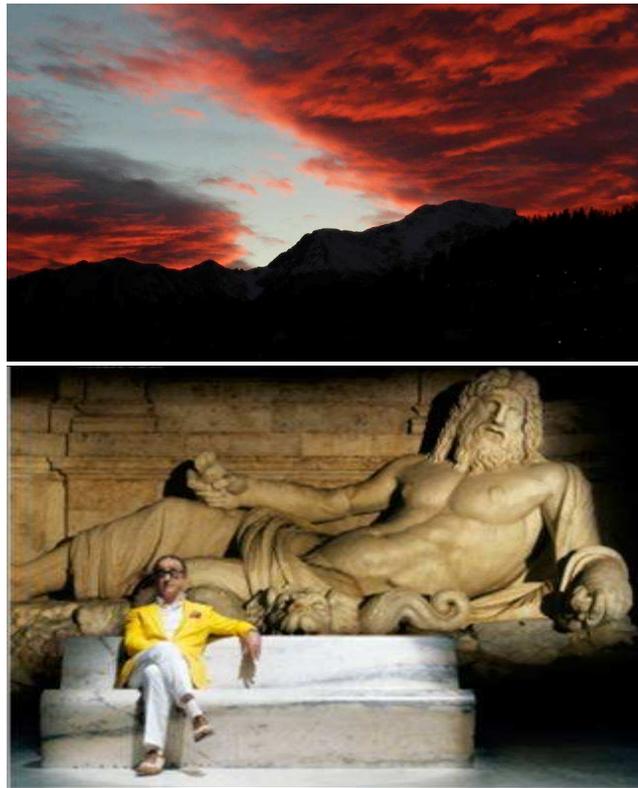


CAMBIAMENTO SISTEMICO E CREATIVITA'.
PER UN'ESTETICA E UN'ETICA DELLA CURA PSICHICA



Filippo Sciacca
Psicologo-psicoterapeuta

15 Gennaio 2015

filippo.sciacca@tin.it

La pura razionalità finalizzata, senza l'aiuto di fenomeni come l'arte, la religione, il sogno e simili, è di necessità patogena e distruttrice di vita ... la sua virulenza scaturisce specificamente dalla circostanza che la vita dipende da circuiti di contingenze interconnessi, mentre la coscienza può vedere solo quei brevi archi di tali circuiti sui quali il finalismo può intervenire.

G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*

Due modi della conoscenza: per sensibilità e per coscienza

*Il cuore ha le sue ragioni
che la ragione non conosce*

B. Pascal

La cura psichica, che non si riduca a un intervento psicoterapico pressantemente finalizzato alla «guarigione» dei sintomi, è un processo che - come afferma lo psicoterapeuta sistemico Giovanni Madonna - “ha natura misteriosa, inconsapevole, e che il finalismo cosciente delle azioni può vanificarlo, distruggerne la vitalità”^[1]. Il processo psicoterapeutico - ispirato all'epistemologia di Gregory Bateson e alla pratica sistemica di Carl Whitaker - avrà un linguaggio non finalistico, largamente inconsapevole, ampiamente non verbale. L'etica e l'estetica del terapeuta sono la capacità di porsi in attesa delle produzioni dell'utente^[2] e della sua creatività.

Bateson diffidava della funzione dello psicoterapeuta se la sua azione fosse una finalità estroversa ossia una rischiosa ingerenza manipolativa, un tecnicismo arrogante, una finalità cosciente volta a cambiare le persone in modo unilaterale. La finalità introversa, al contrario, non è invasiva ed è rispettosa del desiderio che l'utente ha di cambiare. Bateson ha valorizzato questo secondo approccio “non istruttivo”, che lascia operare le capacità omeostatiche delle persone ossia le capacità di autoregolazione e di autoguarigione della Creatura^[3].

^[1] Madonna 2003, p. 44.

^[2] Preferisco utilizzare il termine utente, anziché quello di paziente, perché rende meglio il suo ruolo attivo nella relazione che cura (*ùtens* è participio presente di *ùtor*: “giovarsi”, “servirsi di qualcuno o qualcosa”).

^[3] La Creatura, per Bateson, è il complessivo mondo dei processi mentali, capace di guarire lentamente da sé. Un termine che potrebbe essere confrontabile con i concetti di autoregolazione e di autoguarigione, utilizzato oggi nella clinica e nella riabilitazione psichica, è quello di resilienza (reagire ai traumi con flessibilità e risorse; da *resilire*: “rimbalzare”).

Il sociologo ecosistemico Sergio Manghi, sulla scia di Bateson, ha chiamato questi due tipi di comprensione: *conoscenza per sensibilità* e *conoscenza per coscienza*^[4]. Egli osserva: “Riconoscere i limiti e i rischi insiti nel *primato della finalità cosciente*, come lo definiva Bateson, può dischiudere spiragli inattesi. Anzitutto, alle possibilità inscritte nei raffinati linguaggi non finalistici - emozionali, relazionali, sociali - che quotidianamente pratichiamo in virtù di competenze comunicative largamente inconsapevoli. Linguaggi più sensibili al gratuito, alla sorpresa, all’incontro, al bello, al mistero, alla meraviglia, di quelli che si affidano al vigile occhio della coscienza. Linguaggi tutt’altro che caotici, arbitrari, «irrazionali», ma dotati, al contrario, di un rigore inflessibile”^[5].

