

Racconto mitico, spazio teatrale e sogno

Silvano Tagliagambe - Germana Giannotta

«Le cose che si vedono sono l'aspetto visibile di quelle che non si vedono».
Anassagora (B 21a)

1. Freud e il mito di Edipo

Non ha certo bisogno di essere ulteriormente documentata o attestata l'importanza per Freud del ricorso al mito, assunto spesso come paradigma, *exemplum* e via privilegiata per rintracciare e far emergere dall'inconscio ciò che è stato rimosso. In questa singolare utilizzazione freudiana del mito assume un rilievo del tutto particolare la tragedia di Sofocle *Edipo re*, composta probabilmente nella fase centrale dell'attività artistica dell'autore, attorno al 430 a. C.: di questa tragedia ad attirare in particolare l'attenzione del fondatore della psicoanalisi furono certamente i versi 977-983 nei quali Giocasta così si esprime:

“Ma cosa non dovrebbe temere l'uomo?

È dominato dalle vicissitudini del caso e di nulla ha preveggenza certa.

La cosa migliore è vivere alla giornata, come capita.

Tu non aver paura delle nozze con tua madre: tanti uomini prima d'oggi si sono congiunti in sogno con la propria madre: ma se uno non ci fa caso, sopporta l'esistenza più facilmente”¹.

“Se *Edipo Re*”, commenta Freud, “riesce a scuotere l'uomo moderno non meno dei greci suoi contemporanei, la spiegazione può trovarsi solamente nel fatto che l'effetto della tragedia greca non si basa sul contrasto fra destino e volontà umana, bensì va ricercato nella peculiarità del materiale in cui tale contrasto si presenta. Deve esistere nel nostro intimo una voce pronta a riconoscere la forza coattiva del destino di Edipo, mentre siamo in grado di rifiutare come puramente arbitrarie le costruzioni che figurano in *L'avola* [di Grillparzer (1817)] o in altre tragedie fataliste. E realmente, nella storia del re Edipo è contenuto un momento determinante di questo tipo. Il suo destino ci commuove soltanto perché sarebbe potuto diventare anche il nostro, perché prima della nostra nascita l'oracolo ha decretato la medesima maledizione per noi e per lui. Forse a noi tutti era dato in sorte di rivolgere il primo impulso sessuale alla madre, il primo odio e il primo desiderio di violenza contro il padre; i nostri sogni ce ne danno la convinzione. Il re Edipo, che ha ucciso suo padre Laio e sposato sua madre Giocasta, è soltanto l'appagamento di un desiderio della nostra infanzia. Ma, più fortunati di lui, siamo riusciti in seguito – nella misura in cui siamo diventati psiconevrotici – a staccare i nostri impulsi sessuali da nostra madre, e dimenticare la nostra gelosia nei confronti di nostro padre. Davanti alla persona in cui si è adempiuto quel desiderio primordiale dell'infanzia, indietreggiamo inorriditi, con tutta la forza della rimozione che questi desideri hanno subito da allora nel nostro intimo. Portando alla luce della sua analisi la colpa di Edipo, il poeta ci costringe a prendere conoscenza del nostro intimo, nel quale quegli impulsi, anche se repressi, sono pur sempre presenti. La contrapposizione con cui il coro ci lascia:

...mirate

Lui che sapeva gli inimmi famosi, il più grande tra gli uomini,

¹ Sofocle, *Edipo Re*, in *Il teatro greco. Tragedie*, BUR, Milano, 2006, pp. 416-417.

Edipo, a cui nessuno nel tempo felice si volse
Senza un invidio sguardo... verso che gorgi d'orrore
E di dolore discenda...

esprime un monito che tocca noi stessi e il nostro orgoglio, noi che dagli anni dell'infanzia siamo diventati ai nostri occhi così saggi e potenti. Come Edipo, viviamo inconsapevoli dei desideri, offensivi per la morale, che ci sono stati imposti dalla natura e dopo la loro rivelazione noi tutti vorremmo distogliere lo sguardo dalle scene della nostra infanzia”².

Come risulta evidente, questa lettura concentra tutta l'attenzione sul racconto mitico, vero ed esclusivo asse di interesse dell'approccio freudiano, e trascura un aspetto che invece a noi pare essenziale: l'apparizione del genere teatrale in Grecia non significò soltanto l'”invenzione” della rappresentazione teatrale (con le annesse questioni legate al testo e all'autore di teatro), bensì costituì la nascita dello *spazio teatrale*, dello spazio scenico, habitat ‘naturale’ della rappresentazione drammatica. L'incidenza di questo fattore nello sviluppo della tragedia greca rende necessario il riferimento a una prospettiva più ampia di quella freudiana, che resta concentrata essenzialmente sulla ricerca dei complessi e sul loro significato.

