è un personaggio scomodo: temuto perché in contatto con i morti, e per la sua instabilità. Non è l’immagine rassicurante del professionista che sa. È l’immagine inquietante di qualcuno che sa di non sapere – e che proprio per questo può accompagnare.

6. *La concordia discors e il Sé*. Romano dedica un bel passaggio alla musica come generatrice di tensioni e risoluzioni. Pensa alla forma-sonata beethoveniana: due temi in perpetuo contrasto tra loro. La ragione e il senso di

quella forma non stanno nella vittoria di uno dei due temi sull'altro, ma nel loro vicendevole attrarsi e contrastarsi – in quella tensione che tiene ferma in sé la contraddizione, facendo in essa consistere la vitalità dell'idea. Ciò che Luigi Magnani, nei suoi studi su Beethoven, chiamava *concordia discors*.

È un'immagine straordinariamente fedele a ciò che Jung intendeva con il Sé: non un'armonia facile, non una pace ottenuta riducendo gli opposti a uno solo, ma una totalità che include e sostiene la tensione tra le proprie parti. L'analisi non mira a far sparire il conflitto: mira a trasformarlo da battaglia distruttiva in dialogo creativo. In musica, appunto.

Romano ricorda anche che nei miti cosmogonici di quasi tutte le culture il mondo nasce da un suono, da un canto, da una vibrazione primordiale. L'universo è musica diventata materia. Nelle lingue primitive, i verbi creare, tessere, fecondare sono sinonimi di cantare. Non è folklore esotico: è la traccia di un'intuizione che la modernità ha perduto – e che l'analisi, nella sua versione più fedele a Jung, può contribuire a ritrovare.

Elias Canetti scriveva che “l'orecchio, non il cervello, è sede dello spirito”. Il lessico musicale – accordare, concertare, armonizzare, improvvisare, intonare, consonanza, dissonanza, polifonia – descrive con precisione sorprendente ciò che avviene in una stanza di terapia quando le cose funzionano davvero.

7. Dall'interpretazione all'immaginazione. Se musica e inconscio condividono lo stesso statuto di intelligibile-intraducibile, allora ne consegue qualcosa di preciso per il lavoro del terapeuta. Romano è esplicito: lo strumento dell'interpretazione – intesa come riconduzione dell'oscuro al chiaro, del simbolo al concetto – è destinato a svolgere soltanto una funzione secondaria.

Quando l'inconscio mostra ciò che in esso è più sfingeo, non l'interpretazione serve ma la contemplazione e l'immaginazione. La contemplazione è una forma di attenzione che non mira a trasformare l'oggetto: è l'ascolto di chi sa stare nel non-sapere senza angosciarsi, senza precipitarsi verso la risposta. L'immaginazione, invece, è qualcosa di più attivo: quella facoltà junghiana di entrare in dialogo con le immagini inconse, di abitarle, di lasciarsi abitare da esse, di rispondere loro con altre immagini invece che con spiegazioni razionali.

Romano richiama Wittgenstein, in una delle sue formulazioni più dense: “Quando non ci si studia di esprimere l'inesprimibile, allora niente va perduto. Ma l'inesprimibile è – ineffabilmente – contenuto in ciò che si è espresso”. Tradotto in termini clinici: non è sempre necessario trovare le parole giuste per ciò che il paziente porta. A volte è necessario trovare la musica giusta – il tono, il ritmo, la risonanza – di ciò che è presente in stanza senza ancora avere nome.

Il confronto con la musica porta così il fare analitico a qualcosa che Romano descrive come “un atteggiamento più umile, perplesso e interrogativo”: un abbandono di quello che chiama il *furor sanandi* – la fretta di guarire, di risolvere, di restituire chiarezza là dove chiarezza non è ancora possibile. L’azione di conquista si muta in dialogo: una trattativa lunga e faticosa che impegna non solo la mente ma anche l’affettività, l’immaginazione e l’inconscio dell’analista.

8. *Si può ancora cantare? Il rovescio del ricamo.* Romano chiude il suo saggio con una domanda che è anche una risposta. Può ancora la musica – può ancora l’analisi – sperare di sanare le piaghe della storia in un’epoca in cui ogni certezza è rovinata? E risponde: sì. Non sulla base di un fondamento metafisico, che ha ceduto. Sulla base di un fondamento psicologico che rimane.

Mi colpisce, in questo, la sobrietà della sua speranza. Romano non promette grandi certezze. Sa che l’armonia primordiale si è infranta. E tuttavia qualcosa sopravvive: la capacità dell’essere umano di entrare in risonanza con un altro essere umano, di sentire e farsi sentire, di attraversare insieme il buio senza pretendere di illuminarlo fino in fondo.

Romano chiude con un ricordo d’infanzia di Walter Benjamin: la madre di Biancaneve che cuce mentre fuori nevicava, il silenzio che si fa sempre più solenne, il bambino che segue con gli occhi l’ago, e che ogni tanto si lascia tentare dal rovescio del foglio da ricamare – quel reticolo aggrovigliato che, ad ogni punto con cui sul davanti ci si avvicina alla meta, diventa sempre più intricato.

È una parabola meravigliosa per il lavoro analitico. Il diritto del ricamo – il disegno, la forma, la narrazione che il paziente costruisce di sé – non può esistere senza il rovescio: quel groviglio oscuro, intricato, che è la parte inconscia della stessa opera. E il terapeuta è colui che tiene presente entrambe le facce. Che sa che mentre si lavora sul diritto, sul rovescio succede qualcosa di altrettanto reale e importante.

Siamo destinati alla duplicità. L’Uno si è nascosto. E perciò, mentre dipaniamo, con l’aiuto della Musa, i fili che tracciano il disegno della nostra e dell’altrui vita, sul rovescio – e sempre con l’intervento della stessa Musa – mentre si fa notte riappare il misterioso intrico dei fili.

Queste parole di Romano sono, a mio avviso, la sintesi più onesta e più bella di ciò che facciamo. Non promettiamo la luce. Non promettiamo la soluzione. Promettiamo di restare – di continuare a tenere tra le mani sia il diritto che il rovescio, anche quando il filo si ingarbuglia, anche quando la musica si inceppa, anche quando il canto si fa difficile.

9. *Una domanda aperta.* Vorrei lasciare ai colleghi, in chiusura, non una conclusione ma una domanda. Romano non la pone esplicitamente, ma il suo saggio la evoca con forza.

Quanti di noi ascoltano musica – davvero, con attenzione? Non come sottofondo, non come intrattenimento, ma come esercizio di quell’ascolto profondo che è anche, e prima di tutto, un ascolto di sé? Non è necessario essere musicisti. Non è necessaria una formazione musicale specifica. Basta esporsi a quella forma di intelligibile-intraducibile che la musica è, e lasciarsi cambiare da quell’esposizione.

Perché chi ha imparato ad ascoltare la musica – davvero, con quella qualità di attenzione che non si precipita a interpretare ma lascia che l’opera si svolga nel suo tempo – ha imparato qualcosa di essenziale per il lavoro con l’inconscio. Ha imparato a stare nell’indeterminato senza angosciarsi. Ha imparato che il senso può essere reale anche quando non si lascia dire. Ha imparato, in fondo, che il rovescio del ricamo non è meno vero del diritto.

E questa, forse, è la cosa più importante che il saggio di Romano ci lascia: non una teoria da applicare, ma un invito a praticare – nella sala da concerto come in stanza di terapia – quell’ascolto che non cerca di possedere ciò che ascolta, ma si lascia trasformare da esso.

Luca Stefano Colombo*

Bibliografia

- Andrés R. (2012). *Il mondo nell’orecchio*. Milano: Adelphi.
Benjamin W. (1981). *Infanzia berlese*. Torino: Einaudi.
Canetti E. (1978). *La provincia dell’uomo*. Milano: Adelphi.
Familiari A. (2021). La musica e il sogno. *Rivista di Psicologia Analitica*, 103.
Hoffmann E.T.A. (1810). *Critica musicale* (trad. it.: varie edizioni).
Jung C.G. (1969/2007). *Opere complete*. Torino: Bollati Boringhieri.
Lévi-Strauss C. (1966). *Il crudo e il cotto*. Milano: Il Saggiatore.
Magnani L. (1975). *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*. Torino: Einaudi.
Schneider M. (1992). *La musica primitiva*. Milano: Adelphi.
Schopenhauer A. (2008). *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Milano: Mondadori.

* Psicologo analista e psicoterapeuta (AIPA – IAAP), esercita a Lodi e Milano occupandosi da oltre venticinque anni di clinica e formazione, con particolare esperienza nei gruppi Balint. È stato primo violino dell’Orchestra Universitaria di Pavia “Camerata de’ Bardi” (1988–2003) ed è socio dell’Associazione Italiana Musicisti Amatori (AIMA), e membro di WFAO (*World Federation of Amateur Orchestras*), EoFed (*European Federation of Amateur Orchestras*) e dei network di musica da camera ACMP e Cambristi Europa.

Via Luigi Cingia 11, 26900 Lodi. E-mail: luca.stefano.colombo@gmail.com

“La musica non è nelle note, ma tra le note” (attribuito a W.A. Mozart). Intervento presentato per il la premiazione del saggio di Augusto Romano: *Musica e inconscio: convergenze*

Inizio con una frase, attribuita a Mozart. La frase, per chi si occupa di musica, è piuttosto nota. Recita: “*La musica non è nelle note, ma **tra** le note*”. In realtà la frase non è presente con precisione in nessuno dei suoi scritti. Si dà per scontato, però, che egli l’abbia realmente consegnata all’umanità. Rimane lungo una sorta di tradizione orale, un “sempre conosciuto” che, proprio perché tale, si colloca nella dimensione del *mito*. Quindi, per così dire, una verità. Perché il mito è verità¹. Ora, teniamoci la frase e vedremo dopo cosa farne.

Oggi, per la prima volta nella sua storia, il Premio Migliorati viene assegnato postumo. Augusto Romano ci ha lasciati nel luglio dello scorso anno. Ci manca moltissimo, oggi. Oggi, come in ogni altro momento della nostra vita associativa. E a qualcuno di noi manca, anche, in modo ben più pervasivo.

In questo mio intervento, vorrei proporre sostanzialmente due cose, che si alterneranno tra loro. La prima è relativa al pensiero di Augusto Romano sulla musica; dimensione, questa, che troviamo anche in altri suoi scritti. La seconda è una piccola osservazione, assolutamente personale, su quanto ci sia di **strutturalmente** “musicale” nel lavoro analitico. Un po’ come se analista e paziente, nel loro percorso, si vengano a trovare all’interno di vere e proprie forme musicali.

Commenterei ora alcune frasi di Augusto Romano sulla musica, al di là dell’articolo che premiamo oggi. Le prime sono tratte dall’intervista, rilasciata a Valentino Franchitti e Manuela Tartari, pubblicata in *Studi Junghiani* nel luglio 2024.

“...*la musica è un tramite di sentimenti, e l’analisi senza una componente affettiva... non serve a niente*”. Di seguito, e traslando: poiché la musica è un tramite di sentimenti (componente affettiva), si potrebbe dire allora che “senza una componente musicale” l’analisi non serve a niente?

Poi, rispondendo alla richiesta di dare qualche consiglio agli analisti in formazione, tra diverse cose, dice: “...*E poi guardare quadri, leggere poesie, ascoltare musiche: tutte cose che non necessariamente hanno a che fare con il nostro lavoro, ma che costituiscono degli stimoli che ci congiungono con*

1. Si attribuisce al neoplatonico Saturnino Salustio (2000) la frase “*ea quae in fando non fuerunt, sed semper sunt*”, cioè “cose che non sono avvenute [in verità], ma che sempre sono [nel presente]”.

*il mondo, e che in certi momenti tornano a **risuonare** in noi”². Attenzione al concetto di “risuonare”! Lo riprenderemo.*

E, ancora nella dimensione del discorso di oggi (e di quello di Mozart, n.d.r.), dice:

Se abbiamo una qualche esperienza musicale più facilmente siamo sensibili alla funzione e al significato dei silenzi, alle corrispondenze che passano al di sotto di ciò che viene detto esplicitamente o in modo più denotativo, nel corso della seduta di analisi. La musica ha anche una valenza utopica (...), poiché allude a qualcosa che non può mai essere detto pienamente, a qualcosa che è sempre insaturo. Resta sempre uno spazio aperto. È così forse la vita stessa: i nostri pensieri, i nostri desideri, il senso stesso che noi abbiamo della vita. C'è sempre qualcosa di indicibile. Ecco, la musica allude all'indicibile, e allora, per esempio, nell'analisi o in certi stati d'animo, in certe angosce, in certe gioie, in quelle che Jaspers chiamerebbe 'situazioni limite', facciamo questa esperienza dell'indicibile. Si può alludere ad esse ma mai nominarle³.

Riprenderemo più avanti il pensiero di Augusto Romano. Ora passerei alla seconda cosa che propongo oggi; che consiste in qualche osservazione sul fatto che in una seduta o in una terapia possiamo assistere a momenti che sono paragonabili a forme e figure musicali vere e proprie. Ve ne sporgo solo qualcuna.

1. La **forma-sonata**. Nel saggio “Musica e inconscio: convergenze”, Augusto Romano cita la forma-sonata, come testimonianza di due elementi contrastanti e del dialogo tra loro. In terapia spesso si trovano due aspetti che dialogano tra loro o si contrastano vicendevolmente. Si sviluppano e trovano da sé altro materiale da proporre. Insomma, proprio come accade nella forma-sonata. Dove troviamo la forma-sonata? La troviamo per lo più nel primo movimento di una sinfonia o di una sonata (a volte anche di un concerto) nel periodo classico e romantico. Si parla spesso di “forma-sonata beethoveniana”, perché Beethoven ne ha fatto un utilizzo quasi ubiquo nelle sue composizioni, e perché le ha dedicato una specifica attenzione compositiva, portandone l'evoluzione (in modo inarrivabile) nell'orizzonte del contrasto e della tensione. In realtà l'inizio di un utilizzo estensivo della forma-sonata risale ad Haydn e Mozart. A volte i due temi e il loro sviluppo sono preceduti da un'introduzione per lo più in forma di piccolo adagio. A titolo puramente esemplificativo si può citare il primo movimento della *Sinfonia n. 35 in Re magg. K385* di Mozart, chiamata “*Haffner*”. Si vede (si sente) tutto molto

2. Grassetti miei.

3. Com'è noto, le situazioni-limite (*Grenzsituationen*) di Karl Jaspers sono quelle esperienze ineludibili e universali – come morte, dolore, colpa, caso e lotta – che segnano i confini dell'esistenza umana, distruggendo le sicurezze quotidiane.

bene. Con un po' di fantasia, e prendendomi una licenza eretica, potrei definire la forma-sonata come una sorta di manifestazione, in musica, del *conflitto*. O anche del dialogo. Insomma, del "due" e del suo sviluppo. E allora a questo punto, avendo prima parlato di forma-sonata beethoveniana, ci si può addentrare in un sentiero ben più ombroso e focoso al tempo stesso, come quello della *Sonata per pianoforte n. 23 op. 57 in fa min.* di Ludwig van Beethoven (detta "*Appassionata*"), dove il primo movimento raggiunge **tensioni** inimmaginabili e quasi insostenibili, lasciando l'ascoltatore profondamente scosso.