La conoscenza per sensibilità è conoscenza estetica; non utilizza il tipico sillogismo del pensiero razionale cosciente, fondato sulla distinzione in classi^[6], bensì l’abduzione fondata sulle connessioni e sulle somiglianze che creano contaminazioni impensate, al di qua del controllo cosciente^[7]. Nell’abduzione sono possibili le giustapposizioni, in cui pensieri diversi, accostati uno accanto all’altro, si connettono per somiglianza. E’ un pensiero che non si chiude, ma che genera altri pensieri, come accade in biologia, nella natura, nell’inconscio, nella comunicazione analogica (non verbale), nelle metafore e, dunque, nella *poïesis* creativa. Bateson osserva: “Non si possono mescolare i pensieri, si possono solo combinare”^[8].

Un’interessante giustapposizione, che supera gli angusti limiti delle discipline, è l’accostamento con quanto ho espresso in un mio articolo sull’esperienza estetica-estetica-estatica. Anche il metodo psicoanalitico utilizza il metodo poieutico, analogamente alla creatività artistica: “L’affinità con l’esperienza creativa degli artisti è rappresentata dalla capacità che essi hanno di vivere un contatto emotivo con i propri oggetti relazionali interni, percepiti e “conosciuti” a livello senso-motorio (estesico, non verbale, indefinito e implicito) ma non pensati a livello verbale esplicito. Come l’opera artistica, la relazione analizzante-analista è un “testo” da costruire, un lavoro in corso d’opera. Obiettivo comune dell’esperienza estetica e dell’esperienza analitica è quello di ampliare la conoscenza, dando forme a ciò che è implicito e non verbale ... Nell’esperienza estetica l’artista avverte in sé elementi incogniti non ancora formati che si manifestano come estesia: immagini, suoni, movimenti”^[9]. Freud ha chiamato *processo primario* e *processo secondario* queste due modalità di funzionamento mentale.

^[4] Manghi 1994.

^[5] Manghi 1996, pp. XVII sg.

^[6] Gli uomini muoiono/ Socrate è un uomo/Socrate è un mortale.

^[7] L’erba muore (somiglianza 1)/Gli uomini muoiono (somiglianza 2)/ Gli uomini sono erba (connessione creativa).

^[8] Bateson; Bateson 1989. E’ interessante il confronto con quanto afferma lo psicoanalista Roberto Speziale-Bagliacca nel distinguere il sincretismo confusivo dall’elettismo in psicoanalisi. L’elettismo è un atteggiamento mentale fondamentale che permette di evolvere, “significa mettere insieme cose che insieme vanno, che possiedono un comune denominatore. L’etimologia di ‘elettismo’ lo fa derivare da *eklegein* che significa ‘scegliere, trascogliere’, cioè ‘scegliere accuratamente’. Non da *kleptein*, rubare, come ha scritto un collega, di solito particolarmente attento” (Speziale-Bagliacca 2010, pp. 9-10).

^[9] Sciacca 2014 (sitografia).

I due modi della conoscenza - per sensibilità e per coscienza - compongono la *doppia descrizione* dell'ecosistema corpo-mente-ambiente. Per Bateson la *doppia descrizione* permette di cogliere i differenti tipi logici [10], ben esemplificata dalla differenza esistente fra la concretezza di un territorio e l'astrazione per simboli della sua mappa, oppure dalla differenza fra una cosa e il nome di quella cosa. La combinazione dei due livelli logici, tuttavia, consente di cogliere una totalità sistemica, che è qualcosa di più della semplice addizione delle due parti non combacianti. E' la complessa *unitas multiplex* (unità molteplice): una composizione complementare di natura e di mente-cultura, caratterizzata dai due ordini logici diversi [11].

La modalità cosciente è disincarnata ed esercita un controllo razionale per differenza; è culturale, digitale (si avvale prevalentemente della comunicazione verbale); astrae mappe e confeziona "vestiti". Per questo motivo è limitata e parziale, poiché seleziona il flusso ininterrotto degli eventi naturali. Consente, di converso, di fare progetti, di applicare tecniche e metodi, di procedere e di verificare i risultati entro canoni condivisi, ritenuti giusti e corretti.

La modalità sensibile, invece, è arcaica, senso-motoria ed emotiva, filogeneticamente e ontogeneticamente primaria rispetto al pensiero per differenza; è naturale, incarnata e coincide con il territorio e il corpo nudo; è analogica (si avvale prevalentemente della comunicazione non verbale); funziona per abduzione, somiglianze e connessioni.

L'obiettivo etico della cura non è quello di disincarnare la conoscenza sensibile, di prosciugare il territorio e il suo eco-sistema (la complessità del corpo nel suo contesto) traducendolo in conoscenza cosciente e mappa razionale. L'impresa velleitaria di coscientizzazione è impossibile; incappa nell'incompletezza, tipica di ogni tentativo di traduzione, poiché del territorio rimane sempre un residuo che non può essere travasato interamente nella mappa. Fra la comprensione sensibile-estetica e il finalismo cosciente c'è, infatti, una differenza costitutiva che è una dicotomia di tipi logici. I tentativi di conoscere e spiegare razionalmente l'esperienza umana sono necessariamente incompleti, poiché nella vita e nella sensibilità incarnata c'è sempre molto di più. Per Bateson è impossibile costruire un ponte che aggoghi definitivamente il divario della *doppia descrizione* [12]. Chi lo facesse mortificherebbe il corpo, la sensibilità e, quindi, la vita.