Il rilievo dell'organizzazione dello spazio teatrale e l'impossibilità di prescindere da essa sembrano in questo senso fornire un'ulteriore argomentazione a sostegno della critica di Jung all'approccio di Freud e alle proposte alternative da lui avanzate, riguardanti, in particolare, due aspetti. Il primo è lo spostamento dell'attenzione dal semplice fatto che la gente abbia dei complessi alla scoperta e all'analisi di ciò che l'inconscio fa con questi complessi, in modo da arrivare a rintracciare, proprio attraverso l'infinito repertorio dei miti e dei simboli, le strutture profonde e costanti dell'*immaginazione* umana, e soprattutto da pervenire a *rinviare* i prodotti della psiche al processo simbolico-individuativo che è tipico dell'uomo. Il secondo, ancora più importante, è l'adozione, di fronte al sogno, del “metodo che i filologi applicano ai testi difficili”: “L'assunto che il sogno voglia occultare qualcosa è semplicemente un'idea antropomorfa. Nessun filologo penserebbe mai che una difficile iscrizione sanscrita o cuneiforme voglia nascondere qualcosa. Nel Talmud troviamo un'asserzione molto saggia: ‘Il sogno è la sua propria interpretazione’. Il sogno è un tutto, e se credere che abbia un che di misterioso o che nasconda qualcosa, sicuramente non lo avete capito. Perciò, per prima cosa, quando ci troviamo davanti a un sogno, dobbiamo dirci: ‘Non capisco un bel niente’. Questo sentimento di incompetenza è sempre ben accetto da parte mia, perché allora so che mi impegnerò a fondo per capire il sogno. Adotto il metodo del filologo, che è ben lontano da quello della libera associazione, e applico un principio logico che si chiama *amplificazione*. Si tratta semplicemente di ricercare paralleli”³.

È interessante, proprio ai fini del nostro discorso, seguire l'illustrazione che Jung fa di questo metodo, e in particolare del *metodo comparativo*, che costituisce uno specifico tipo di amplificazione: “Per interpretare [...] i prodotti dell'inconscio, mi si è [...] imposta anche la necessità di una lettura totalmente diversa dei sogni e delle fantasie che io – quando ciò mi è sembrato corrispondere alla natura del caso – non ho più ridotto, come Freud, a elementi pulsionali, ma ho posto in analogia con i simboli della mitologia, della storia comparata delle religioni e con altro ancora, per riconoscere il significato sotto il quale essi si apprestavano ad agire. Questo metodo ha prodotto in effetti risultati interessanti, anche perché ha permesso una nuova lettura dei contenuti onirici e fantastici, per cui è diventato possibile operare una riconciliazione tra la personalità cosciente e le tendenze arcaiche altrimenti incompatibili con la coscienza”⁴.

Il termine «amplificazione» deriva dall'ambito della retorica, dove indica in generale l'insieme dei

² S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id. *Opere*, vol. 3, Boringhieri, Torino, 1980, pp. 244-245,

³ C. G. Jung, *Fondamenti della psicologia analitica*, in Id. *Opere*, vol. 15, *Psicoanalisi e psicologia analitica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 95.

⁴ C. G. Jung, *Prefazione a W. M. Kranefeldt, «La psicoanalisi»*, in Id. *Opere*, vol. 4, *Freud e la psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1973, p. 351.

procedimenti e degli effetti di estensione relativi sia all'espressione che ai contenuti del discorso. Questa estensione, che consiste, come si è visto, soprattutto nella "ricerca di paralleli", ci autorizza a stabilire una connessione tra il discorso di Jung e la prospettiva di un filosofo che ha concentrato la sua attenzione proprio sul simbolo, al punto di farsi artefice di quello che, con felice sintesi, Valentini definisce un "ardito tentativo di epistemologia del simbolo"⁵. Si tratta di Pavel Florenskij il quale non a caso di se stesso dice, parlando, come spesso fa soprattutto nei racconti autobiografici, in terza persona: "Aderendo al pensiero anglo-americano e ancor più a quello orientale, Florenskij ritiene ogni sistema correlato in modo non logico, ma soltanto teleologico, e vede in questa disorganicità (discontinuità) e contraddittorietà (antinomicità) logica l'inevitabile conseguenza del processo della conoscenza, che si basa non sui piani inferiori del modello e dello schema, ma su quelli superiori del simbolo. *La logica dei simboli è una delle questioni fondamentali della teoria della conoscenza*"⁶.