2. Il **tema con variazioni**. È una forma musicale basata sulla presentazione di una melodia iniziale (tema), seguita da una serie di rielaborazioni (variazioni) che ne modificano elementi come ritmo, armonia, melodia o timbro, pur mantenendone riconoscibile la struttura di base. Quante volte in una terapia (e nella nostra vita) abbiamo trovato una dimensione per cui emergeva un tema, e poi veniva visitato e rivisitato, apprendoci in un modo, per poi ricomparire variato, rivoltato, con emozioni opposte magari, ma sempre lui! Mirabile è, ad esempio, il primo movimento (che non è in forma-sonata, appunto) della celebre *Sonata per piano in La magg. K331* di Mozart dove c'è l'esposizione di un tema seguito da sei variazioni. Alla letizia, invero un po' malinconica ma rassicurante, delle prime tre, ne segue una quarta, imprevedibile, in tonalità minore. Il tema è sempre quello, variato, ma diventa improvvisamente "urgente", drammatico e nostalgico. Taglia l'aria. Una variazione imprevedibile all'interno di un "*leit-motiv*", come a volte ci capita di vedere anche nel nostro lavoro quotidiano. Come sappiamo, molti altri esempi di "tema con variazioni" frequentano l'universo della musica classica. Esplorazioni profondissime come le "*Variazioni Goldberg*" di J.S. Bach, o esplorazioni estreme, come le "*Diabelli-Variationen*" di Beethoven; o, ancora, le meravigliose e spaventose "*Variazioni per orchestra op. 31*" di Arnold Schoenberg, fino ad arrivare (ritornando indietro) alla dissoluzione della forma terrena che ci porta l' "*Arietta*", con le sue variazioni, dell'incredibile *Sonata per piano n. 32 in do min. op. 111*⁴ di Beethoven, con i suoi trilli eterni che proiettano ormai verso l'aldilà, riprendendo poi il tema originale dell' "*Arietta*", ormai **dall'aldilà**.

4. La *Sonata per piano n. 32 in do min. op. 111* di Beethoven si struttura in due soli movimenti; è una composizione diversa, quindi, dalle sonate tipiche del periodo classico o romantico, suddivise tradizionalmente in tre o quattro movimenti. Non è una "incompiuta", come ad es. la *Sinfonia n. 8 in si min.* di Schubert (nota come *Incompiuta*, appunto) o la *Sinfonia n. 9* di Bruckner; incompiute per la sopraggiunta morte dell'autore. È stata concepita da Beethoven così, come scelta estrema. Se la si ascolta, rimane evidente che, almeno all'interno della composizione, **oltre** non si può andare. Anzi, verso la fine, **oltre** si è già.

E sentiamo cosa ci dice Augusto Romano, in uno scritto più antico di quello di oggi, in una dimensione più concreta del mio divagare:

*A proposito di trilli, io sono stato sempre colpito dal fatto che nelle ultime sonate per pianoforte di Beethoven il numero dei trilli tende visibilmente (...) ad aumentare. Sembra una sciocchezza, e forse lo è, ma la cosa mi ha sempre inquietato. Cos'è un trillo? Un inceppamento, una esitazione, una balbuzie, la vertigine del momentaneo, una promessa, una resa, una accettazione? O forse soltanto un abbellimento? Già a enumerare tutte queste possibilità, mi sembra di dire che il trillo **non vuole essere interpretato**. Ma pensate anche ai fruscii e poi agli improvvisi colpi secchi delle percussioni disseminati da Béla Bartók nei tempi lenti delle sue opere. Certo, sussurri, rimuginazioni, domande, visioni... Ma quando vengono **eseguite** inconsapevolmente dall'incerto paziente, e da noi riprese, è come se ci trasferissimo in uno spazio diverso⁵.*

E forse si potrebbe aggiungere che, a volte, anche il terapeuta (non solo il paziente), i trilli, li esegue...

Prima di passare, in breve, ad altre forme musicali che si possono trovare all'interno del lavoro analitico, voglio aprire una parentesi proprio rispetto al **non interpretare** che abbiamo visto citare da Romano quando parlava, ad esempio, dei trilli in Beethoven come paradigma di certe dimensioni in terapia; per i quali, però, proponeva la categoria del **“riprendere”**.

Sappiamo quanto l'interpretazione in senso freudiano-classico di un materiale simbolico e/o vicino al **non esprimibile** attraverso il lògos, possa spegnere l'evocatività intrinseca del materiale stesso, originando in sostanza “simboli morti”. Proporrei però un azzardo. Un'immagine diversa del concetto tradizionale di interpretazione. Un altro tipo di *interpretazione*. In sostanza, una cosa che – a me sembra – nel nostro lavoro può succedere; una dimensione simile a quella di un’*“interpretazione musicale”*. Un po' come quella di un pianista, o di un direttore, che interpreta uno spartito, sottolineando alcuni passaggi per riproporre un senso coerente all'ascoltatore. E seguendo questa, assolutamente eterodossa, immagine dell’*“interpretazione”* (mi ripeto: vicina quindi ad un’*interpretazione musicale*), verrebbe da dire che, per una “interpretazione” di un lavoro musicale (o di qualcosa che accade in seduta), è importante ovviamente rimanere aderenti allo spartito (al discorso), rispettare la *weltanschauung* del compositore (del paziente), ma riproporre (o riprendere) il lavoro musicale (il lavoro analitico) con sottolineature che possano disvelare un significato. E riprendo le parole di Augusto Romano, così delicate e luminose: *“Ma quando vengono eseguite inconsa-*

5. Grassetti miei.

pevolmente dall'incerto paziente e da noi riprese, è come se ci trasferissimo in uno spazio diverso"⁶.

3. **La rapsodia:** è una composizione musicale a movimento unico, libera e passionale, che spesso intreccia temi popolari. Teoricamente una composizione "facile". Facile nel contenuto; non è detto che lo sia nella struttura sintattico-musicale. Può diventare superficiale se i contenuti lo sono (si vedano ad es.: le rapsodie ungheresi di Liszt, composizioni, che soddisfacevano un pubblico facile e il virtuosismo dell'autore⁷). Sicuramente più interessanti sono le composizioni di Brahms, ch'egli chiama "rapsodie", e che dissemina qua e là nella sua opera. Qualcuna di queste si avvicina alla forma-sonata. Altre invece, come ad esempio la *Rapsodia op. 119 n. 4*, sono rapsodie vere e proprie. Una rapsodia può apparire anche un po' "confusa" perché a volte sembra che, per così dire, da un punto di vista strutturale/linguistico/musicale, "i conti non tornino". Non deve però trarre in inganno. L'esposizione di facilità passionale (ne sentiamo di rapsodie dai nostri pazienti!) a volte, può nascondere una complessità che solo un *interprete attento* riesce a intercettare. Avendo la pazienza di *seguirne la musica*, si scopre quanto possa comunicare dietro un iniziale e apparente disordine. Naturalmente bisogna *interpretarla*⁸ con un'attenzione "ordinata", altrimenti si fanno pasticci.

4. **Altre forme musicali**, sulle quali non mi dilungo. Mi sembra di poter sostenere anche che, nella relazione con i pazienti, oltre a quanto detto prima, si possano trovare (in minor misura naturalmente, e a seconda delle circostanze) preludi, fughe, fantasie, danze, intermezzi, improvvisi, improvvisazioni, studi, lieder, fogli d'album e quant'altro.

5. Figure musicali. **Le tonalità.** Si può assistere a (o essere parte di) dialoghi in modo maggiore e/o in modo minore. Vi può essere la prevalenza di alcune tonalità. Con tutto ciò che tali modalità espressive propongono. E inoltre, non di rado, almeno così mi sembra, ci si può trovare all'interno di sedute del tutto atonali.

6. Grassetto mio.

7. Si fa un grande torto a Liszt se ci si ferma alle composizioni più "di cassetta". Compose invece anche opere autenticamente ispirate, qualcuna ammantata da un profondo misticismo. Nell'ultima parte della sua vita, nella coerenza col lato più nascosto della sua personalità, rinunciò al suo enorme e ubiquo successo e prese i voti, diventando l'*Abate Liszt*.

8. Traslando al materiale analitico, utilizzo la parola *interpretare* come in precedenza accennato nello scritto; non in senso freudiano-classico, naturalmente.

6. In ultimo: **Silenzi, pause**. Riprendo una frase di Augusto Romano che abbiamo visto prima: “*Se abbiamo una qualche esperienza musicale più facilmente siamo sensibili alla funzione e al significato dei silenzi, alle corrispondenze che passano al di sotto di ciò che viene detto esplicitamente o in modo più denotativo, nel corso della seduta di analisi*”.

E non può che venirci in mente di nuovo Mozart, col suo “**La musica non è nelle note, ma tra le note**”, a sottolineare che la vera essenza della musica risiede nelle pause che definiscono la tensione e l’emozione che separano un suono dall’altro, piuttosto che nelle note stesse.

Dicevo: silenzi e pause. Sentiamo cosa ci dice Miles Davis: “*Non sono le note che suoni, ma le note che **non** suoni...*”. Ascoltiamo ad es.: *In a silent way*, album bellissimo del 1969, che fonda un nuovo corso nella musica jazz⁹. O ancora *Bitches Brew*¹⁰, l’album seguente, che ne sviluppa il discorso in una dimensione di vero capolavoro. E si può ricordare inoltre ciò che dice, molto semplicemente, Claude Debussy: “*La musica è lo spazio tra le note*”. Quali spazi risuonano nei suoi *Préludes*, soprattutto se interpretati da Arturo Benedetti Michelangeli!

A questo punto mi viene da proporre un discorso molto bello, di Riccardo Muti. Egli, a proposito della frase di Mozart, produce **immagini** che, a parer mio, si adattano, sorprendentemente, ad alcuni aspetti del nostro lavoro quotidiano. Le possiamo far **risuonare** sostituendo le parole musicista e direttore d’orchestra con terapeuta o più specificamente analista. E usando il riferimento allo “scritto” musicale, in modo più estensivo al (*dià*)*lògos* in terapia. Comunque, lasciamo **risuonare** le sue parole dentro di noi. Scrive Muti:

Mozart diceva che la musica più profonda è quella che si nasconde tra le note. È un’idea incredibile: tra una nota e l’altra, anche se strettamente legate, c’è l’infinito. Il mistero è lì, in quello spazio che racchiude l’universo. E il compito del musicista, quindi del direttore d’orchestra, è proprio di riuscire a dar voce e a interpretare la musica che sta tra una nota e l’altra: insomma, tirar fuori ciò che non è scritto eseguendo rigorosamente¹¹ quel che è scritto.

Ora, dopo questa mia disordinata ed eretica peregrinazione attorno alla presenza di elementi musicali nella dimensione analitica, e dopo aver ricor-

9. È importante ricordare soprattutto il lato “A” dell’album, dal titolo (tutto un programma) *Shhh/Peaceful*. La musica è notturna, sempre in sospensione, con pause e piccoli silenzi ipnotici che danno, appunto, un senso al suo essere (fuggevolmente) lì. È uno dei più chiari manifesti dei silenzi che suonano.

10. Nella scia del discorso di prima, di Bitches Brew è sicuramente da ascoltare il lato “B” dell’album e, in seconda istanza, anche il lato “A”.

11. Nel lavoro analitico la locuzione “*eseguendo rigorosamente...*” di R. Muti, si può riproporre (traslato), a parer mio, con “*rimanendo fedele a...*”.

dato qualcuna tra le tantissime cose che Augusto Romano ci ha insegnato, concludo proprio con Augusto Romano (e con Jung, questa volta) dall'articolo che premiamo oggi:

Il riferimento alla musica conferisce all'analisi anche un respiro di universalità. La musica crea e ripara mondi e l'analista, pur senza possedere i poteri magici dello sciamano, scende con il paziente nei recessi più oscuri della sua anima, là dove i Padri della Chiesa sospettavano una segreta complicità di musica e peccato¹². In quelle profondità contempla le immagini che l'inconscio suggerisce, si familiarizza con loro, ne coglie la musica segreta, le amplifica e le trasforma, consapevole che, come scrive Elias Canetti, "L'orecchio, non il cervello, [è] sede dello spirito"¹³. Le parole della musica – accordare, concertare, armonizzare, improvvisare, intonare, consonanza/dissonanza, polifonia, sinfonia, timbro, eccetera – possono tutte applicarsi al lavoro artigianale dell'analisi, a quel movimento continuo di oggettivazione dell'invisibile nelle immagini che, secondo Philippe Descola, è tipico dei processi creativi¹⁴.

E infine, mito dell'analisi e mito della musica confluiscono, e analista e paziente sono chiamati a muoversi in quello spazio indefinito, essendo tuttavia consapevoli che si vive sempre al di sotto dei propri miti. Ma al tempo stesso sostenuti dall'idea junghiana che "il vuoto è una pienezza non percepita di possibilità"¹⁵.

Gianfranco Pastore*

Bibliografia

- Andrés R. (2012). *Il mondo nell'orecchio*. Milano: Adelphi.
Canetti E. (1978). *La provincia dell'uomo*. Milano: Adelphi.
Descola P. (2024). *L'arte prima dell'arte*. Venezia: Marsilio.
Hildesheimer W. (1982). *Mozart*. Milano: B.U.R.
Franchitti V., Tartari M. (2024). Intervista ad Augusto Romano. *Studi Junghiani*, 30, 1: 71-81. DOI: 10.3280/jun59-2024oa18135.
Jaffé A. (2023). *In dialogo con Carl Gustav Jung*. Torino: Bollati Boringhieri.
Jaspers K. (1950). *Psicologia delle visioni del mondo*. Roma: Astrolabio.
Lao Tzu (2004). *Tê Tao Ching: il libro della virtù e della via* (interpretazione del testo e commento di Vitale A.). Bergamo: Moretti & Vitali.

12. Andrés R. (2012). *Il mondo nell'orecchio*, pp. 139 e ss.

13. Canetti E. (1978). *La provincia dell'uomo*, p. 268.

14. Descola P. (2024). *L'arte prima dell'arte*, p. 64.

15. Jaffé A. (2023). *In dialogo con Carl Gustav Jung*, p. 158. Risuona, qui, la meravigliosa proposta filosofica e spirituale del *Tao-Te-Ching*.