Il teorico dell'informazione Giuseppe O. Longo rileva che la concretezza dell'eco-sistema corporeo non va vista solo come "un gradino verso l'astratto, anzi costituisce la parte

[10] La teoria dei tipi logici, utilizzata nell'approccio eco-sistemico, proviene dagli studi di logica matematica (Whitehead; Russell 1910-1913).

[11] E' interessante la connessione con il concetto di bi-logica, mediante il quale Ignacio Matte Blanco descrive il dualismo del soggetto che oscilla fra sistema inconscio polisemico e sistema conscio, relazionale e socio-culturale, politico e storico (Matte Blanco 1975).

[12] Anche la ricerca cognitivista sulla psicologia converge sull'esistenza di modalità antitetiche di pensiero, derivate dall'evoluzione umana: un *sistema esperienziale* o *sistema 1* e un *sistema razionale* o *sistema 2*. Il primo sistema è veloce intuitivo, olistico, orientato all'azione immediata; si attiva in modo non intenzionale, si basa su connessioni per associazione, mediante sensazioni collegate all'esperienza passata, codificate nella forma di immagini e metafore. Il secondo sistema è lento, cosciente, intenzionale, deliberativo, focalizzato; procede in modo sequenziale-lineare, è guidato dalla logica e dalle regole, richiede impegno, opera sulla base dell'astrazione e del linguaggio (Antonietti 2013, pp. 11-21).

fondamentale e fondante di tutta la conoscenza, compresa quella astratta. E' il corpo con le sue capacità di conoscenza rapida, quasi fulminea, che ci permette di salvarci in situazioni di pericolo, dove la lentezza della mente, impacciata per di più dalla coscienza riflessa, ci sarebbe fatale ... La cognizione è fondata sull'attività concreta dell'intero organismo, nell'accoppiamento senso-motorio tra mente, corpo e ambiente. Ne segue che il mondo non è dato, è qualcosa invece che costruiamo partecipandovi col nostro muoverci, respirare e via dicendo"[\[13\]](#). La coscienza non è l'intera persona, ossia la mappa resta pur sempre un'astrazione del territorio, mediante l'uso del linguaggio simbolico e convenzionale. Tale rischio di ingenuo e pericoloso riduzionismo è stato individuato - compiendo una seconda giustapposizione - dallo psicoanalista Jacques Lacan, che ha individuato lo scarto logico tra il *Je* (Io corporeo naturale, senso-motorio ed emotivo) e il *moi* (Io ideale alienante e narcisistico, costruito per astrazione attraverso l'ordine immaginario e l'ordine simbolico: l'immagine del *moi* allo specchio e la catena linguistico-culturale alla quale il bambino si identifica nel proprio ambiente familiare)[\[14\]](#).

La *finalità introversa* di Bateson - ossia la conoscenza per sensibilità - è una comprensione estetica di sé e del mondo. E' una modalità di apprendimento più arcaica e inconscia, poiché è incarnata nell'originaria natura bio-psichica-relazionale del corpo, con le sue estesie, le sue risorse emotive, il suo funzionamento globale e im-mediato. Lo psicoterapeuta, allora, può davvero funzionare come strumento di cura se agevola, come un artista, il fluire spontaneo della sensibilità estetica dell'utente, e se lascia risuonare dentro di sé tale conoscenza essenziale. La conoscenza estetica è vitale, corporea e si relaziona al proprio contesto o eco-sistema.

L'estetica della cura consente l'azione spontanea del terapeuta e l'ascolto-contatto non arrogante. Nell'interazione con l'utente-osservato egli fluisce come un osservatore compreso nel sistema. Il divenire della cura psichica non s'irrigidisce in formule superficialmente riparative, ma intercetta e libera la naturale rete di circuiti autocorrettivi e di autoguarigione. Lo psicoterapeuta che usa un approccio non istruttivo, allora, è metaforicamente equiparabile a un angelo che vola sicuro sul suo territorio e che non esita, poiché il suo agire è fortemente etico ed estetico. Al contrario, se mette in atto massicciamente la conoscenza per coscienza, l'angelo è trattenuto, incerto ed esita, con timore e trepidazione, a poggiare il piede su una mappa che può farlo inciampare[\[15\]](#).

[\[13\]](#) Longo, pp. 11-12.

[\[14\]](#) Lacan 1974.

[\[15\]](#) Bateson; Bateson 1989.

La ricerca della grazia e il territorio del sacro

*Se potessi dire che cosa significa,
non avrei bisogno di danzarlo*

Isadora Duncan

Bateson - riferendosi al tema della grazia, ricercato dallo scrittore Aldous Huxley e dal poeta Walt Whitman - osserva che “gli animali si comportano e comunicano con una naturalezza, una semplicità che l’uomo ha perduto. Il comportamento dell’uomo è corrotto dall’inganno - perfino contro se stesso - dalla finalit  dell’autocoscienza. Secondo l’opinione di Aldous, l’uomo ha perso la ‘grazia’ che gli animali ancora possiedono. Nei termini di questo contrasto...Dio somiglia agli animali pi  che all’uomo: Egli   idealmente incapace di inganni e incapace di confusioni interne ... Io sostengo che l’arte   un aspetto della ricerca della grazia da parte dell’uomo: la sua estasi a volte, quando in parte riesce; la sua rabbia e agonia, quando a volte fallisce”[\[16\]](#).