Questo riferimento appare particolarmente rilevante e pertinente ai fini della dilatazione del nostro discorso, dato che proprio Florenskij richiama l'attenzione sull'attività dell'organizzazione dello spazio, al punto di farne la chiave interpretativa di tutta la cultura. "In certi casi", egli scrive, "si tratta dello spazio delle nostre relazioni vitali, e allora l'attività corrispondente si chiama tecnica. In altri casi si tratta dello spazio mentale, di un modello mentale della realtà e la realtà della sua organizzazione si chiama allora scienza o filosofia. Infine la terza classe di casi si trova *fra* i primi due. In essi lo spazio, o meglio gli spazi, sono visibili come gli spazi della tecnica, ma allo stesso tempo non ammettono l'ingerenza della vita, come gli spazi della scienza e della filosofia. L'organizzazione di questi ultimi spazi si chiama arte"⁷.

2. Lo spazio artistico come «spazio intermedio»

Questo approccio di Florenskij è di notevole interesse, perché presenta quello dell'arte come uno "spazio tra", cioè come uno *spazio tipicamente intermedio*, che condivide la *visibilità* dello spazio della tecnica e l'*astrattezza* degli spazi della scienza e della filosofia, generando in tal modo una sorta di ibridazione. Proprio le modalità e le forme di questa ibridazione caratterizzano la creatività artistica, il cui "scopo è il superamento del visibile sensoriale, della scorza naturalistica di ciò che è casuale, e [questo scopo] si trova nella manifestazione di ciò che è stabile e immutabile e che ha un valore e un significato universali nella realtà. In altre parole, scopo dell'artista è la trasfigurazione della realtà; ma dal momento che la realtà è soltanto una particolare organizzazione dello spazio, il compito dell'arte è quello di *riorganizzare lo spazio*, cioè di organizzarlo in modo nuovo, di costruirlo a modo proprio. L'essenza artistica di un oggetto artistico è la sua struttura o forma spaziale, e perciò, per classificare un'opera d'arte, è necessario averne in mente soprattutto la forma"⁸.

Nell'ambito di questa riflessione generale sull'arte Florenskij colloca la sua originale interpretazione della tragedia greca, individuando proprio nell'*Edipo re* di Sofocle il modello di riferimento 'canonico' della tragedia: "Riconosciuta e assimilata nelle sue scene, nei diversi atti e nelle singole frasi, che si presentano in successione, la tragedia antica comincia, con una forza indefinibile, a concentrarsi [nella coscienza del fruitore] in un'unità atemporale e i suoi elementi successivi crescono l'uno sull'altro e l'uno con l'altro, intrecciandosi sempre più fittamente e formando un'unità sempre più indissolubile, in cui tutto è correlato a tutto e in cui ciascuna parte viene determinata dalla totalità. Ma di tutte le tragedie perfette, nel senso in cui possono essere

⁵ N. Valentini, *Pavel A. Florenskij*, Morcelliana, Brescia, 2004, p. 40.

⁶ P.A. Florenskij, *Sočinenija v četyrech tomach (Opere in quattro volumi)* a cura di A. Trubačëv, M.S. Trubačëva, P.V. Florenskij, Mysl', Moskva, 1994-1999, vol. I, p. 40 (il corsivo è nostro). Su Florenskij e sull'epistemologia del simbolo si veda S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano, 2006.

⁷ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano, 1995, p. 51.

⁸ *Ivi*, p. 61 (il corsivo è nostro).

perfette delle opere umane, una rara perfezione è attribuita da tempo all'*Edipo re* di Sofocle. Questa tragedia si contrae in modo particolarmente totalizzante nella coscienza, configurando l'archetipo di qualsiasi tragedia, la tragedia stessa per antonomasia. Essa si contrae in un punto di una luminosità accecante, che, come ogni luce accecante, sembra una luce nera. Questo accecante sole *nero* è il sole notturno della Passioni dionisiache, carico di contenuto, organizzato in modo complesso e tuttavia in punti, unità indivisibile che non possiede componenti che non siano esterni, in sequenza l'uno all'altro"⁹.