* Medico psichiatra, psicoterapeuta, psicologo analista. Membro ordinario dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA) e della International Association of Analytical Psychology (IAAP). Vive e lavora a Torino.

Via Caprie 14, 10138 Torino. E-mail: gfpastore@libero.it

Magnani L. (1975). *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*. Torino: Einaudi.
 Muti R. (2019). *L'infinito tra le note*. Ravenna: Solferino.
 Romano A. (1999). *Musica e psiche*. Torino: Bollati Boringhieri.
 Romano A., Gigante E. (2024). *Scritture della cura*. Torino: Bollati Boringhieri.
 Romano A. (2025). Musica e inconscio: convergenze. *Studi Junghiani*, 32, 1: 57-66. DOI: 10.3280/jun61-2025oa19519.
 Rosen C. (1986). *Le forme sonata*. Milano: Feltrinelli.
 Salustio (2000). *Sugli dèi e il mondo*. Milano: Adelphi.
 Solomon M. (1986). *Beethoven*. Venezia: Marsilio.

Riferimenti musicali

Bach J.S. *Goldberg Variationen BWV988*. G. Leonhardt, Harmonia Mundi, Arles, 1976.
 Bartók B. *Quartetti*. Tatrai Quartet, Hungaroton, Budapest, 1967.
 Bartók B. *Musica per archi, percussioni e celesta*. Boston Symphony Orchestra, dir. S. Ozawa, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1977.
 Beethoven L. van. *Sonata per pianoforte n. 23 in fa min op. 57 "Appassionata"*. W. Backhaus, Decca, Londra, 1958.
 Beethoven L. van. *Sonata per pianoforte n. 32 in do min op. 111*. W. Backhaus, Decca, Londra, 1961.
 Beethoven L. van. *Diabelli Variationen op. 120*. S. Richter, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1986.
 Brahms J. *Klavierstücke op. 119*. W. Kempff, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1964.
 Davis M. *In a silent way*. Columbia, New York, 1969.
 Davis M. *Bitches Brew*. Columbia, New York, 1970.
 Debussy C. *Préludes, I et II livre*. A. Benedetti Michelangeli, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1978/88.
 Liszt F. *Rapsodie ungheresi*, R. Szidon, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1973.
 Mozart W.A. *Sonata per pianoforte in La magg. K331*. W. Kempff, Deutsche Grammophon, Amburgo, 1962.
 Mozart W.A. *Sinfonia n. 35 in Re magg. K385 "Haffner"*. The Academy of Ancient Music, dir. C. Hogwood, Edition de L'Oiseau Lyre, Decca, Londra, 1986.
 Schoenberg A. *Variazioni per orchestra op. 31*. BBC Symphony Orchestra, dir. P. Boulez, Sony, Londra, 1978.

Musica, poesia e inconscio

Vorrei iniziare il mio intervento ricordando quanto scrive Augusto Romano, nel suo articolo "Musica e inconscio: convergenze", riguardo alla pratica analitica. Questa, a detta di Augusto Romano, secondo i propositi junghiani, si fonderebbe sul dialogo tra due soggetti dotati di eguale dignità: l'Io e l'inconscio. Se tale dialogo si limitasse nel ricondurre l'ignoto al noto, si consumerebbe una sorta di tradimento della cura. In particolare, il tradimento riguarderebbe il progetto in essa implicito, cioè l'esigenza di favorire la fecondazione dell'Io da parte dell'inconscio. Esigenza tanto più attuale quanto

più, nel mondo contemporaneo, l'Io tenderebbe a isterilirsi, assottigliarsi nell'unica dimensione della Persona.

Romano ci ricorda che l'inconscio è un'entità indipendente connotata da una struttura linguistica differente rispetto al conscio. Il suo statuto linguistico e le sue espressioni, costituite principalmente da immagini del sogno (ma anche emozioni, manifestazioni sintomatiche, visioni allucinatorie...), si configurano come elementi significanti privi di un senso univocamente definito. Linguisticamente, nel regno dell'inconscio, il senso tende a fondersi con l'elemento significante, in una dimensione asemantica. Ciò nonostante – come l'esperienza quotidiana conferma – questo non gli preclude la capacità di agire, di “generare conseguenze” (un'espressione prediletta da Jung: *wirken*), ovvero di possedere concretezza (*Wirklichkeit* = realtà)¹⁶.

Laddove la sfera conscia rappresenterebbe il regno della luminosità, della trasparenza, della ragione logica, della corrispondenza tra linguaggio e realtà, la sfera inconscia, di converso, costituirebbe un regno di penombra abitato da mutismi, da simboli polivalenti, da forme evanescenti, da “presagi”¹⁷. “Presagi sinistri... dove ogni lettera è tenaglia, ogni parola – uncino...”¹⁸ direbbe il poeta russo Osip Mandel'stam. L'inconscio è dunque, per definizione, il non noto, ma proprio perché è essenzialmente tale non può essere semplicemente assimilato a una tappa lungo il cammino che conduce al noto.

Come instaurare, quindi, tale dialogo? Come rispondere alla sua indicibilità? Emerge qui un primo, essenziale punto di convergenza con la musica, il cui linguaggio è, per sua natura, privo di semantica e che, secondo le parole del poeta e saggista Alessandro Carrera, “rappresenta un'inesauribile fonte di indicibilità”¹⁹.

In sintesi, Romano pone in evidenza l'affinità strutturale che lega il linguaggio musicale alla dimensione inconscia.

Per noi analisti, il problema è cogliere nel conscio le tracce dell'inconscio, trovare un modo di rispondere alla sua brillante oscurità e tentare di esprimere a parole ciò che, nell'esperienza umana, supera i limiti stessi del linguaggio²⁰. Se è vero che il “reale dell'inconscio” non si lascia decifrare pienamente, sfugge alla logica, alla descrizione mediante l'uso di un linguaggio lineare, per manifestarsi perlopiù sotto forma di metafore, di immagini che alludono a un significato ma non lo esauriscono mai del tutto, che non descrivono ma circoscrivono in “un andar vagando intorno all'ineffabile”²¹, è

16. Romano A. (2025). Musica e inconscio: convergenze. *Studi Junghiani*, 61, p. 59.

17. Romano A. (2025). Musica e inconscio: convergenze. *Studi Junghiani*, 61, p. 59.

18. Mandel'stam O. (1988). *Viaggio in Armenia*. Milano: Adelphi, p. 114.

19. Carrera A. (2025). In: Romano A., Musica e inconscio: convergenze. *Studi Junghiani*, 61.

20. Di Benedetto A. (2000). *Prima della parola*. Milano: FrancoAngeli.

21. Croce B. (1966). *La poesia*. Bari: Laterza.

pur vero, come ci ricorda lo stesso Augusto Romano, che in certe condizioni, il linguaggio verbale può dare voce all'inconscio senza snaturarlo senza tradirlo²². Questo è possibile soprattutto quando il linguaggio diventa meno definito, più simbolico e immaginativo, quando usa registri imprecisi che suggeriscono sovrabbondanza di significati, talvolta ambigui, contraddittori. Quando le parole si fanno immagini e le regole sintattiche si allentano, il discorso sembra scaturire da quella profondità psichica che non si lascia imbrigliare dalle regole rigide della coscienza, dal pensiero logico e razionale, dagli schemi del linguaggio ordinario. In sintesi, potremmo dire che quando il linguaggio si fa meno lineare e più ricco di suggestioni visive e simboliche, riesce a “dire” qualcosa dell'inconscio senza ridurlo né falsarlo.

Tutto questo pare indicare che la prassi analitica possa trarre giovamento dall'adozione di un registro poetico del linguaggio. Di fatto il poeta e saggista tedesco Durs Grünbein ricorda come Nietzsche considerasse la poesia come una sonda per le zone della coscienza ancora ignote. In un suo saggio del 2018, Grünbein cita lo stesso Nietzsche in un suo passo a proposito di Wagner poeta: “Pensare secondo processi visibili e sensibili, non in pensieri, è l'elemento autenticamente poetico”²³. Charles Simić, poeta e traduttore statunitense di origine serba, afferma: “che cosa è una poesia lirica se non, per così dire, la ricreazione dell'esperienza dell'Essere? In entrambi i casi c'è quel bisogno di ridurre ai termini essenziali, di dire l'indicibile e di lasciare trasparire nel suo splendore la verità dell'Essere”²⁴.

Il noto critico letterario Stefano Agosti afferma che “la parola poetica si costituisce come il solo strumento adeguato per notificare l'essere profondo delle cose”²⁵. A sostegno di ciò, ecco quanto afferma il noto teologo e filosofo Raimon Panikkar: “il linguaggio è anche musica e nella parola vi è anche una realtà musicale. Parlare è cantare così come cantare è parlare”²⁶. Ritornando al saggio di Grünbein, troviamo la seguente affermazione: “ogni poesia è un disegno unico, una miniatura musicale”²⁷. Per via della proprietà transitiva dell'eguaglianza, se possiamo affermare che il linguaggio dell'inconscio è affine al linguaggio musicale, allora possiamo sostenere che il linguaggio poetico ha affinità con la musica. Anche Charles Simić accomuna il linguaggio poetico e il linguaggio musicale per la loro

22. Romano A., Gigante E. (2024). *Scritture della cura*. Torino: Bollati Boringhieri, p. 72.

23. Grünbein D. (2018). *I bar di Atlantide*. Torino: Einaudi, p. 91. A tale riguardo ricordiamo che Nietzsche definisce l'opera *L'Anello del Nibelungo* “un immenso sistema di pensiero senza la forma concettuale di pensiero” (*Frammenti postumi. Volume Quinto*. Milano: Adelphi, 2009, p. 277).

24. Simić C. (2017). *La vita delle immagini*. Milano: Adelphi, p. 23.

25. Agosti S. (1972). *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli, p. 145.

26. Panikkar R. (2007). *Lo spirito della parola*. Torino: Bollati Boringhieri, p. 93.

27. Grünbein D. (2018). *I bar di Atlantide*. Torino: Einaudi, pp. 90-100.

caratteristica di intraducibilità o irriducibilità in altre forme espressive. Musica e poesia entrano in contatto con le innominabili origini di tutte le cose: “la poesia lirica è strettamente imparentata con il blues. Il motivo per cui si scrivono poesie liriche e si scrivono blues è che la vita è breve, dolce e transitoria. Il blues testimonia della singolarità del destino di ciascun individuo. Comincia senza parole, con un gemito, un piede che batte per terra, un sospiro, un motivo accennato a mezza voce, e quindi cerca le parole per quel qualcosa che non ha nome in nessuna lingua e di cui tutta la poesia e tutta la musica cercano un’approssimazione”²⁸. Quante volte una seduta di analisi inizia in modo simile!

Per allontanarmi da questo registro evocativo vorrei condividere con voi quanto Grünbein scrive, sempre a riguardo della poesia:

La poesia può fissare altrettanto bene il momento in cui uno si piscia sulle scarpe come l’improvvisa presa di coscienza di una perdita oppure l’entusiasmo all’arrivo in una qualche Arcadia. Il soggetto conta poco, ciò che si iscrive con tutta forza è una visione mai espressa così prima d’ora, uno sfondamento delle dimensioni in cui si pensa e si sente, un salto mortale nel non detto²⁹.

Questo interludio, un po’ più rock o, se vogliamo, *progressive* alla Frank Zappa³⁰, mi permette di avvicinarmi ad un vertice più “tecnico” al fine di individuare linguisticamente in cosa consista la poeticità del linguaggio, cosa ne definisce la funzione poetica.

A tal proposito, il linguista e semiologo Roman Jakobson definisce funzione poetica del linguaggio l’accento posto sul messaggio per se stesso. Questa funzione mette in risalto l’evidenza dei segni, conferendo al messaggio un’essenza simbolica, complessa, polisemica. In poesia, dove la similarità è proiettata sulla contiguità, ogni metonimia è lievemente metaforica, ed ogni metafora ha una sfumatura metonimica, ogni elemento della sequenza linguistica è una similitudine³¹. La funzione poetica conferirebbe al messaggio un carattere di ambiguità. Ogni messaggio poetico è, virtualmente, una sorta di discorso semicitato. Il linguaggio poetico si fonda su un diverso statuto del segno³². Il normale legame tra significante e significato si modifica generando valori di senso eccedenti, non regolati dalla semantica ordinaria e non pienamente razionalizzabili³³. I significanti rimanderebbero ad un

28. Simić C. (2017). *La vita delle immagini*. Milano: Adelphi, p. 78.

29. Grünbein D. (2018). *I bar di Atlantide*. Torino: Einaudi, p. 18.

30. Il riferimento è al brano di Frank Zappa, *Why does it hurt when I pee*, 1979.

31. Jakobson R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, p. 209.

32. Agosti S. (1972). *Il testo poetico. Teorie e pratiche d’analisi*. Milano: Rizzoli, p. 11.

33. Agosti S. (2024). *La parola della poesia: Da Leopardi ad Augusto Blotto*. Milano: Il Saggiatore.

significato ma, nello stesso tempo, sarebbero essi stessi depositari di senso. Nel linguaggio poetico assistiamo a processi di espansione e di disseminazione del significante.

Anche le componenti fonetiche, timbriche e ritmiche del linguaggio assumerebbero su di sé lo statuto di significato, un'eco di senso, dando luogo alla possibilità di una comunicazione più profonda, di rivivificazione di un'esperienza sensoriale arcaica³⁴, di un ascolto di una voce “senza origine / senza profondità”³⁵. La poesia come “la lingua materna del genere umano”³⁶. L'analista Paul Kugler suggerisce il concetto di “immaginazione fonetica”³⁷. Per questo autore, la disarticolazione del linguaggio dall'asse metonimico consentirebbe di liberare la potenzialità polisemica delle parole facilitando così il processo associativo inconscio, permettendo di recuperare il discorso dell'anima, il suo linguaggio *sensibile* e debordante.

Un altro linguista e semiologo Algirdas Julien Greimas, per descrivere il linguaggio poetico, introduce la nozione di *semanticità non articolata*. Questo concetto designerebbe una forma di senso che non si organizza secondo le regole strutturate del linguaggio ordinario bensì utilizzando modalità pre- o extra-strutturali, che sfuggono alle griglie sintattiche e semantiche del codice linguistico standard. I fenomeni fonico-formali come ritmo, rima e allitterazione operano in modo anteriore alla strutturazione linguistica del significato mentre, nel caso della metafora, il senso emergerebbe da una ristrutturazione del significato interno al linguaggio stesso. Entrambe le modalità produrrebbero effetti di senso collocati al di là alla struttura narrativa o discorsiva canonica, per rientrare in una zona fluttuante e diffusa del significato.