La ricerca della grazia perduta rivela la difficolt  delle persone a connettersi con la propria *conoscenza estetica*. E’ un tema che introduce alla questione del sacro che, per l’appunto, significa “connessione”[\[17\]](#). Ci  che, infatti, non pu  essere compreso con la *conoscenza per coscienza* appartiene al territorio del sacro, che   di un ordine logico diverso. Bateson osserva che gli uomini, fin dalla preistoria, hanno fatto esperienza di questa *unitas multiplex* costitutiva, percependo l’impossibilit  di costruire un ponte fra i due differenti modi della conoscenza. A occuparsi della complessit  della mente hanno delegato speciali classi di persone (druidi, sacerdoti, guru, ecc.) per affrontare e dare un senso a questa dicotomia. Bateson, in una lettera a Philip Whylie e Warren McCulloch, fa un’importante constatazione: “Ed io vi dir  cosa hanno fatto nell’antica Et  della Pietra per affrontare quella separazione. Hanno fatto la religione. E’ cos  semplice, e la religione   tutto ci  che hanno escogitato per far entrare dentro l’uomo il fatto che la maggior parte di lui (ed, analogamente, la maggior parte della sua societ  e dell’eco-sistema attorno a lui) era di natura sistemica ed impercettibile alla sua consapevolezza. Questo comprendeva sogni e stati di trance, intossicazioni, castrazione, rituali, sacrifici umani, miti di qualsiasi tipo, invocazioni di morte, arte, poesia, musica e cos  via. Ed ovviamente, essi non dicevano chiaramente cosa facevano, n  potevano dirlo. Non sapevano cosa facevano, n  il perch  lo facevano”[\[18\]](#).

[\[16\]](#) Bateson 1976, pp. 160-161.

[\[17\]](#) Sacro (lat. *sacrum*; gr. *ier s*) deriva dalla radice indoeuropea **is*: “collegarsi, connettersi con moto continuo [a una divinit ]” (Rendich 2010, pp. 428-429).

[\[18\]](#) Bateson 1967. Il sacro e le religioni, in tal senso, hanno preceduto la comprensione della mente attuata dalla ricerca psicologica e, in ogni caso, esistono connessioni profonde fra le due spiegazioni della mente e del mondo.

Il sacro, come l'arte e la poesia, è la percezione estetica della natura molteplice e sistemica della mente; aggira le limitazioni finalistiche della coscienza per accedere al non prevedibile, al non verbale, all'analogico, all'inconscio, all'autoregolazione, alla creatività, all'autoguarigione, alla bellezza. Nel territorio del sacro gli angeli non esitano, ma volano sicuri e immediati. Le imprevedibili e impensate connessioni del sacro consentono di sperimentare la dimensione integratrice dell'esperienza, poiché la mente sistemica è al di sopra della parziale intenzionalità cosciente.

Due modi dell'azione: processuale e formale

La natura è più geniale del mio genio

J. W. Goethe

Lo psicoterapeuta - osserva Bateson, metaforicamente - più che all'approccio manipolativo cosciente di un mago può essere accostato a quello di un sacerdote, che attribuisce il potere di fare miracoli non a sé ma al sacro che lo sovrasta, e del quale si sente un umile strumento. Il suo approccio "non istruttivo" si colloca fuori dalla trappola della manipolazione strumentale e si apre al sacro.

La sua azione, oltre che etica ed estetica, è epistemologica poiché, come afferma G. Madonna, "nell'azione formale... è bene esitare per eliminare o ridurre i rischi di recare danno all'oggetto verso il quale l'azione è rivolta, e nell'azione processuale è bene non esitare per non danneggiare l'azione stessa, o meglio per non impedire la sua stessa esistenza, che dall'esitazione sarebbe resa impossibile. Nell'azione formale, se non esitiamo siamo precipitosi e arroganti; nell'azione processuale, se esitiamo siamo 'attaccati' [vincolati] o timorosi" [19].

L'azione formale è caratterizzata dalla conoscenza per coscienza e opera per differenza, selezione e parzialità; l'azione processuale opera, invece, per conoscenza estetica e somiglianza. Sono tipi di azioni che appartengono a due livelli logici diversi, come l'esitare e il non esitare (come fanno gli artisti che creano di getto). La posizione dello psicoterapeuta è, dunque, epistemologica perché si trova incluso come osservatore nel sistema terapeutico che osserva. La sua responsabilità, dall'interno del sistema di cura, sta nell'includere i due livelli di azione, mediante una visione binoculare complessa che comprenda l'*unitas multiplex* ossia le connessioni e le complementarità tra gli aspetti formali e gli aspetti processuali. La combinazione delle due diverse modalità di azione diventa, così, correttiva di entrambe. La responsabilità di esitare e di non esitare gli consente un'oscillazione creatrice nel complesso intreccio delle azioni coscienti e inconse.

[19] Madonna 2003, p. 172.

In tal senso, il sacro in psicoterapia significa vivere la dimensione integratrice dell'esperienza nell'ambito di una visione relazionale ed eco-sistemica, in cui è possibile cogliere le differenze e le somiglianze, le dissonanze e le risonanze, la precisione e la vaghezza, la parzialità e la totalità. Il sacro consente la comprensione empatica immediata dello stato d'animo dell'utente. L'empatia, osserva Madonna, "è, più in particolare, l'insieme dei fenomeni di partecipazione intima e di immedesimazione attraverso i quali si realizza la comprensione estetica, fondata sulla somiglianza fra emozioni e sensazioni di A ed emozioni e sensazioni di B"^[20].