In misura decisamente maggiore rispetto a tutte le altre creazioni artistiche, la tragedia greca è caratterizzata da uno specifico tratto distintivo che Florenskij individua e specifica nel "concetto di interezza [*celostnost'*]", considerato "intrinseco all'opera d'arte. Il primo segno di questa lo abbiamo individuato nel suo [simbolismo], se usiamo tale parola nel senso più ampio, vale a dire nel caso in cui, pur avendo preso in considerazione un complesso di realtà diverse, compare sempre qualcosa che è sfuggito alla nostra attenzione, e proprio questo qualcosa si rivela sempre più essenziale [...]"¹⁰.

Disponiamo, a questo punto, di due indizi, che ci consentono di avviare un percorso di ricostruzione del significato della tragedia: il primo consiste nel suo costituire l'esempio più diretto ed evidente di «spazio intermedio»; il secondo nel suo essere espressione, altrettanto chiara, del concetto di «interezza», di «totalità-saggezza».

Per quanto riguarda il primo indizio occorre, in primo luogo, ricordare la specifica organizzazione dello spazio teatrale, articolato strutturalmente in tre parti principali, l'orchestra (*orchestra*), la cavea, cioè la gradinata dove sedevano gli spettatori (*koilon*) e la scena (*skéné*).

L'orchestra (il termine deriva da "*orché*" = danza) era lo spazio destinato al coro ed è qui, nell'orchestra, che il coro vivrà le sue evoluzioni e trasformazioni, diventando progressivamente l'indicatore più evidente dei cambiamenti del genere tragico. Ora, il termine 'coro' deriva dal greco *chorós* che significa 'danza', 'danza corale' e c'è da chiedersi quale fosse la differenza con *orché* (dal verbo *orchéomai* = 'io ballo', 'io salto', ma anche 'rappresento danzando'); quello che è certo è che in nessun'altra creazione artistica il rapporto tra struttura (intesa come spazio fisico) ed espressione (intesa come pluralità dei formati linguistici che venivano utilizzati e messi in opera da coloro che agivano nello spazio suddetto) è così stretto come nel caso del rapporto tra orchestra e coro.

Identificato in origine con la recitazione collettiva e improvvisata di ditirambi in onore di Dioniso, il coro si integra progressivamente (a partire dal VI sec.) nella struttura della rappresentazione drammatica conquistando lo spazio dell'orchestra.

Una volta raggiunto il proprio posto, il coro si esibiva durante gli intermezzi tra un episodio e l'altro (gli *stasimi*) in un'attività di canti e danze: gradualmente questa attività, peculiare e distintiva del coro greco, 'transita' dagli antichi ditirambi (dove, pare, non esistessero dialoghi) verso una forma di tipo dialogico. Da un certo momento in poi (anche se non è possibile dire con precisione quando) il corifeo comincia, infatti, a esibirsi in modo autonomo, staccandosi dal coro e avviando una sorta di dialogo prima con il coro stesso e poi con un uomo singolo (forse un secondo capo coro nato da un possibile sdoppiamento del coro), detto *upocrités* letteralm. "risponditore", poi "attore drammatico". È proprio in questo passaggio che andrebbe collocata la nascita della tragedia, nel momento in cui l'esibizione del coro si struttura in forma dialogica e il coro stesso si configura come interlocutore privilegiato degli attori e del pubblico: la 'performance' del coro informa di sé tutte le componenti di cui si sostanzia l'azione drammatica. Possediamo i testi dei canti che essi intonavano, ma non sappiamo praticamente alcunché della musica che accompagnava questi canti. Disponiamo solo degli indizi che ci offre la pittura vascolare, ma essi non sono sufficienti per consentirci di andare al di là di semplici ipotesi, prive di effettivo riscontro, sull'aspetto generale del coro e sui suoi movimenti.

⁹ *Ivi*, p. 157.

¹⁰ *Ivi*, p. 253.