Sintetizzando i pensieri di Jakobson e di Greimas, potremmo dire che la struttura del linguaggio poetico si fonda sulla coesistenza di due entità semiotiche distinte.

La prima è un ente semiotico che incarna una *semanticità non articolata*. Tale entità viene identificata semplicemente come **Testo**: la dimensione in cui il senso si manifesta in forma opaca, irriducibile, spesso pre- o extralinguistica. Il Testo si articolerebbe sui processi associativi “in perpetua posizione di contestazione del pensiero logico-razionale”³⁸.

La seconda entità è invece il **Discorso**, ossia l'elemento semiotico che veicola una *semanticità articolata*, basata sulla struttura linguistica convenzionale, fondata su opposizioni differenziali e sulla linearità della catena

34. Di Benedetto A. (2000). *Prima della parola*. Milano: FrancoAngeli.

35. Luzi M. (1999). *L'opera poetica*. Milano: Mondadori, p. 29.

36. Croce B. (1966). *La poesia*. Bari: Laterza.

37. Kugler P. (2002). *L'alchimia delle parole*. Bergamo: Moretti & Vitali.

38. Agosti S. (2004). Percorsi di/versi: il poetico a modello dell'incontro psicoanalitico. *Psiche*, XII, 2, p. 41.

sintagmatica. Il Discorso aderisce alle regole della significazione ordinaria, rendendo il Testo comprensibile sul piano della lingua codificata. Questa duplicità è ciò che conferisce alla poesia la sua particolare complessità semiotica. Secondo Agosti “il poetico, in quanto compresenza di due esseri semiotici [Testo e Discorso], potrebbe essere assunto a modello della situazione analitica, e dei processi che la competono”³⁹.

Per Marcello Frixione, professore di filosofia e di teoria dei linguaggi, il linguaggio poetico sarebbe connotato anche dalla violazione delle massime conversazionali di Paul Grice⁴⁰. Il mancato rispetto della massima può avere un fine comunicativo, con il proposito lasciare intendere qualcosa che non viene detto esplicitamente: ad esempio, si consideri il dialogo seguente: D.: “Andiamo a ballare questa sera?”, R.: “Domattina devo andare a lavorare”.

Nel linguaggio poetico avremo la violazione del principio della **massima della quantità** quando si dice troppo, oppure quando si dice troppo poco, come, ad esempio, nell'*haiku*. Ogni metafora è una violazione della **massima della qualità**. Ricordiamo che per Jung “le metafore presenti nei nostri discorsi sono intessute della stessa materia di cui sono fatti i nostri sogni: un’adeguata metafora verbale può anticipare e prendere il posto di un sogno”⁴¹.

La **massima del modo** è violata soprattutto nella poesia ermetica e in tutta la tradizione che esalta l’uso di un lessico inconsueto o ambiguo: “Ascoltare era il solo modo di vedere / il conto del telefono s’è ridotto a ben poco”⁴². La poesia surrealista, con i suoi innumerevoli esempi di associazioni incongrue, fornisce validi esempi di violazione della **massima della relazione**. L’esempio più palese della sua violazione deliberata può essere individuato nella tecnica dello straniamento. A tal proposito, Marcello Frixione cita un passo dei canti di Maldoror, di Lautréamont: “bello come... l’incontro fortuito su un tavolo di dissezione di una macchina da cucire e di un ombrello!”. Possiamo sostenere, da un vertice linguistico, che il linguaggio onirico viola costantemente la massima della relazione. Se il linguaggio dei sogni è un linguaggio poetico, possiamo affermare, linguisticamente, che il linguaggio poetico e il linguaggio analitico abbiano caratteristiche comuni? Nella pratica analitica, siamo in qualche modo “autorizzati” o, addirittura, esortati a violare le regole della “normale” comunicazione?

Il linguaggio analitico, come il linguaggio poetico, punta ad esprimere,

39. Agosti S. (2004). Percorsi di/versi: il poetico a modello dell’incontro psicoanalitico. *Psiche*, XII, 2, p. 41.

40. Frixione M. (2017). Linguaggio della poesia e linguaggio ordinario. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 11, 2.

41. Jung C.G. (2013). *Lo Zarathustra di Nietzsche. Volume Terzo. Quinta conferenza 2 giugno 1937*. Torino: Bollati Boringhieri.

42. Montale E. (1977). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, p. 339.

manifestare, trasmettere quello che non sta nell'ordine del discorso⁴³. La parola poetica, e la parola analitica, hanno la capacità di generare, in una dialettica di costruzione e decostruzione⁴⁴ un senso che non si lascia esaurire in un significato unico, definito o oggettivabile. In esse vi sarebbe uno spazio interpretativo in cui il significato non è mai chiuso, ma si mantiene in tensione, risuonando continuamente con un altro mancante. Il contenuto comunicato non è stabilito una volta per tutte, ma inaugura un dialogo aperto tra il testo e l'interprete, dove ogni lettura è un atto di comprensione situata, storica, mai definitiva. La poesia è un "artefatto inesauribile"⁴⁵.

Nel linguaggio analitico, come nel linguaggio poetico, al messaggio razionale si sovrappone un altro messaggio, alienato, nascosto, che vive in simbiosi con le forme in cui prende corpo e che non è non spiegabile logicamente. I significati dominati dalla ragione vengono trascinati verso l'irrazionale profondo. Sono le forme stesse – suoni, ritmi, immagini – a riflettere l'inconscio, a coagulare il mistero e l'essenza del reale, fino a diventare esse stesse realtà⁴⁶.

Linguaggio analitico e linguaggio poetico sono linguaggi dell'oltre, che dimorano tra il sogno e il giorno, che indugiano tra ragione e silenzio, tra suono e senso.

Tra i due "linguaggi" possiamo osservare anche delle dissomiglianze⁴⁷. La differenza fondamentale risiederebbe nel modo in cui operano i processi associativi. Nel discorso letterario poetico le forme di semanticità non articolata, attivate dall'associazione, non solo generano senso, ma contemporaneamente mettono in scena il linguaggio stesso, ovvero lo rappresentano. Il linguaggio, quindi, non è solo mezzo, ma anche contenuto: è ciò che si manifesta e si riflette nel testo. Questa autoreferenzialità ha una conseguenza rilevante: i significati prodotti in ambito poetico-letterario non possono essere tradotti o trasferiti in altri sistemi di valore (come il concettuale, il logico o il simbolico). Il senso resta immanente al testo e non è scambiabile: non si lascia ridurre a qualcosa di esterno alla sua stessa forma espressiva.

L'opposto avviene nel linguaggio analitico, dove il linguaggio è strumento secondario (vicario) rispetto alla rappresentazione psichica. In questo contesto, ogni contenuto è pensato per essere tradotto in un altro codice – quello dell'inconscio, della teoria, della spiegazione clinica. La traduzione, in questo caso,

43. Agosti S. (2024). Percorsi di/versi: il poetico a modello dell'incontro psicoanalitico. *Psiche*, XII, 2, p. 41.

44. Bonnefoy Y. (2008). *Il grande spazio*. Bergamo: Moretti & Vitali, p. 114.

45. Strand M. (2019). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, p. XXII.

46. Agosti S. (1972). *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli.

47. Agosti S. (2024). Percorsi di/versi: il poetico a modello dell'incontro psicoanalitico. *Psiche*, XII, 2.

è un principio strutturale, ed è potenzialmente interminabile, proprio perché ciò che si vuole rappresentare va oltre il linguaggio usato per esprimerlo.

In sintesi: mentre nel poetico il linguaggio produce il senso rappresentando se stesso, rendendolo irriducibile e non esportabile altrove (intraducibile), nel discorso analitico il linguaggio è strumento di passaggio, destinato a essere superato o trasformato in funzione della rappresentazione, la cui traducibilità è illimitata.

La linguistica non esaurisce il discorso sulla poesia, lo stesso Jakobson ce lo ricorda. Ogni tentativo di confinare convenzioni poetiche come il metro, l'allitterazione, la rima al livello fonico-fonetico, rappresenta un ragionamento astratto senza la minima giustificazione empirica. Per Jakobson vale la definizione di Paul Valéry per cui la poesia è “*l'hésitation prolongée entre le son e le sens*”⁴⁸.

Come afferma Valéry, la potenza dei versi risiede in un'armonia indefinibile tra quello che dicono e quello che sono. L'impossibilità di definire questa relazione, combinata con l'impossibilità di negarla, costituisce l'essenza del verso. “C'è un segreto per fare i versi, come ce n'è uno per suonare il violino”⁴⁹. Il linguaggio poetico conserva quindi un'aura arcaica di irraggiungibilità. “Le cose nella poesia sono per assenza... si mostrano a noi come nascenti continuamente”⁵⁰. Ed in questo continuo principiare “mediante la parola e all'interno della parola, il soggetto umano si scopre a se stesso, si presenta”⁵¹. Così anche nella pratica analitica.

La poesia diviene visione, contemplazione, costruzione del mondo e di noi stessi. Lo storico e filosofo Alessandro Serra afferma che, se tutto ciò che è umano è strutturalmente simbolico, la poesia non farebbe altro che rammentare continuamente all'uomo la sua natura simbolica, la sua sostanziale, originaria ed embrionale tendenza a simbolizzare, a “costruire mondi”⁵².

“A nulla io dico, nulla tu rispondi. / Così ora tu sai ciò che io non sapevo, / tu racconti ciò che io non avrei ascoltato prima, / tu ascolti ciò che io non avrei detto mai / ... / Che sia poetico forse anche il nostro tempo, ...?”, Recitano dei versi di Roberta Dapunt⁵³.

Vorrei concludere questo commento con qualche riflessione a riguardo del rapporto tra musica e cura, e, per i principi transitivi prima citati, tra poesia e cura.

48. Jakobson R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, p. 204.

49. Valéry P. (1941). *Tel quel*. Parigi: Gallimard, pp. 115-217.

50. Zambrano M. (2024). *Filosofia e poesia*. Brescia: Morcelliana, p. 292.

51. Zambrano M. (2002). *Il sogno creatore*. Milano: Paravia Bruno Mondadori, p. 86.

52. Serra A. (2014). Linguaggio, poesia e realtà. Linguaggio ordinario e linguaggio poetico in Roman Jakobson. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 8, 1, p. 38.

53. Dapunt R. (2013). *Le beatitudini della malattia*. Torino: Einaudi, p. 38.

La musica, afferma Romano, appare come quella potenza guaritrice in grado di rimettere in moto ciò che è bloccato o deviato. Nelle culture arcaiche il mago cantore è un risuonatore cosmico che chiama e risveglia nell'altro il suo dio. Ogni uomo riceve dagli dèi una canzone individuale. Ripetendo con il proprio canto la musica della creazione, lo sciamano tenta di rimettere in moto il mondo. L'antropologa e filologa Anita Seppilli, nel suo memorabile saggio "Poesia e Magia", ci ricorda che anche nella cultura greca antica, la musica, la poesia e la rappresentazione drammatica erano mezzi utilizzati per curare i disturbi psichici⁵⁴.

Guarire, scrive Romano, ha a che fare con il tentativo di restaurare la musica originaria. In termini analitici, questo equivale a sentire la musica dell'altro: il suo timbro proprio, qualcosa che abita le parole e le trascende. Per Romano ne consegue che anche il terapeuta dev'essere percepibile come strumento vibrante in grado di discendere con il paziente nei recessi più bui dell'anima, in quella oscurità "che trattiene tutte le cose"⁵⁵. In quelle profondità, il processo analitico contempla le immagini dell'inconscio, ne coglie la musica segreta, le amplifica e le trasforma.

"Chi vuol far lo zampognaro, / deve aver l'Inferno caro, / là dovrà pur imparare / come si fa ben a suonare". Scrive il poeta ungherese Attila József. La poesia è una discesa agli inferi⁵⁶, un iter mysticum in un labirinto umbratile. Sua compagna e sorella è la follia, come ci ricordano, tra altri, Ignacio Matte Blanco⁵⁷, Eugenio Borgna⁵⁸ e Durs Grünbein⁵⁹.

Quando, in analisi, le cose vanno bene (e molte volte vanno bene), si fa esperienza di una condivisione più profonda dell'esistenza. Addirittura, in alcuni istanti, possiamo tollerarne l'inesauribile quota di mistero, di assenza di senso, per dare e rinvenire conforto, consolazione, perché, secondo quanto recita un verso di Rilke, "posiamo noi sul nulla, dandogli sollievo"⁶⁰.

Si può ancora cantare, si può ancora curare? Si chiede Augusto Romano. Io penso di sì.

Valentino Franchitti*

54. Seppilli A. (1982). *Poesia e magia*. Torino: Einaudi.

55. Rilke R.M. (2012). *Il libro d'ore*. Milano: Servitium, p. 45.

56. Santarcangeli P. (1980). *Nekya. La discesa dei poeti agli Inferi*. Milano: Uni Editrice, p. 15.

57. Matte Blanco I. (1995). *Pensare, sentire, essere*. Torino: Einaudi.

58. Borgna E. (2019). *La follia che è anche in noi*. Torino: Einaudi.

59. Grünbein D. (2018). *I bar di Atlantide*. Torino: Einaudi.

60. Rilke R.M. (2012). *Il libro d'ore*. Milano: Servitium, p. 107.

* Psicologo analista, membro ordinario AIPA, membro IAAP. Fa parte del Comitato di Redazione di *Studi Jungiani* e del Comitato Scientifico dell'AIPA.

Corso Racconigi 38, 10139 Torino. E-mail: valentino.franchitti@tiscali.it

Bibliografia

- Agosti S. (1972). *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli.
- Agosti S. (2004). Percorsi di/versi: Il poetico a modello dell'incontro psicoanalitico. *Psiche*, 12, 2: 35-42.
- Agosti S. (2024). *La parola della poesia: Da Leopardi ad Augusto Blotto*. Milano: Il Saggiatore.
- Bonnefoy Y. (2008). *Il grande spazio*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Borgna E. (2019). *La follia che è anche in noi*. Torino: Einaudi.
- Carrera A. (2025). In: Romano A., *Musica e inconscio: convergenze. Studi Junghiani*, 61.
- Croce B. (1966). *La poesia*. Bari: Laterza.
- Dapunt R. (2013). *Le beatitudini della malattia*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto A. (2000). *Prima della parola*. Milano: FrancoAngeli.
- Frixione M. (2017). Linguaggio della poesia e linguaggio ordinario. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 11, 2. Roma: Società Psicoanalitica Italiana.
- Grünbein D. (2018). *I bar di Atlantide*. Torino: Einaudi.
- Jakobson R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- Jung C.G. (2013). *Lo Zarathustra di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-39*. Vol. 3. Torino: Bollati Boringhieri.
- Kugler P. (2002). *L'alchimia delle parole*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Luzi M. (1999). *L'opera poetica*. Milano: Mondadori.
- Mandel'stam O. (1988). *Viaggio in Armenia*. Milano: Adelphi.
- Matte Blanco I. (1995). *Pensare, sentire, essere*. Torino: Einaudi.
- Montale E. (1977). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Nietzsche F. (2009). *Frammenti postumi. Volume Quinto*. Milano: Adelphi.
- Panikkar R. (2007). *Lo spirito della parola*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Rilke R.M. (2012). *Il libro d'ore*. Milano: Servitium.
- Romano A., Gigante E. (2024). *Scritture della cura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Romano A. (2025). *Musica e inconscio: convergenze*. Studi Junghiani, 61.
- Santarcangeli P. (1980). *Nekya. La discesa dei poeti agli Inferi*. Milano: Uni Editrice.
- Seppilli A. (1982). *Poesia e magia*. Torino: Einaudi.
- Serra A. (2014). Linguaggio, poesia e realtà. Linguaggio ordinario e linguaggio poetico in Roman Jakobson. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 8, 1.
- Simić C. (2017). *La vita delle immagini*. Milano: Adelphi.
- Strand M. (2019). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Valéry P. (1941). *Tel quel*. Paris: Gallimard.
- Zambrano M. (2002). *Il sogno creatore*. Milano: Paravia Bruno Mondadori.
- Zambrano M. (2024). *Filosofia e poesia*. Brescia: Morcelliana.