La cura psichica diviene trasformativa se, senza esitare, riesce a contenere la finalità cosciente e agevolare la processualità creativa, aspettando che spontaneamente nasca il cambiamento. Fa fluire il movimento in situazioni bloccate, ripetitive e patologiche. In questo processo interattivo ognuno dei partecipanti - in uno scambio di transfert e controtransfert - è contemporaneamente messaggio e contesto per l'altro. La loro esperienza di co-costituzione dei significati e di co-evoluzione può raggiungere livelli di verità e di naturalezza in cui possono *avvenire* cambiamenti utili e non prevedibili. Tale processo, analogo alla *poiesis* creativa, è chiamato da Bateson *Apprendimento 2* o *deuteroapprendimento*, in cui il cambiamento delle originarie premesse che generano il disagio - disfunzionali e sintomatiche - produce un cambiamento epistemologico da cui nascono creativamente nuovi equilibri, prima impensati, nuovi stili di vita e metamorfosi. Questa trasformazione, fin qui definita di "natura estetica", credo che sia - vista nella sua complessità - una simultanea esperienza estetica-estetica-estatica, perché entra empaticamente in contatto con la natura senso-motoria, la bellezza e l'alterità sistemica delle relazioni e del mondo.

Le radici della "grande bellezza"

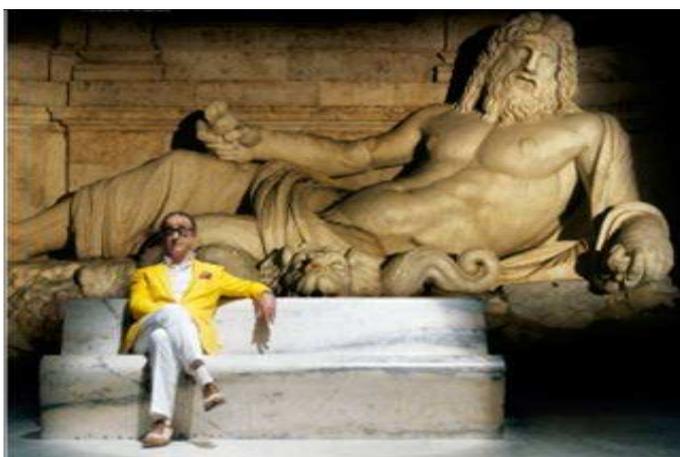
Alcuni suggerimenti ci provengono dalle scene e dai suggestivi dialoghi del film *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino. Jep Gambardella, oriundo napoletano, è uno scrittore in crisi d'ispirazione che ha montato su di sé l'immagine narcisistica di "re dei mondani", realizzando feste o partecipando a *party* notturni ed eventi culturali dell'alta società romana, che si rivela ipocrita, artificiale, mediocre, ripetitiva, sintomatica e sfatta.

Egli si presenta così: *Quando sono arrivato a Roma, a 26 anni, sono precipitato abbastanza presto, quasi senza rendermene conto, in quello che potrebbe essere definito "il vortice della mondanità". Ma Io non volevo essere semplicemente un mondano. Volevo diventare il re dei mondani. Io non volevo solo partecipare alle feste. Volevo avere il potere di farle fallire.*

Il suo fascino *blasé* di uomo vissuto e disincantato scaturisce anche dal suo ruolo di giornalista di costume e di critico teatrale, piuttosto caustico e giudicante. Egli, però, si è perduto in questa costruzione narcisistica di sé, come un uccello che da solo si è cacciato dentro una gabbia dorata. Sia Jep sia, specularmente, la società che frequenta esibiscono

^[20] Madonna 2003, p. 82.

un'immagine snaturata di se stessi, soffrendo nell'intimo. La perdita di contatto con la bellezza diventa sempre più palese. La grande bellezza, tuttavia, è costantemente presente lungo tutto il film, anche se i "personaggi" (più che persone, infatti, sono associabili a maschere grottesche e dissimulatrici) non riescono a percepirne l'essenza. E' evidente la duplicità dei livelli logici, ma anche lo scarto lacaniano fra il *moi* alienante e il *Je* autentico: la loro mappa è in continuo contrasto con il territorio, anzi la società salottiera ha soppiantato l'autentico valore dei paesaggi, delle persone e degli oggetti. Le acque del Tevere, fortunatamente, continuano a scorrere con naturale grazia senso-motoria sotto i ponti di Roma e invitano ad assumere un atteggiamento afinalistico e una conoscenza estetica. Il sacro Tevere, fra l'altro, compare come una grande statua che fluisce mollemente, in netto contrasto - nell'azzeccata locandina pubblicitaria del film - con l'abbigliamento, il ruolo studiato e l'affettata postura assunta da Jep seduto rigidamente su una panchina di travertino, dal *design* efficace. La straordinaria architettura del Colosseo, addirittura, diventa ordinaria rispetto alla terrazza della casa di Jep, che vi si affaccia e dove si svolgono le feste al ritmo di musica disco oppure le discussioni da salotto, dove vige la chiusura relazionale, l'autoreferenzialità e l'incomunicabilità. Jep, anche se appare accecato e disamorato, riesce ancora a percepire qualche sprazzo di conoscenza estetica.