La musica dell'essere

Su musica e inconscio: convergenze, di Augusto Romano

Oggi più che commentare l'articolo di Augusto Romano, che è così chiaro e portatore di riflessioni meditate a fondo, e così ben amplificate dai colleghi che mi hanno preceduto, mi piacerebbe rispondere alla sollecitazione ad

essere musicali, mi piacerebbe cioè rispondere provando ad attivare una risonanza musicale al suo testo. Romano trasmette quanto crede in un nucleo fondamentale della teoria junghiana: l'irriducibilità fra conscio e inconscio, e la necessità di fare analisi rispettando la dialettica che si genera fra loro. Un altro aspetto rilevante per me è il suo modo radicale di porsi domande, che testimonia una esigenza etica nella ricerca, si può credere se non si smette di interrogarsi sui fondamenti e i destini di ciò in cui si crede, e se non si teme di confrontarsi con altri pensieri, altri linguaggi e con il tempo che si trasforma. Un ultimo aspetto è che Romano è un uomo che conosce la musica e ama la musica. Questo amore è il segno di una capacità imprescindibile, se noi come analisti non riusciamo ad amare quello che facciamo non succede niente.

L'emozione estetica

L'emozione estetica è il punto di intersezione e di scambio fra il mondo inconscio e il mondo della musica. La relazione con gli oggetti estetici, di cui l'esperienza musicale fa parte, nasce, da un punto di vista psicoanalitico, entro la relazione di base del neonato con la madre. Per Bollas (1987) l'esperienza di sé, che il bambino può compiere, avviene all'interno di una relazione inizialmente simbiotica, in cui la madre svolge il processo di trasformazione dei vissuti grezzi del bambino in esperienze vivibili. La madre non è vissuta come altro da sé, né come intera, ma come parte di una relazione vivente. Di questi processi non si hanno rappresentazioni, ma tracce esistenziali, sotto forma di esperienze dell'essere. Per tutta la vita questo tipo di esperienze trasformative viene ricercato nell'incontro con l'altro, non per possederlo, ma in quanto fonte di una metamorfosi, per arrendersi ad esso, come a un medium che ha il potere di alterare il sé, di cambiare il mondo interno ed esterno. Credo si possa ipotizzare che queste prime esperienze abbiano, a volte, l'aura del meraviglioso, che alimenta la promessa di una trasformazione estatica del sé, e che costruisce la base della speranza. Anche perché il processo non è un'illusione ma un fatto. Il bambino interiorizza gradualmente queste vicende, divenendo capace da solo di trasformare il suo proprio mondo. L'area dei fenomeni transizionali è l'eredità delle trasformazioni che prima implicavano dipendenza dall'altro. Da questo momento il bambino può creare l'illusione della presenza della madre, e l'illusione di essere lui a mantenere la relazione con lei. Sono i primi atti creativi del bambino (Winnicott, 1965, 1971). L'evoluzione della capacità di trasformare e di condividere del bambino dipende, dalla capacità della madre di riconoscere e legittimare anche gli stati più penosi e inaccettabili del figlio.

L'emozione estetica non coincide quindi con le emozioni, gli affetti o le turbolenze psichiche. È l'emozione che si produce nell'arco fra la speranza e l'incanto di sentire i propri affetti compresi e sublimati. È un vissuto soprattutto non verbale caratterizzato dalla densità delle sensazioni suscitate, che possono dare un profondo senso di reverenza e gratitudine, e creare l'idea di un momento sospeso, in cui il sé e l'oggetto sentono di accrescersi e di darsi forma a vicenda. Come direbbe Bion si avverte che ciò che si sta vivendo è profondamente e totalmente vero.

La teoria di Meltzer del conflitto estetico introduce appunto il conflitto e la negatività in quella che sembra finora solo una situazione edenica. Egli sostiene che il bambino piccolissimo viva un conflitto fra l'aspetto meraviglioso della madre reale, esterna, e il mistero del mondo interno materno, che non riesce a percepire e quindi risulta enigmatico. La curiosità del bambino si attiva quando ci sono carenze di sintonizzazione, e nasce dunque il vissuto che l'altro sia distante, o che nasconda qualcosa di sé, magari al suo interno, delle relazioni segrete (Meltzer, Harris Williams, 1988). Le assenze, gli ascolti mancati aprono diversi destini. Il più immediato è che ciò che non è riconosciuto, ascoltato, non esiste. Parti di sé possono essere scisse, perdute o restare in attesa dell'ascolto di un altro che le renda esperibili. Oppure il bambino penserà che ciò che prova è solo suo. O avvierà processi di autosalvazione, proiezioni, ritiri, fantasie di scontro o di controllo, o la creazione di rifugi della mente. Ci sono bambini ed adulti che si addormentano al suono del phon.

Tutte queste vicende fanno parte della spinta fondamentale ad esistere.

Col tempo si impara a ricordare e a ricreare da soli mediante oggetti estetici, la musica, la poesia, l'arte visiva, e così via, le relazioni trasformative di cui abbiamo bisogno. Una mia paziente mi ha illuminato quando mi ha detto "Quando sto male ascolto musica, perché la musica mi capisce". Un altro dopo avermi fatto ascoltare un pezzo di rock mi dice "Senti? Questa musica parla di amore ma senza amore".

Anche la musica fa parte della spinta a esistere, offrendo, oltre ai momenti estatici, la possibilità di restare in contatto con sé stessi, con gli strati più profondi, di conservare livelli minimi di vitalità in condizioni difficili, di riparare e progettare legami con sé e con il mondo, utilizzando relazioni fantasticate attraverso il contatto con le opere musicali. Si può allora dire che la musica svolge la funzione di organizzatore affettivo (Macrillò, 2021).

La prima opera d'arte allora è un'esperienza di fusione con la madre (Neri *et al.*, 1990), la seconda la creazione di una relazione vitale con un orsetto (un oggetto transizionale), la terza va dalla creazione di un disegno o una poesia alla creazione di una relazione intensissima con una musica ascoltata o un romanzo che cambia la vita.

Perché la musica. Corrispondenze e isomorfismo

...per me, c'è qualcosa al di sopra della letteratura. Mi riferisco alla musica, di cui mai ho scritto. La musica è forse al di sopra della psicoanalisi. Anzi, penso che ci siano cose che la musica riesce a esprimere e sulle quali la psicoanalisi non ha molto da dire. In più, mi sono convinto che ci sono analisti che amano la pittura e analisti che amano la musica. Non si interessano alle stesse cose. Suppongo che gli analisti che amano la musica siano quelli per i quali l'affetto ha una dimensione essenziale e in nessun momento possono accontentarsi dei giochi di linguaggio e dei racconti affascinanti (André Green, Trinci, 2004).

Non credo affatto che chi ama la musica abbia una prelazione sugli affetti, ma resta imprescindibile la capacità di connessione profonda con la vita affettiva e inconscia, che Green segnala, nella relazione analitica.

Noi rispondiamo di continuo affettivamente alla vita. Questa risonanza affettiva a volte è il nucleo, a volte accompagna l'esperienza, ma chiede di essere colta, non dispersa e chiede di essere trasformata affinché la vita sia vivibile. La musica ha una capacità specifica di veicolare e organizzare gli affetti perché il linguaggio musicale a differenza di quello verbale è analogo all'affetto, funziona allo stesso modo, è fatto di una materia così simile da sembrare consustanziale, è isomorfo alla struttura affettiva. Il corpo suona, la voce è parte del corpo e reca tutti i segni delle sue vicende emotive, le emozioni-affetti sono fatti degli stessi elementi del suono. Il feto si sviluppa in un involucro sonoro. Allora l'isomorfismo fra musica e affetto consente a ciascuno di beneficiare delle funzioni dell'altro, consente alla musica di incarnare e dipanare tutte le vicende dell'essere.

Le operazioni di creazione di senso, che legano vissuti e stati mentali a significanti materiali e linguaggi espressivi, sono basate su un principio di corrispondenza fra questi due livelli di realtà. Si basano cioè su un confronto di strutture, che devono poter corrispondere, secondo i processi del pensiero analogico come ha dimostrato Piaget (1945), o secondo il pensiero isomorfo di cui si è occupata Susanne Langer (1942, 1953). Se due strutture corrispondono, le forme e i significati dell'una possono passare nell'altra. La stessa corrispondenza consente il percorso inverso dall'oggetto estetico al suo senso originario.

Consideriamo il lutto come esempio. Possiamo pensare la struttura affettiva del lutto come un sistema complesso. Il trauma iniziale della perdita provoca stordimento, sorpresa, negazione, poi arrivano rabbia, disperazione, sensi di colpa, abbattimento e perdita di spinta a vivere. Il rallentamento e il sentimento di insignificanza sono seguiti da dolorosi tentativi di ritrovare vivibilità e senso. È un processo penoso, lungo e in parte interminabile.

La musica dedicata al lutto è caratterizzata da tempi lenti, misurati, toni

spenti o desolati, strutture e temi semplici, melodie ed armonie tristi, con sviluppo ritardato, o senza alcuno sviluppo, come nel quartetto n. 8 di Shostacovich. Altre volte, come nel requiem di Verdi, c'è l'urto violento della percezione della morte, così come se ne rappresenta la terribilità nell'urlo iniziale della Passione secondo Giovanni di Bach. Nella marcia funebre di Chopin, la cadenza ritmica implacabile, fa pensare ad un'ineluttabilità martellante. Ci sono andamenti musicali che incarnano il singhiozzo o il pianto. Altre musiche sono caratterizzate da brusche rotture dell'andamento, o da contrasti angoscianti, che richiamano le oscillazioni psichiche, fra rassegnazione, rabbia e angoscia provocate dalle perdite.

Posso solo citare Matte Blanco (1975), per il quale ha la logica dell'inconscio considera qualsiasi relazione di somiglianza come un'equivalenza e anche la relazione fra due elementi come totalmente reversibile, per cui se Pietro è figlio di Mario anche Mario è figlio di Pietro ed entrambi sono uguali a tutti i padri e i figli esistenti. A questo punto ogni cosa è intercambiabile con qualsiasi altra, e le qualità di ogni elemento possono passare ad ogni altro. Questa totale simmetrizzazione fra gli oggetti fa sì che un suono triste (mesto, sommerso, lento) sia identico alla tristezza, e dunque le trasformazioni di una musica triste che si evolve possano far compiere una trasformazione ai vissuti emotivi, anche ai più ineffabili o sconosciuti perché vengono agganciati dalla musica. Per Matte Blanco, inoltre, non c'è differenza fra pensiero simmetrico ed emozione.

L'esperienza musicale diventa comprensibile anche grazie alla teoria del pensiero simbolico di Piaget. Nel gioco simbolico l'assimilazione prevale sull'accomodamento per cui ogni significato psichico viene imposto al reale, così il significante coperta diventa il significato mamma.

Il legame fra i due è analogico, non logico. La coperta è morbida, accogliente e soffice come la mamma. Una scopa sta per un cavallo perché è cavalcabile, hanno qualcosa in comune. Mentre tra la parola cavallo e il cavallo reale non c'è che un legame convenzionale.

Il legame analogico può essere trovato del tutto inconsciamente, come nei sogni, o reperito consapevolmente. Nel gioco simbolico il bambino è l'oggetto. Per Piaget, inoltre, la spinta ad usare il pensiero simbolico dipende dal suo potere di compensazione emotiva.

Un ultimo esempio del potenziale isomorfico della musica si può prendere dall'analisi del suono condotta da Shaffer e Moles che ha fatto storia (Schaeffer, 1952).

Se si considera anche una singola nota, si scopre per esempio che l'attacco, ovvero l'inizio dell'emissione della nota, può essere brusco o più sfumato, dolce o leggerissimo, con intensità crescente o stabile. Poi c'è il corpo della nota, quando raggiunge un livello medio, che per es. può fluttuare come

in un vibrato. Infine, c'è l'estinzione, la conclusione della nota, che può essere netta o graduale, e spesso si prolunga per la risonanza dell'ambiente, oppure si può fondere con le note successive. Per queste caratteristiche anche un singolo suono può avere tantissime possibilità espressive, e dunque tantissimi significati. Può risultare duro, metallico, morbido, carezzevole, intenso, luminoso, caldo, freddo... (Macrillò, 2021).

Il sogno, un'ipotesi

Esiste una intimità fra il linguaggio dell'inconscio e il linguaggio sonoro, una corrispondenza profonda. La loro consustanzialità fa sì che il flusso emotivo diventi musica e dalla musica torni come vivibilità e come sensibilità, che consente di intercettare la vita emotiva nascente, e crei la colonna sonora di tutti i momenti in cui avvertiamo un senso personale di essere vivi.

Si potrebbe allora esaminare l'attività onirica immaginandola articolata come un film con una colonna sonora. Il sogno origina da un fondo ignoto, con processi misteriosi affiorano immagini, avvengono vicende, una drammaturgia, una storia. Chi sogna, il me che sogna, è totalmente immerso in ciò che vive come attore o come spettatore, ciò che prova ha il timbro e la certezza della verità assoluta. Si vedono tante cose succedono tante cose, e contemporaneamente, quasi sempre, si provano emozioni intense e spiazzanti, siamo sorpresi da noi stessi. Una delle fonti della psicoanalisi è stata la sorpresa di questo incontro, e l'intuizione che il sogno dovesse essere preso sul serio, e si dovesse creare con lui una relazione profonda. Dunque, mentre si sogna si provano emozioni, emozioni sorprendenti, e si vivono vicende ordinarie e straordinarie. Poi ci si risveglia, e il sogno viene rieseguito, sapendo che è stato un sogno, ma ancora sotto l'effetto di una rivelazione. A volte accade di rieseguirlo con qualcun altro, e se abbiamo fortuna l'estetica del sogno viene toccata e tocca l'estetica di chi ascolta, che lo rivive con il sognatore. Si crea una trama di relazioni con il sogno, verso ciò che l'ha generato e verso le aperture che produce.

Quello che vorrei proporre è che il sogno, come auto-rivelazione della realtà psichica e della sua incessante attività, potrebbe essere letto secondo un'articolazione fra immagine e trama da un lato, e tessuto emotivo dall'altro.

In un sogno c'è un livello narrativo: ciò che accade e ciò che si vede. Insieme si provano emozioni: paura, curiosità, preoccupazione, rabbia, sorpresa, tensione, intimità, gioia...

L'ipotesi che propongo è che mentre il livello della storia e delle immagini è quasi sempre enigmatico, e richiede un'adesione, ma anche una decifrazione, nel senso di una ricerca di significato, le emozioni che si provano,

invece, sono quelle, sono sé stesse, non rimandano ad altro, sono la musica di ciò che accade. In altri termini questo strato emotivo-affettivo del sogno non è metaforico, non è simbolico, se non ad un livello molto basso. Questo livello richiede una interpretazione nel senso di una esecuzione, e di successive riesecuzioni necessarie ad assorbirne il significato.

Possiamo sempre chiederci come mai proprio quell'emozione in quel frangente e a cosa quell'emozione serva, ma l'emozione resta tale. Anzi nella mia pratica ho imparato ad usare primariamente i vissuti come traccia, indizio, ancoraggio per muovermi all'interno del sogno per avviare la ricerca di senso. Le emozioni possono essere rappresentate ed incarnate nei sogni anche da oggetti concreti, paesaggi e vicende. Se si sogna di essere imprigionati nella roccia, qualcosa che non è mai successo nella vita reale, presumo che si tratti di una simbolizzazione, la roccia non è sé stessa e basta, lo è l'angoscia che si prova.

L'emozione allora è la musica del sogno, la colonna sonora della vita onirica, la fonte del senso personale delle nostre vicende esistenziali.

Mi sembra che la teoria junghiana più vicina a questa ipotesi sia la teoria dei complessi a tonalità affettiva, in cui l'affettività svolge una funzione strutturante.

Risuonare con la verità emotiva è l'inizio di un confronto con le parti escluse, scisse, negate, ma che nel sogno sono ben percepibili, è l'inizio di un possibile riconoscimento della propria storia e della storia del proprio sé, è la musica che viene dal sé.

È nello spazio comune fra sognatore ed analista che questo ascolto può ri-avvenire se l'analista è in grado di risuonare alla musica del paziente. Altre volte, è l'analista che sente per primo il suono flebile prodotto dal sognatore, qualcosa che lui ancora non può permettersi di udire, ma che può iniziare a sentire ascoltandolo nell'ascolto dell'analista.

Risuonare con l'altro

La musica, come le altre forme d'arte, è parte del processo di divenire sé stessi, consente di superare la traumaticità dell'esistenza, e di trasformare la relazione con il mondo interno e quello esterno in qualcosa di creativo. Come analisti però abbiamo ulteriori motivi per coltivare la funzione estetica e la funzione poetica della mente. Ogni persona è unica, ogni frammento di vita irripetibile, con ciascuno occorre reinventare la psicoanalisi, scoprire che analista si può essere e quale relazione si potrà generare insieme al paziente, attivando le capacità poetico-creative di entrambi (Jung, 1946; Ogden, 2009; Manica, 2007).

Un altro motivo è intrinseco alla complessità dei livelli psichici. Il livello emotivo-affettivo ed intuitivo è intraducibile con il linguaggio verbale, a meno che il linguaggio verbale non venga usato con un'attitudine poetica appunto.

Il registro del linguaggio verbale per quanto potentissimo è ad un livello di astrazione e di convenzionalità che non gli consente di incarnare l'infinito della vita inconscia e l'infinito dei significati personali che la vita emotiva-affettiva assume. Le espressioni "sono triste", "amo tantissimo quella donna", "ho paura" possono contenere una moltitudine di sfumature. Non solo, i sentimenti spesso sono mescolati, si è tristi e contenti, felici ma dispiaciuti, i sentimenti possono essere flebili, mascherati da altri sentimenti, si possono citare sentimenti di amore ma senza provare amore... La parola amore non significa niente se non risuona con tutto quello che sappiamo dell'amore. Si possono provare sentimenti e conflitti senza sapere di provarli.

Quindi abbiamo un bisogno vitale di affinare la nostra sensibilità, abbiamo bisogno di aver compiuto così tanti incontri con la varietà di significati possibili della vita psichica nostra e degli altri da essere capaci di avvicinarci a quel modo unico di amare o di soffrire, e di avere avuto sufficienti esperienze di sintonizzazione da avere fiducia che potremmo scoprirlo anche se per il momento non lo riconosciamo. Abbiamo bisogno di poter risuonare anche all'ignoto. Poter sposare anche per poco il punto di vista dell'altro, poter essere per un momento tutt'uno con la sua verità emotiva. Sperare di poter sentire la polifonia del sogno richiede di coltivare la propria capacità estetica.

A volte i pazienti non suonano, sembrano emotivamente spenti, a volte morti, a volte meccanici. Può essere necessario riuscire a risuonare noi in modo da consentire ai segnali più piccoli che ancora emettono di essere avvertiti. O di avvertire la dissonanza di un suono che ne maschera un altro. È un'attitudine simile a quella di ascoltare, come se fosse un sogno, il racconto del paziente quando è solo cronaca, o devitalizzato emotivamente. Se un paziente racconta "sono andato alla posta e ho spedito due cartoline" mi annoio, ma se lo ascolto pensando "questo è un sogno", comincio a vibrare, ci metto dentro la mia colonna sonora, forse riesco a ripercorrere il tragitto che ha portato lui dalla produzione di un racconto cronachistico alla sua matrice emotiva.

Bion nel seminario tenuto a Parigi nel 1986 dice:

Che genere di artista siete? Siete un vasaio? Un pittore un musicista? Uno scrittore? Non so quale sia il mestiere giusto, perché (tutti) anche se non sono psicoanalisti devono essere degli artisti della vita stessa. Penso che sia molto importante essere coscienti del fatto che non potete mai essere soddisfatti nella vostra carriera di analista se vi sentite confinati a quello che si definisce strettamente un approccio

scientifico. Penso che dobbiate essere in grado di sentire qualche volta che l'interpretazione che date è una bella interpretazione, o che avete ricevuto un bel suggerimento dal paziente, poiché tutto ciò che rende sopportabile una situazione molto difficile è l'introduzione di un elemento estetico di bellezza.

L'idea di fondo è dunque che l'esperienza estetica produca un piacere specifico, che io considero vitale e insostituibile nella relazione analitica, non qualcosa che semplicemente l'accompagna.

Eстетica della relazione analitica

Vorrei utilizzare due concezioni estetiche per indagare due elementi della relazione analitica: poter vivere fiduciosamente la vita, e riuscire ad interiorizzare la realtà per come è.

C'è un piccolo libro che contiene due interventi, uno di Agnes Heller e uno di Zygmunt Bauman, il libro si chiama "La bellezza (non) ci salverà" (Heller, Bauman, 2015). La Heller propone una definizione di bellezza di Theodor Adorno. Per Adorno (1947, 1970) la bellezza è una promessa di felicità. In realtà questa è una frase che Adorno prende da Stendhal, ma che tratta in maniera molto critica. Secondo Adorno il sistema capitalistico utilizza ogni aspirazione e motivazione presenti nella società per creare consenso e creare una popolazione di consumatori di merci, felici e acritici. L'aspirazione alla bellezza è stata perversa in fuga nella consolazione e nella superficialità. Adorno aveva anche sostenuto che non era più possibile fare poesia dopo Auschwitz. La Heller riprende l'istanza della bellezza come vera promessa di felicità, non è la felicità realizzata, ma una promessa di felicità, che descrive in questo modo: di fronte alla grandezza di un oggetto estetico, che sia un quadro, un romanzo o un'opera musicale noi proviamo una nostalgia, un desiderio ardente di essere all'interno di quell'opera, per poter condividere con i soggetti che ne fanno parte, i nostri ideali, pensiamo a quanto sarebbe bello, quanto saremmo felici se potessimo essere lì, perché lì si realizza la nostra pienezza vitale. La Heller non ha una concezione ingenua della bellezza. La bellezza non può salvare né redimere, né eliminare il dolore, la bellezza però salva dal mostro della disperazione.

Da un punto di vista analitico si può riconsiderare l'aspirazione alla felicità come una necessità irrinunciabile della psiche, senza questa speranza non sarebbe possibile vivere, sopportarne la durezza. La speranza di felicità non la rende scontata né concreta, ma è una fiammella che va mantenuta accesa. Ed è altrettanto indispensabile, per la sopravvivenza psichica, poter pensare che vi possano essere luoghi di rifugio per la mente, quando la realtà

esterna o quella interna sembrano inabitabili. Con le parole di Simone Weil (1957): «Dalla prima infanzia sino alla tomba qualcosa in fondo al cuore di ogni essere umano, nonostante tutta l'esperienza dei crimini compiuti, sofferti e osservati, si aspetta invincibilmente che gli venga fatto del bene e non del male. È questo, anzitutto, che è sacro in ogni essere umano».

Zygmunt Bauman aggiunge a questa visione la consapevolezza che c'è ancora molto da fare per rendere il mondo un posto più ospitale, per rendere la vita umana più degna. Per cui diventa indispensabile una forma di arte che cerca di capire come può accadere che il male riesca ad agire indisturbato. Per questa ragione è compito dell'arte perseguire la bruttezza, nel senso di Foucault come coraggio di trasgredire, di criticare il consenso, il buon senso e l'adesione all'ordine egemonico, o nel senso di Kundera di strappare il velo della presunta armonia. Da questo punto di vista la verità di cui l'arte si fa strumento è tutt'altro che bella piacevole e divertente, la sua funzione è alimentare una visione distopica.

Credo che entrambe queste estetiche siano necessarie e complementari, e nella storia dei prodotti estetici si sono viste le gradazioni più varie di queste impostazioni.

La relazione analitica condivide con l'arte la sua natura di luogo speciale e "fittizio", la vita vera è fuori dai nostri studi. All'interno del contenitore dello spazio analitico ogni manifestazione vitale del paziente viene presa sul serio, ad ogni sua espressione viene garantito diritto di vita e dignità. Il patto che si stabilisce è che non verrà manipolato dall'analista, il quale non avrà altri obiettivi che quelli di favorire la libertà e la crescita del paziente. Se le cose vanno sufficientemente bene l'analista prova curiosità e interesse per il modo in cui l'altro ha imparato a sopravvivere, è disposto a coinvolgersi profondamente, garantendo che non si approfitterà, né si vendicherà per le mancanze, gli attacchi, la distruttività. Proverà tenerezza per il modo di esistere del suo paziente, e soddisfazione per la sua crescita e la sua autonomizzazione. La relazione analitica consente così di ospitare le parti e le storie indicibili, insopportabili, consente di sviluppare il coraggio di essere sé stessi, di deludersi, di provare il piacere di sentirsi e di vedersi. La musica che proviene dall'inconscio si dovrebbe espandere, variare, complessificare, e al tempo stesso diventare semplice, cioè si dovrebbe poter apprendere a sentire e ad esprimere direttamente ciò che è essenziale, senza difendersene e senza perdere niente della sua profondità.

Insomma, l'analisi è la vita come dovrebbe essere. La possibilità di sentire la vita come vivibile e bella richiede anche il graduale riconoscimento della realtà per quello che è, richiede il riconoscimento della propria storia per quello che è stata, dei propri errori e limiti, dei limiti e delle mancanze delle figure di accudimento, della brutalità, dei rischi, della bruttezza del

mondo, dell'inevitabilità delle perdite. C'è un elemento unificante fra la passione per la luce e quella per l'ombra è la passione per la verità, che forse è la preconditione necessaria per sostenere la fiducia in un rapporto armonico con il totale dell'esistenza.

Certo l'analisi avviene in condizioni speciali, il setting interno dell'analista e quello esterno consentono anche a lui di essere "migliore", ma credo anche che una volta compiute certe esperienze non siano più facilmente abbandonabili, né dal paziente né dall'analista, e rimanga il desiderio di esportarle fuori dalla relazione analitica.

Credo alla fine che l'analisi funzioni se le esperienze vissute al suo interno sono state autentiche, se la musica ascoltata e prodotta è stata la vera musica dell'essere.

Il blues è quando canti ciò che non puoi piangere.

Fatoumata Diawara

Quando Guido è venuto da me era un uomo in profonda difficoltà. Aveva ricordato da poco di essere stato abusato in famiglia, il giorno precedente del nostro primo incontro la figlia era stata ricoverata per un tentativo di suicidio, e sul suo corpo erano stati trovati trecento tagli. Mi ha raccontato che nessuno dei figli né la moglie gli parlava più, e che lui pur avendo una malattia cronica spesso non prendeva i farmaci, rischiando di andare in coma. E in effetti dopo poco che abbiamo iniziato in un'occasione ha avuto un delirio di persecuzione, si è sentito inseguito ed è fuggito nella notte. In un'altra occasione, dopo uno svenimento, è andato a sbattere con il suo mezzo contro un muro. L'inizio dell'analisi è stato difficilissimo e molto coinvolgente perché Guido sfidava ogni livello possibile dell'incontro, dal non rispettare nessuna regola del setting a dichiarare che avrebbe cancellato appena fuori tutto quello che ci saremmo detti. Ma sapeva che forse era la sua ultima spiaggia.