Occorre andare verso il finale del film per cogliere il significativo messaggio del regista. Jep Gambardella, dopo una sequenza di delusioni, di sentimenti di vuoto e di lutti - il più importante dei quali è quello della prima fidanzatina Elisa, la cui scena notturna di seduzione e di amore sugli scogli di un'isola gli ritorna a più riprese nel film, come significativo iniziatico e trepidante del passaggio dalla purezza alla prima esperienza sessuale - è invitato a intervistare suor Maria, una missionaria in Africa chiamata "la santa" (una specie di Madre Teresa di Calcutta), ascetica, emaciata dal voto di povertà, che predilige la comunicazione non verbale. Suor Maria vuol mettersi in contatto con Jep, perché aveva letto il suo unico libro. Egli la ospita e, durante la cena mondana, la suora - che mangia solo radici - non si lascia intervistare perché, afferma: *Io ho sposato la povertà,*

e la povertà non si racconta, si vive! Poi si allontana, dileguandosi, e, con grande sorpresa, Jep se la ritroverà nella propria stanza da letto a dormire rannicchiata a contatto con il pavimento (il richiamo a S. Francesco è d'obbligo, giacché egli aveva rinunciato ai vestiti costosi, dormiva sulla roccia e comunicava con la natura e gli animali). Al risveglio, uscito sulla terrazza, Jep si trova immerso in una visione di grande libertà e coinvolgimento emotivo: "la santa" s'intrattiene in un misterioso dialogo con uno stormo di fenicotteri venuti a sostare nella notte, durante la migrazione a ovest. Questa esperienza impreveduta e gratuita trasforma lo stato psichico di Jep, che scende sempre di più dal piedistallo narcisistico (finalismo per coscienza; *moi*) e si pone in una posizione *one-down*, vivendo un'intensa conoscenza estetica (conoscenza per sensibilità; *Je*). A questo punto i ruoli s'invertono: è la suora che intervista Jep, parlandogli col cuore, e stabilendo un dialogo:

- Suora: *Perché non ha mai più scritto un libro?*

- Jep: *Cercavo la grande bellezza, ma non l'ho trovata.*

- Suora: *E sa perché io mangio solo radici?*

- Jep: *No, perché?*

- Suora: *Perché le radici sono importanti.*

E' evidente che la figura di suor Maria rappresenta la metafora del sacro, ossia delle connessioni e dell'azione processuale, aiutando Jep a uscire dall'esitazione e a guarire dall'*impasse* etica ed estetica. Le radici sono il territorio e il sentimento di autentica appartenenza al mondo.

La suora emette un soffio e fa volar via i fenicotteri, che sicuri sorvolano il Colosseo, permettendo a Jep di contemplare la grande bellezza, anche se per un solo istante. La scena successiva simboleggia la posizione *one-down*, l'unica che fa connettere con l'analogico, l'inconscio e la creatività: suor Maria sale in ginocchio la Scala Santa del Laterano - seppur lentamente, aiutandosi con le mani e con la testa - a stretto contatto senso-motorio con i singoli gradini di legno.

Contemporaneamente, Jep traghetta sul mare di un blu intenso, senza più esitazioni, in direzione dell'isola, dove è avvenuta l'iniziazione sentimentale con Elisa. Riflettendo sul significato della sua esistenza e sulla ricerca di una nuova ispirazione, osserva: *Finisce sempre così. Con la morte. Prima, però, c'è stata la vita, nascosta sotto il bla bla bla bla bla. È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore. Il silenzio e il sentimento. L'emozione e la paura. Gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza. E poi lo squallore disgraziato e l'uomo miserabile. Tutto sepolto dalla coperta dell'imbarazzo dello stare al mondo. Bla. Bla. Bla. Bla. Altrove, c'è l'altrove. Io non mi occupo dell'altrove. Dunque, che questo romanzo abbia inizio. In fondo, è solo un trucco. Sì, è solo un trucco.*

Il contatto con la propria sensibilità estetica-estetica-estatica gli consente di ritrovare la *poïesis* creativa, di riabbracciare il senso autentico della vita e di riassaporare la squisita bellezza. L'immagine simbolica di tale connessione "sacra", vitale e contemplativa, è, ancora una volta, quella di rivedersi adolescente insieme con Elisa, di notte sugli scogli dell'isola illuminati a intermittenza dal faro, mentre lei lo seduce e poi arretra, invitandolo all'unione erotica. Jep esita, ma desidera connettersi, così come dice la canzone che sta all'inizio del film: *A far l'amore comincia tu...* Il nuovo romanzo può iniziare.

Giustapposizione coinemica

Come ho già rilevato, la giustapposizione^[21] - fondata su somiglianze e connessioni - è un pensiero che non si chiude, ma che crea contaminazioni impensate, al di qua del controllo cosciente. L'intero film, infatti, è denso d'immagini significanti. Si tratta di immagini metaforiche che rinviano ad altri significati primari. Tali immagini o icone, che appaiono in modo ripetitivo e ridondante, evocano i coinèmi e i codici studiati dallo psicoanalista Franco Fornari. I coinèmi^[22] sono i significati affettivi retrostanti alle immagini (icone significanti, non verbali) comuni a tutti gli uomini. Essi compongono i codici, alcuni specifici modelli mentali e relazionali che fanno capo agli affetti parentali e sessuali: codici materno, paterno, fraterno, bambino, maschile, femminile. Tali codici possono essere espressi al di là del sesso o dell'età di chi, inconsciamente, li mette in atto.