Adesso dopo tre anni molte cose sono cambiate, Guido ha recuperato il rapporto con i figli, si è preso cura della ex moglie malata, ha trovato una nuova compagna "sto provando qualcosa che deve essere amore e sto facendo l'amore come non l'ho mai fatto". Con me ha un rapporto di intimità fiduciosa, anche nei momenti penosi, e di scoperta appassionante di come si può vivere. Capita di costruire le frasi metà per uno, e capita che io parli in prima persona come fossi lui, e ad entrambi pare naturale. Affiora anche la voglia di prendersi cura fisicamente di sé stesso, andare dal dentista, fare analisi mediche e smettere di bere. Io sono convinto che ce la farà, non ne parliamo. Un giorno mi comunica che è un mese che non beve, io non gli do particolare importanza, mi fido di lui. Dopo due settimane all'inizio di una seduta mi dice "ho ricominciato a bere". Io sono colpito dal modo in cui lo racconta, dalla espressione e la musicalità della sua voce, non dal fallimento. Ha un modo dolce di parlare, che include una gamma di sentimenti: tristezza, rassegnazione, una sorta di speranza che io lo capisca e che risponda con dolcezza, che sia indulgente per la sua fatica e per le sue cadute. E non sento la nota della colpa. È chiaro che questa è una mia fantasia, che però si basa sulla sintonizzazione affettiva che è avvenuta

spontaneamente. Lo stato affettivo che provo è reale io mi sento “addolcito”. Non ho nessuna voglia di indagare cosa è successo, perché, e cosa ha intenzione di fare, sono toccato dall’altra comunicazione, che è rivolta proprio a me. E mentre sono in questo stato mi sembra di capire, di capirlo. Mi sembra di potermi sentire come si sente lui. Guido sta cambiando ne è consapevole, è contento, ma se cambia troppo che ne sarà del lui di prima? C’è stato un lui che per resistere beveva, era probabilmente l’unico modo di volersi bene, e di rendere accettabile la sua vita. Se cambio troppo e divento un altro chi amerà il me di prima? Il me che beveva sarà abbandonato da solo in uno spazio e un tempo che non esistono più.

Il sé forse ha bisogno di continuare ad amare ciò che è stato prima, i modi in cui si è contorto per continuare a vivere, in quei modi c’era lui, per quanto storti e sofferenti ero me e quel me che sono stato non può essere abbandonato. Il sé non può che amare la sua storia, che in quanto umani fa parte del sé vivente. Non può che provare ad amare tutti i sé che è stato. E forse per aprirsi al futuro è necessario pacificarsi e continuare a voler bene ai sé che siamo stati. Rimettersi a bere può avere allora il significato di dire smetterò, ma prima non ero un mostro da cancellare, ero io che sapevo vivere solo così. Io lo so, tu lo capisci?

Il tono affettivo, la musica della sua voce hanno introdotto una parte intimissima, sconosciuta, viva fra noi, del tutto diversa dai pensieri “ce l’ho fatta”, “ho fallito”, “ce la farò”, “perché è successo?”, “cosa devo fare?” ha invece introdotto un bisogno profondo di essere compreso per potersi accettare nella sua storia e nelle sue cadute. In una forma viva e presente ma non ancora, o forse mai, esprimibile a parole.

Credo che sia possibile per l’analista distinguere due stati interni differenti sulla base di ciò che prova. La richiesta di una collusione si avverte come una forzatura a provare determinati sentimenti e reazioni, o come uno stato di malessere non ben definito. Nel suo caso invece ciò che ho avvertito è stato un sentimento di partecipazione, di adesione ad un vissuto molto profondo e delicato. Io in realtà non ho detto niente, ma ho avvertito un senso di benessere quando ho fatto la fantasia di un sé che non vuole essere abbandonato, che si è prolungato in un sentimento di piacere, per aver accettato e condiviso la sua richiesta, fatta solo con il tono della voce, di capirlo e di viverlo con lui e basta, appunto.

Da questa prospettiva si potrebbero allora aggiungere una ipotesi sulla enorme e difficilissima questione della resistenza al cambiamento e dei fallimenti terapeutici. Forse alcuni fallimenti potrebbero essere reconsiderati come richieste impronunciabili, segrete anche a sé stessi, come proposte di vivere concretamente insieme un’esperienza. Forse per poter cambiare c’è bisogno che due persone al pieno della loro presenza accettino come sensato e perdonabile qualsiasi tentativo, anche ripetuto e inopportuno, di resistere, inclusi quelli che in modi disperati, goffi, vendicativi potrebbero portare al non esserci più.

*Alessandro Macrillo**

* Laureato in filosofia, psicologo, psicoterapeuta, psicologo analista, socio ordinario AIPA e IAAP. È redattore della *Rivista di Psicologia Analitica* e della rivista *Psicoanalisi e Metodo*,

Bibliografia

- Adorno T., Horkheimer M. (1947). *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi.
- Adorno T. (1970). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.
- Bion W. (1986). Séminaire de W.R. Bion à Paris (10-7-78). *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* (trad. it.: Visibilità attraverso una vetrata. Seminario di Bion a Parigi. In: Resnik S., *Biografie dell'inconscio*. Roma: Borla, 2006).
- Bollas C. (1987). *L'ombra dell'oggetto*. Milano: Raffaello Cortina.
- Heller A., Bauman Z. (2015). *La bellezza (non) ci salverà*. Trento: Il Margine.
- Jung C.G. (1946). *Psychologie der Übertragung* (trad. it.: La psicologia della traslazione. In: *Opere*, vol. 16. Torino: Bollati Boringhieri, 1993).
- Langer S. (1942). *Filosofia in una nuova chiave*. Roma: Armando.
- Langer S. (1953). *Sentimento e forma*. Milano: Feltrinelli.
- Macrillò A. (2021). La musica mi capisce. *Rivista di psicologia analitica*, 103.
- Manica M. (2007). *La musica della psicoanalisi*. Roma: Borla.
- Matte Blanco I. (1975). *L'inconscio come insieme infiniti*. Torino: Einaudi.
- Meltzer D., Harris Williams M. (1988). Amore e timore della bellezza. *Quaderni di Psicoterapia Infantile*, 20. Roma: Borla.
- Neri C., Pallier L., Petacchi G., Soavi G.C., Tagliacozzo R. (1990). *Fusionalità*. Roma: Borla.
- Ogden T. (2009). *Riscoprire la psicoanalisi*. Milano: CIS Editore.
- Piaget J. (1945). *La formazione del simbolo nel bambino*. Firenze: La nuova Italia.
- Schaeffer P. (1952). *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil.
- Trinci M. (2004). Intervista ad André Green. *L'Unità*, mercoledì 5 gennaio 2005, Roma.
- Weil S. (1957). *La persona e il sacro*. Milano: Adelphi.
- Winnicott D. (1965). *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma: Armando.
- Winnicott D. (1971). *Gioco e realtà*. Roma: Armando.

per le quali ha scritto diversi articoli. Fa parte dell'associazione Materiali per il piacere della psicoanalisi. Vive e lavora a Viareggio.

Via Martiri di Belfiore 9, 55049 Viareggio (Lu). E-mail: macrilloalessandro@gmail.com

Riviste

SERVIZI ONLINE PER ATENEI

Dal 2013 oltre 80 riviste FrancoAngeli sottoscrivibili per gli Atenei in versione online **con diritto d'accesso perpetuo al corrente e a tutti gli arretrati disponibili.**

Tramite un'unica licenza è possibile accedere:

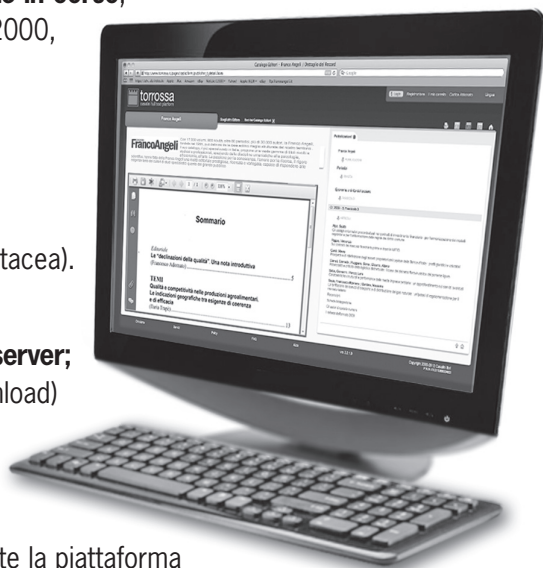
- alle versioni in formato digitale delle **annate in corso**;
- a tutte le annate arretrate (a partire dal 2000, se disponibili) in formato digitale;
- con **diritto d'accesso perpetuo**.

Le modalità di accesso consentono:

- la ricerca (per autore, per titolo, full-text);
- la visualizzazione del documento (corrispondente a quello dell'edizione cartacea).

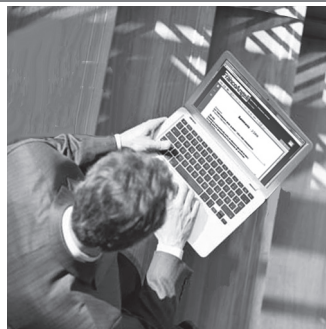
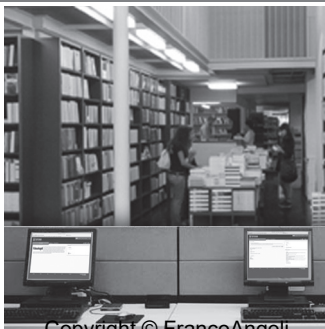
Come **facoltà opzionali** sono previsti:

- diritti di accesso da remoto tramite **proxy server**;
- diritti di effettuare **copia e incolla** (download) ad uso personale.



La fruizione di tutti i contenuti avviene tramite la piattaforma **Torrossa - Casalini Full Text Platform**

Per informazioni: riviste@francoangeli.it



Copyright © FrancoAngeli

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial – No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>

A cura di Giancarlo Costanza e Valentino Franchitti

Deirdre Bair (2003). *Jung. A Biography*. Boston: Little, Brown. Pagine 881. \$ 92,95.

Confesso subito il mio peccato di metodo: questo libro non l'ho letto, l'ho frequentato. L'avevo percorso per intero quando uscì, oltre vent'anni fa; oggi lo riprendo a salti, aprendolo dove la curiosità del momento mi conduce, e rimandando a "quando avrò tempo" i capitoli che mi riprometto di esplorare davvero. Scopro, con un certo sollievo, di essere in buona compagnia: anche Christian Gaillard, recensendolo sul *Journal of Analytical Psychology*, ammetteva di averlo aperto «a caso, secondo le domande che sorgevano di volta in volta» (Gaillard, 2004, p. 735)¹. È, del resto, il modo in cui una biografia di oltre ottocento pagine – più di duecento delle quali di note – chiede di essere usata: non un romanzo da divorare, ma un'opera di consultazione su cui tornare, con una mano sul volume e l'altra sulle Opere.

Deirdre Bair non è una junghiana. Biografa di Beckett, di Simone de Beauvoir, di Anaïs Nin, arriva a Jung da outsider, attratta – lo dichiara – dalla sua reputazione "macchiata". È una posizione che ha i suoi rischi e i suoi pregi. Il rischio, che parecchi suoi recensori anglosassoni le hanno rimproverato con durezza, è di raccontare una vita "come chi non la comprende"; il pregio è un'attenzione quasi molecolare al fatto, mese dopo mese, anno dopo anno, libera dalla pietas degli affiliati. Il risultato è una biografia decisamente non agiografica – e già questo, dopo decenni divisi tra apologie e pamphlet, è una boccata d'aria.

Ma è un altro l'aspetto che, rileggendo, mi ha colpito, e che vorrei mettere

1. Gaillard C., Astor J., Roazen P., Lammers A.C. (2004). Recensione di "Jung. A Biography" di Bair D. *Journal of Analytical Psychology*, 49, 5: 735-749.

al centro di queste righe. Dalle pagine di Bair emerge uno Jung che fatica a stare dentro la propria leggenda: altro che l'introverso schivo, raccolto nelle evocazioni impalpabili dell'anima. Almeno negli anni del Burghölzli – diciamo tra il 1905 e il 1908 – è un uomo di formidabile ambizione, che il potere lo vuole e lo cerca. Lo si vede nel rapporto con Bleuler, suo primario: prima la sottomissione, poi il conflitto, infine i giudizi sprezzanti che affida alla corrispondenza con Freud (Freud, Jung, 1974)², dove il proprio direttore viene liquidato senza troppi riguardi. Lo si vede nei verdetti taglienti sui colleghi – Abraham che si sarebbe appropriato del lavoro altrui e che “non è un gentleman” – e nell'ironia con cui, sempre scrivendo a Freud, ridicolizza l'affiliazione propria alla Società americana di ricerca psichica, cioè all'occultismo (con Freud che sta al gioco e rilancia). È la storia, verrebbe da dire, della felice carriera di un uomo di successo nel mondo: la moglie, la casa, l'ospedale, la reputazione internazionale. Non le sole, nascoste e impalpabili “evocazioni dell'anima”, dunque, ma anche – e qui sta la sorpresa – l'arte molto terrena di affermarsi.

Questo è insieme il merito e il limite del libro. Bair allinea i fatti, e i fatti soltanto, senza mai avventurarsi nella dinamica interna del pensiero di Jung. Racconta, non interpreta; quando deve spiegare un concetto, rinvia a un dizionario junghiano. E paga il prezzo del suo materiale: archivi a consultazione riservata, interviste private inaccessibili, fonti spesso non nominate – “per riguardo svizzero alla privacy” – che però finiscono per reggere proprio i giudizi qualitativi più delicati sulle persone della vita di Jung. Non stupisce che la stessa rivista junghiana le abbia dedicato un dossier di recensioni dalle valutazioni opposte (Gaillard *et. al.*, 2004): dalla gratitudine di Gaillard alla severità di Astor e della Lammers, fino all'entusiasmo di Roazen. È un libro che divide perché fa una cosa sola, ma la fa con scrupolo quasi maniacale: documentare.

Per il lettore italiano – che ancora attende una traduzione – credo valga, comunque, la pena di avvicinarlo, a patto di sapere cosa chiedergli. Non l'intelligenza di Jung pensatore – per quella, semmai, restano insostituibili le sue opere e studi come quello di Shamdasani (2003)³ sulla genesi della sua psicologia; ma un solido, ricchissimo apparato di fatti su cui appoggiare la nostra lettura, una mappa puntuale degli eventi, delle relazioni, delle crisi e – perché no – delle furbizie. Letta così, la biografia in una mano e i testi nell'altra, l'opera di Bair fa egregiamente il suo mestiere.

2. Freud S., Jung C.G. (1974). *The Freud/Jung Letters*. New Jersey: Princeton University Press (trad. it.: *Lettere tra Freud e Jung (1906-1913)*. Torino: Bollati Boringhieri, 1990).

3. Shamdasani S. (2003). *Jung and the Making of Modern Psychology: The Dream of a Science*. Cambridge: Cambridge University Press (trad. it.: *Jung e la creazione della psicologia moderna. Il sogno di una scienza*. Roma: Magi, 2007).

Resta, lo ammetto, un piccolo rammarico personale, di cui forse lo junghiano in me non dovrebbe vergognarsi: chiudendo il libro si ha la sensazione che l'autrice, a forza di non voler idolatrare il suo personaggio, abbia smarrito per strada un po' della meraviglia. Lo Jung di Bair è enorme, energico, sagace, mondano – e tuttavia stranamente prosciugato di quel “selvatico”, di quell'umorismo e di quella gioia che pure abitarono la sua vita. È il rischio di ogni biografia che inseguia il fatto e diffidi del mito. Ma forse è proprio compito nostro, di lettori e di analisti, restituire al fatto la sua dimensione simbolica – quelle impalpabili evocazioni che Jung stesso affidò alle pagine di *Ricordi, sogni, riflessioni* (Jung, 1965)⁴.

Luca Stefano Colombo

Costanza Jesurum (2025). *Violenze di genere. Prevenire, comprendere, curare*. Milano: Ponte alle Grazie. Pagine 192. € 18.50

L'ombra collettiva e il corpo delle donne. A proposito di un libro necessario

Vi sono libri che non si limitano a descrivere un fenomeno ma ne abitano la tensione interna, restituendo al lettore l'inquietudine che ogni fenomeno autentico porta con sé. *Violenze di genere. Prevenire, comprendere, curare* di Costanza Jesurum è uno di questi. Non è un manuale, non è un testo di denuncia, non è nemmeno soltanto un contributo clinico: è un tentativo – riuscito – di tenere insieme piani di comprensione che il pensiero corrente tende a separare. E farlo da una posizione junghiana, come quella di Jesurum, non è un dettaglio biografico: è la condizione stessa di possibilità del libro.

Psicoanalista junghiana, esponente dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica di Roma, Jesurum si occupa di violenze di genere da molto tempo. Il suo lavoro precedente, *Il corpo in questione. Per una psicologia del sesso*, aveva già indagato il rapporto tra psicoanalisi e femminismo. Questo nuovo volume ne rappresenta in un certo senso il compimento: laddove là si interrogava il corpo come territorio psichico, qui si interroga la violenza come fenomeno che di quel territorio fa scempio – sistematicamente, storicamente, con una ripetizione che non può non interrogare la profondità archetipica del fenomeno.

4. Jung C.G. (1965). *Ricordi, sogni, riflessioni*. Milano: Rizzoli (ed. or. *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 1962).

Il problema della spiegazione

Uno dei meriti principali del libro è resistere alla tentazione della spiegazione unica. La violenza di genere viene raccontata spesso in modo binario: o è un problema culturale – il patriarcato, la misoginia strutturale – o è un problema individuale – la psicopatologia del singolo abusante. Jesurum rifiuta questa alternativa e costruisce invece un modello a tre livelli: il contesto socioculturale ed economico che alimenta l'azione violenta, i meccanismi psicologici alla base del fenomeno, e le possibili soluzioni sociali e politiche orientate non solo alla sanzione ma alla prevenzione.

Per un lettore formatosi alla psicologia analitica, questo schema evoca la distinzione junghiana tra psiche individuale e psiche collettiva, tra il personale e l'archetipico, tra il complesso e la sua radice transpersonale. La violenza di genere non è riducibile né all'inconscio personale di chi la agisce né alla struttura sociale che la rende possibile: abita precisamente nello spazio di tensione tra i due livelli, nello stesso spazio in cui Jung collocava il problema dell'Ombra⁵.

È in questo senso che il contributo di Erich Neumann rimane di straordinaria attualità. In *Psicologia del profondo e nuova etica*, Neumann aveva già individuato il meccanismo fondamentale che sottende la violenza collettiva: la proiezione dell'Ombra sull'Altro, l'espulsione di ciò che è intollerabile per la coscienza collettiva verso un oggetto che si presta ad accoglierla⁶. La donna – storicamente associata alla corporeità, alla natura, all'irrazionale – ha costituito per secoli il ricettacolo privilegiato di questa proiezione. Non si tratta di una metafora: si tratta di un meccanismo psichico con conseguenze concretissime, che va dallo stigma quotidiano fino all'omicidio. Neumann chiamava “etica dell'Ombra” la capacità di riconoscere questa dinamica e di ricondurla all'interno della propria psiche, rinunciando alla comodità della proiezione. Il libro di Jesurum può essere letto anche come un invito – rivolto tanto agli individui quanto alle istituzioni – a compiere questo lavoro etico.

L'Ombra, il maschile, il potere

L'autrice si chiede per quale ragione in una società patriarcale o misogina solo alcuni uomini commettano violenza – il che equivale a chiedersi perché

5. Jung C.G. (1982). Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé. In: *Opere*, vol. 9/2. Torino: Bollati Boringhieri; Jung C.G. (1980). Gli archetipi e l'inconscio collettivo. In: *Opere*, vol. 9/1. Torino: Bollati Boringhieri.

6. Neumann E. (2005). *Psicologia del profondo e nuova etica*. Bergamo: Moretti & Vitali.

l'Ombra collettiva si incarni in certi individui e non in altri, perché certi complessi trovino in certi soggetti un terreno elettivo.

Luigi Zoja, in *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità del padre* e più direttamente in *Paranoia. La follia che fa la storia*, ha mostrato come la violenza maschile – e in particolare quella esercitata sulla donna come oggetto di possesso – sia profondamente intrecciata con una specifica patologia del Sé maschile: l'incapacità di tollerare l'autonomia dell'Altro, la reazione paranoide alla separazione, la confusione tra amore e controllo⁷. Zoja individua nel declino del padre – inteso non come figura biologica ma come funzione psichica ordinatrice – uno dei fattori che lasciano il maschile senza contenimento simbolico, esposto alla deriva narcisistica e al ricorso alla forza come unico strumento di affermazione. Jesurum non cita esplicitamente Zoja, ma la sua analisi delle dinamiche di coppia violenta percorre lo stesso territorio con analoga lucidità: il volume esplora concetti come narcisismo, patologie psichiatriche, violenza psicologica, dinamiche di coppia e forme di deprivazione sociale come elementi strutturali della violenza, non come semplici variabili di sfondo.

Ma è Adolf Guggenbuhl-Craig, forse, l'interlocutore più perturbante che la lettura di questo libro evoca. In *Al di sopra del malato e della malattia* – testo che rimane una pietra miliare per chiunque si occupi di relazioni di aiuto e di abuso – Guggenbuhl-Craig aveva descritto con implacabile precisione la struttura perversa che si instaura quando l'archetipo del guaritore-ferito si scinde: il curante che non riconosce la propria ferita tende a esercitare il potere sul paziente anziché dividerlo con lui, a crogiolarsi nella propria posizione di controllo anziché favorire l'autonomia dell'Altro⁸. Questo meccanismo non riguarda soltanto la relazione terapeutica: è il prototipo di ogni relazione in cui la cura diventa dominio. Il partner violento, nella sua caricatura di protezione e controllo, ne è l'espressione più tragica e più comune. La violenza domestica non è, nella maggior parte dei casi, l'espressione di un'estraneità: è la degenerazione di un legame che aveva assunto la forma della cura.

In *Matrimonio. Vivi o morti*, Guggenbuhl-Craig era andato ancora oltre, affermando che certe relazioni coniugali hanno una funzione individuativa proprio nella misura in cui portano i partner a confrontarsi con le proprie parti più oscure, con le proiezioni reciproche, con il conflitto irrisolvibile⁹. Applicato al tema della violenza di genere, questo pensiero richiede però una

7. Zoja L. (2000). *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità del padre*. Torino: Bollati Boringhieri; Zoja L. (2011). *Paranoia. La follia che fa la storia*. Torino: Bollati Boringhieri.

8. Guggenbuhl-Craig A. (1987). *Al di sopra del malato e della malattia. Il potere assoluto del terapeuta*. Milano: Raffaello Cortina.

9. Guggenbuhl-Craig A. (2000). *Matrimonio. Vivi o morti*. Bergamo: Moretti & Vitali.

precisazione importante – ed è il merito del libro di Jesurum averla implicitamente formulata: il confronto con l'Ombra nell'altro non può avvenire a spese dell'integrità fisica e psicologica di una delle parti. L'individuazione attraverso il conflitto presuppone simmetria; là dove la simmetria è assente, il conflitto diventa sopraffazione.

L'animus e la dinamica della vittima

La categoria junghiana di *animus* percorre implicitamente anche le pagine dedicate alle vittime. Le dinamiche che tengono le donne intrappolate in relazioni distruttive non sono riducibili alla paura o alla dipendenza economica – anche se queste hanno un peso reale che non va mai minimizzato. L'autrice analizza le dinamiche che imprigionano le vittime in rapporti distruttivi con un'attenzione alla complessità psicologica che evita tanto la patologizzazione della vittima quanto la sua idealizzazione.

Un lettore junghiano riconoscerà in queste pagine la questione dell'identificazione con l'aggressore, la proiezione dell'*animus* negativo, il cedimento del confine tra Sé e Altro in condizioni di terrore cronico – processi che la psicologia analitica ha sempre considerato non come debolezze morali ma come esiti comprensibili di una psiche che cerca di sopravvivere. Neumann, nella sua monumentale analisi della psicologia femminile raccolta in *La grande madre* aveva mostrato come lo sviluppo della coscienza femminile passi attraverso una progressiva differenziazione dal femminile matriarcale e dall'Ombra maschile interiorizzata¹⁰. Là dove questo processo è stato bloccato – da una storia familiare violenta, da una cultura che sancisce la subordinazione, da un isolamento che impedisce il confronto con modelli alternativi – l'*animus* rimane in forma arcaica, autoritaria, capace di legarsi a figure esterne che ne ripetono il pattern.

Il digitale come nuova fenomenologia dell'abuso

L'autrice indaga le nuove forme di violenza nate nell'era digitale, il peso delle disuguaglianze di classe e le conseguenze emotive e relazionali che spesso si estendono ben oltre l'atto stesso dell'abuso. Stalking, revenge porn, controllo capillare attraverso i dispositivi mobili: queste non sono semplicemente violenze tradizionali con nuovi strumenti. Sono fenomeni che

10. Neumann E. (1981). *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*. Roma: Astrolabio-Ubaldini.

modificano la struttura stessa della persecuzione, rendendola virtualmente onnipresente. In termini junghiani, potremmo dire che il digitale ha creato una nuova forma di possessione psichica: non più circoscritta nel tempo e nello spazio, ma capace di saturare l'intera vita immaginativa della vittima, di colonizzarne i sogni, le fantasie, i pensieri. La vittima di cyberstalking vive in uno stato di allerta permanente che somiglia molto a ciò che la psicologia analitica descrive come un complesso autonomo attivato: un contenuto psichico che occupa il campo della coscienza togliendole libertà e respiro.

Guggenbuhl-Craig, con la sua consueta tendenza a leggere il male senza attenuanti – si pensi alla sua analisi del male radicale in *Il bene del male* – avrebbe probabilmente riconosciuto nel controllo digitale la forma contemporanea di quella che chiamava la *shadow of the helper*: il bisogno di essere necessari, insostituibili, onnipresenti nell'altro, che si rivela – spogliato del suo travestimento affettivo – come pura volontà di potere¹¹.

Prevenire, comprendere, curare: tre movimenti della psiche

Il titolo del volume scandisce tre movimenti che corrispondono a tre posizioni della psiche rispetto al trauma. Prevenire significa intervenire prima che la ferita si produca, il che implica la capacità di leggere i segnali premonitori: il libro analizza in dettaglio sintomi, dinamiche e segnali premonitori, dallo stalking ai femminicidi, dalle molestie alle violenze sessuali, fornendo possibili strategie di prevenzione e autodifesa. Comprendere significa sostare dentro la complessità senza precipitare verso la soluzione – ed è qui che la formazione filosofica di Jesurum, laureata in filosofia prima che in psicologia, si fa sentire in una scrittura capace di tenere aperte le domande difficili. Curare, infine, è il termine più junghiano dei tre: non la restituzione a uno stato precedente, ma il lavoro paziente di ricomposizione attorno alla ferita, la possibilità di un'individuazione che includa il danno subito senza esserne definitivamente definita.

Jesurum ha espresso la necessità di interventi sociali sulla violenza intra-familiare con una prospettiva psicodinamica primigenia, con uno sguardo attento ai bambini e alla psicopatologia di tutte le parti in causa – donne e uomini insieme, andando oltre la sola lezione femminista verso un progetto più inclusivo. È una posizione che può suonare controversa in certi contesti, ma che dal punto di vista analitico è non solo coerente ma necessaria: l'Ombra non ha genere, anche se la violenza che ne deriva ha statistiche molto

11. Guggenbuhl-Craig A. (1998). *Il bene del male. Paradossi del senso comune*. Bergamo: Moretti & Vitali.

precise. Zoja direbbe che lavorare sul maschile ferito non significa deresponsabilizzare il maschile violento: significa affrontare la radice piuttosto che limitarsi a tagliare il ramo.

Un libro per la comunità analitica

Ci si potrebbe chiedere, infine, per quale ragione un testo come questo – che si muove con disinvoltura tra sociologia, clinica, diritto e psicologia psicodinamica – meriti attenzione specifica in una rivista di psicologia analitica. La risposta è che la violenza di genere è uno dei luoghi in cui l'Ombra collettiva si manifesta con più brutalità e con più regolarità, e che la comunità analitica non può permettersi di trattarla come un problema “esterno” alla propria riflessione teorica. Jung sapeva bene che l'inconscio collettivo non è soltanto il serbatoio degli archetipi luminosi: è anche il luogo in cui si depositano le negazioni storiche di un'intera civiltà. La violenza sulle donne è una di quelle negazioni – antica quanto la storia del patriarcato, capace di aggiornarsi nelle forme senza mai mutare la propria sostanza.

Tre autori importanti per l'universo junghiano diventano un *limes* fondamentale: Neumann ci ha insegnato che il passaggio a una nuova etica richiede di integrare ciò che la coscienza collettiva ha sistematicamente proiettato sull'Altro, Zoja ci ha mostrato che il declino delle funzioni simboliche maschili lascia un vuoto che si riempie troppo spesso di violenza, Guggenbuhl-Craig ci ha avvertiti che la cura può diventare il volto presentabile del potere. Jesurum in qualche modo raccoglie queste lezioni – senza citarle meccanicamente, ma avendole evidentemente attraversate – e le porta dentro un testo che ha il coraggio di essere insieme rigoroso e accessibile, scientifico e umano.

Uno strumento di consapevolezza e prevenzione utile a riconoscere i segnali del pericolo, comprendere la complessità del fenomeno e costruire relazioni più sane e paritarie, nella convinzione che solo la conoscenza e l'empatia possano spezzare il ciclo della violenza. La conoscenza e l'empatia: sono, non a caso, le stesse qualità che la psicologia analitica chiede al terapeuta. Questo libro le richiede anche al lettore. Ed è già, di per sé, un atto politico e terapeutico insieme.

Giancarlo Costanza

Copyright © FrancoAngeli

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial –
No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>



Edizione fuori commercio
(R10045.2026.63)

ISSNe 1971-8411

FrancoAngeli srl, V.le Monza 106 Milano
I semestre 2026

Copyright © FrancoAngeli

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial –
No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>