Gran parte dei personaggi del film - mossi da un narcisismo ipertrofico, autoreferenziale e manipolativo - fanno percepire la caduta della grande bellezza nella grande stronchezza. Lo stesso Jep Gambardella, con il suo atteggiamento superbo e giudicante, per buona parte appare essere un grande stronzo^[23]. Vorrei mettere in evidenza, cioè, che nel film possono essere individuati parecchi elementi anali. Jep, parlando a un'amica che partecipa a una sua festa, guarda i "trenini" che si formano fra i danzanti e afferma: *So' belli i trenini che facciamo nelle nostre feste. So' i più belli di tutta Roma. So' belli perché non vanno da nessuna parte.* Se l'immagine significante dei trenini, composti di una sequenza di vagoni, indubbiamente rinvia ai cilindri di escrementi che percorrono l'intestino, l'affermazione diviene maggiormente significativa poiché è rivolta ai personaggi che danzano attaccati fra loro. Per cui Jep, abbastanza brillo, inconsciamente e intuitivamente, percepisce mediante la propria conoscenza estetica (sia propriocettiva, sia, più profondamente, interolettiva)^[24] di vivere fra la merda. La sua è un'ironia amara perché si vede circondato da una massa di personaggi grotteschi, di cui il film è disseminato, che girano in modo chiuso su se stessi, ovvero intorno al proprio narcisismo autoreferenziale, e proprio lui si è identificato all'ideale di "re dei mondani".

Il grottesco, d'altro canto, ha anch'esso un significato anale, perché, oltre a raffigurare personaggi sfatti e caricaturali, origina dalle cosiddette "grotte", ossia dalle antiche stanze della *Domus aurea* neroniana che si trovavano nel sottosuolo di Roma, presso il Colosseo. Il fatto che i "trenini" girino su se stessi durante la festa organizzata da Jep nella sua terrazza,

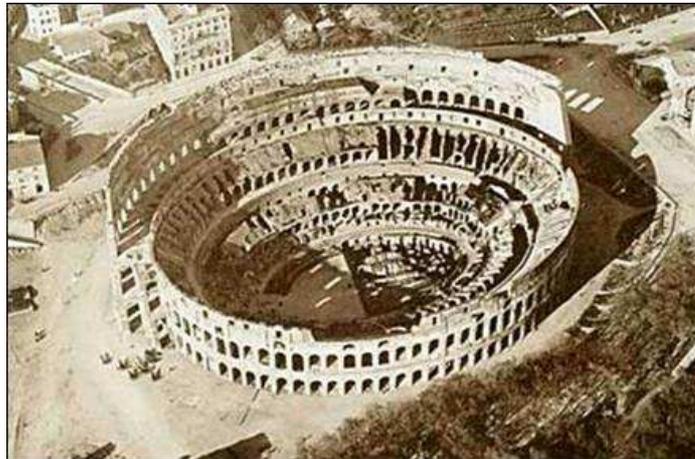
^[21] Il metodo della giustapposizione è discusso da Madonna 2003, pp. 36-45.

^[22] Per Franco Fornari il linguaggio delle immagini e le parole (significanti) mettono in forma i coinèmi (da *koinòs*: "comune"), le fondamentali e inconscie unità di significazione affettiva (significati), caratterizzate da erotemi (seno, orale, anale, fallico) e da coppie oppositive: nascita-morte, padre-madre, maschile-femminile, nudità-abito, intero-castrato (Fornari 1979).

^[23] D'altra parte, però, Jep appare decisamente un personaggio umoristico - in senso pirandelliano - poiché suscita il riso amaro del "sentimento del contrario", mostrando il contrasto fra la sua apparenza artefatta e l'intimo disagio del proprio vivere.

^[24] L'enterocezione può essere ripartita in proprioccezione (senso del movimento dei muscoli e delle articolazioni, senso della posizione degli arti nello spazio, senso dell'equilibrio, senso della temperatura cutanea, senso dell'orologio biologico) e interocezione (registrazione dei bisogni di fame o sete, senso del battito cardiaco, del respiro, dei visceri, senso del piacere e del dolore).

prospiciente il retro del Colosseo, con la sua incombente massa di rudere sforacchiato rende l'immagine di una forma anulare. I trenini di persone e la cavea del Colosseo ripetono la stessa forma ad anello.



Etimologicamente, *anellus* è il diminutivo di *anus*^[25], che significa “cerchio”, e dunque “sfintere anale”; deriva dalla radice indoeuropea **ak-*; *ank-* (“muovere in curva”, “curvare”), che in greco diventa *agkýlos* (“moto che gira intorno”)^[26]. E’ interessante notare che questi etimi sono connessi a precisi significati sintomatici: il verbo greco *àngkho* significa “stringere”, “soffocare” e *àkhos* è l’“angoscia”; il verbo latino *àngere* significa “stringere”, “soffocare”, ma anche “costringere” e “angustiare”, *àngor* (“stringimento”, “dolore opprimente” e, figurativamente, “angoscia”), *angustus* (“stretto”) e *anxius* (“ansioso”)^[27].

L’inconscio coinèma anale, espresso nelle varie immagini significanti, indica la presenza di significati affettivi connessi al complesso sfinterico, probabilmente di tipo ritentivo o costrittivo. Jep e il suo grottesco *entourage* rivelano, infatti, al di sotto l’apparente libertà e trasgressione dei costumi, un irrigidimento della loro mappa a discapito del territorio, un’eccessiva ipertrofia del *moi* che soffoca il vero *Je*, un pensiero onnipotente, una difficoltà di contatto con la conoscenza estetica-estetica-estatica e, dunque, con la processualità creativa, con la grazia e con la bellezza. Questo blocco esperienziale e creativo è vissuto come un cerchio che stringe, soffoca e angoscia; è una finalità per coscienza che, sintomaticamente, opprime le capacità omeostatiche, di autoregolazione e di autoguarigione.

^[25] *Anus* è connesso ad *ancus* (“curvo”, che è anche il nome di Anco Marzio, il quarto re di Roma), a *uncus* (“piegato”, da cui “uncino”), ad *anculus* (“angolo”) e ad *anculare* che significa “muoversi in cerchio”, “muoversi intorno a” (Rendich 2010, pp. XV-XVII).

^[26] Rendich 2010, p. 502.

^[27] E’ interessante notare che l’etimo del nome della fidanzatina Elisa, deriva probabilmente dal verbo greco *elisso*, che significa “giro”, “conduco intorno”, ma anche “avvolgo”, “avviluppo”. Elisa, per tutto il film, appare come una figura positiva che ritorna nella memoria e che conduce il giovane Jep verso un ritrovato contatto con se stesso, ma che potrebbe trasformarsi nel suo contrario.

In tal senso, configura un codice affettivo di tipo materno, anziché paterno, ma nei suoi aspetti patologici orientati - come osserva Speciale-Bagliacca - “verso l’onnipotenza e l’appropriazione”^[28]. Jep inconsciamente mette in atto un codice materno ipertrofico, che si esprime nella paludosa dipendenza da sé, nell’assenza di scambio dialogico, nella manipolazione e nella suggestione che può diventare colpevolizzante, totalizzante, punitiva e autoritaria. E’ come una mamma intollerante che privilegia il rapporto duale e privato, che blocca il codice paterno e non aiuta i propri figli a staccarsi da lei e divenire indipendenti, ma che in fondo soffoca e angustia se stessa, soffrendo ed esitando. Da questa morsa - grazie al ripreso contatto con le proprie radici e con il sacro - egli può uscire solo se passa a modulare il codice paterno^[29] (o anche fraterno, paritario e democratico), che si basa, invece, sulla prestazione, sulla selezione e sull’autonomia, ossia sull’apertura al dialogo, sull’espressione delle proprie capacità, sul dibattere le proprie idee in pubblico e nel contraddittorio - cioè, nell’agorà -, sul saper selezionare le proprie abilità, orientandosi verso quelle che sono più utili o più consone alla propria indole, sull’apprendere dall’esperienza tollerando le frustrazioni.

^[28] Speciale-Bagliacca 2010, p. 118. Il tema della patologia del codice materno è presente nel recente film *Amore bugiardo* di David Fincher e nel videoclip musicale *Blank space* della cantautrice Taylor Swift (<https://www.youtube.com/watch?v=e-ORhEE9VVg>).

^[29] Il codice paterno, essenzialmente eterocentrico, rompe la “simbiosi autarchica” (così definita da Fornari) del codice materno, che invece è autocentrico e che rischia di mantenere un’onnipotenza immaginaria o, in termini sistemici, una relazione complementare rigida.

BIBLIOGRAFIA

Antonietti 2013 = A. Antonietti, *Psicologia del pensiero*, Bologna 2013.

Bateson 1967 = G. Bateson, *They threw god out of the garden. Letters from Gregory Bateson to Philip Whylie and Warren McCulloch*, in *Co-Evolution Quarterly*, 36, 1982, pp. 62-87.

Bateson 1976 = G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Milano 1976 (ed. or. *Steps to an Ecology of Mind*, Worcester 1972).

Bateson; Bateson 1989 = G. Bateson; M. C. Bateson, *Dove gli angeli esitano*, Milano 1989 (ed. or. *Angels Fear: Towards an Epistemology of The Sacred*, New York 1987).

Fornari 1979 = F. Fornari, *Coinema e icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1979.

Lacan 1974 = J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, Torino 1974.

Longo 2003 = G. O. Longo, *Prefazione a G. Madonna, La psicoterapia attraverso Bateson. Verso un'estetica della cura*, Torino 2003.

Madonna 2003 = G. Madonna, *La psicoterapia attraverso Bateson. Verso un'estetica della cura*, Torino 2003.

Manghi 1994 = S. Manghi, *Del bello e del buono. Per un'estetica delle pratiche formative in ambito socio-sanitario*, in M. Ingrosso (a cura), *La salute come costruzione sociale*, Milano 1994.

Manghi 1996 = S. Manghi, *Il bello dell'insegnare. Modi ecologici di pensare all'apprendimento*, in R. Conserva, *La stupidità non è necessaria*, Firenze 1996.

Matte Blanco 1981 = I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*, Torino, 1981 (ed. or. *The Unconscious as Infinite Sets*, London 1975).

Rendich 2010 = Rendich, F., *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee*, Roma 2010.

Speziale-Bagliacca 2010 = R. Speziale-Bagliacca, *Come vi stavo dicendo. Note tecniche in psicoanalisi*, Roma 2010.

Whitehead; Russell 1910-1913 = A. N. Whitehead; B. Russell, *Principia Mathematica*, Cambridge 1910-1913.

SITOGRAFIA

Sciaccia 2014 = F. Sciaccia, *L'esperienza estetica-estetica-estatica nella relazione analitica e nella creatività*,
<http://linguaggidipsiche.it/onewebmedia/L%27esperienza%20estetica.estetica.estatica%20nella%20relazione%20analitica%20e%20nella%20creativit%C3%A0.pdf>