Non è certo operazione agevole ricostruire con esattezza gli spostamenti del coro, in particolare come esso si muovesse nell'orchestra in determinati momenti della rappresentazione teatrale: durante le azioni e i dialoghi fra gli attori, durante i dialoghi tra l'attore e il corifeo, durante il canto degli stasimi. Dal punto di vista della funzione 'strutturale' svolta del coro, è sensibilmente diverso se la sua azione coreografica si limitava a una danza di accompagnamento al canto o se invece costituiva un complesso e tormentato ribaltamento contrappuntistico delle azioni drammatiche. Posta in questi termini, la questione evoca certo due 'interpretazioni' profondamente diverse non solo del coro, ma dell'intero teatro greco: se accogliamo l'immagine di un coro che compare occasionalmente per dividere con i suoi canti-intermezzi gli episodi dell'azione drammatica, esso svolgerebbe in questo caso una funzione tecnico-strutturale, poco 'pertinente' con i contenuti dell'azione tragica; se invece accordiamo al coro una 'presenza' pressoché continua e sostanziale nella complessiva economia dello svolgimento dell'azione, allora esso assurgerebbe a 'personaggio' dalla statura titanica, costantemente in relazione con gli eventi, con gli attori e con le trame dolorose dei loro tormenti. A quel punto il coro potrebbe essere interpretato, certo, come un possente riflesso, angosciosamente speculare, dell'azione drammatica, ma continuerebbe a vivere, parallelamente e al contempo, una propria autonomia artistica nei canti, momenti di altissima tensione emotiva. È con Eschilo che il coro riveste un'importanza ampiamente significativa nel tessuto della tragedia: l'attore è ancora uno (in una fase successiva della sua produzione se ne aggiunge un secondo), il coro non esce mai di scena ed è spesso protagonista al pari degli attori: c'è, in questa fase, una intima coesione tra parti cantate e parti recitate del testo drammatico. Il rapporto simbiotico tra le diverse componenti del dramma raggiunge qui il suo culmine. Con Sofocle il numero dei coreuti aumenta, ma aumenta anche quello degli attori: ancora intrinsecamente legato all'azione, il coro continua a svolgere una funzione autenticamente 'drammatica', ma il suo peso comincia a indebolirsi se consideriamo la tragedia alla luce del concetto florenskijano di "interezza-totalità". È noto il contesto in cui Nietzsche¹¹ colloca il significato e la funzione del coro. A suo giudizio il coro è l'espressione più autentica della musica, introduce la prospettiva di una specie di religione naturale, di una giustificazione del mondo derivante dalla contemplazione della natura. Esso non svolge la funzione tipica dell'apollineo, di velare illusoriamente il substrato crudele, di illusione e di morte, della società ma, configurandosi come veicolo del dionisiaco, sembra svelare, drammaticamente, l'autentica visione del mondo, e raggiungere così lo scopo più nobile della filosofia: arrivare alla verità delle cose. Le sue articolazioni costitutive riescono, infatti, a cogliere gli *istinti naturali* nel momento del loro dispiegarsi, secondo forme e processi che sono propri del prodotto artistico: è all'interno della struttura del coro, e in virtù del suo forte potenziale tragico, che si crea quel "vortice metafisico" nel quale la natura diventa arte. La caratterizzazione specifica del coro risiede nel suo essere la fusione di singoli individui, finalizzata alla costituzione di una entità sovraperonale, di un unico individuo collettivo che renda possibile una visione immediata, complessiva e globale, della musica. Questa sorta di 'trascendenza' dell'elemento transitorio, soggettivo e individuale dell'esperienza coinvolge, d'altra parte, anche il mito stesso: ne è, anzi il carattere distintivo.

In virtù di quanto detto, la scena e la sua azione assumono autentico significato se rapportati al coro e poste in relazione con esso. Questo intreccio di relazioni che attribuisce ed è portatore di senso si determina anche nei confronti della cavea, e dunque del pubblico: attraverso l'identificazione con il coro, che funge da "spettatore idealizzato", il cui punto di vista è privilegiato, perché è attraverso *questo* punto di vista che viene osservato il mondo di visioni della scena, si realizza un vero e proprio amalgama tra gli spettatori, che diventano così un soggetto collettivo coeso, accomunato da sentimenti profondamente condivisi. Secondo Nietzsche, pertanto, nella tragedia greca la presenza e la funzione del coro costituiscono il tentativo di riabilitare lo spettatore, liberandolo dal ruolo di osservatore quasi esterno, potremmo dire, e restituendolo alla totalità del coro. In questo rinnovato profilo dello spettatore, più robusto certo e più coinvolto (quasi fosse chiamato a entrare nell'azione

¹¹ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1869-1874*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1973, parte I, p. 279.

tragica), le 'abilità' più significative richieste al pubblico, ascoltare e comprendere, si traducono in una immersione nel flusso della musica: come se fossimo noi stessi a svolgere la funzione di meccanismi semantici, a essere nello stesso tempo rappresentanti e rappresentati, contenuto e forma.

Come si anticipava, questa specifica organizzazione dello spazio della tragedia greca e, in particolare, la funzione che assume la piattaforma dell'orchestra non possono non indurre a interrogarsi sul suo significato e sulla sua relazione con il racconto che era rappresentato nella scena. Perché, non va dimenticato, nella tragedia greca veniva messo in scena il mito, il racconto del passato mitico dei greci.

A proposito del mito di Edipo, bisogna tenere conto del fatto che esso era parte del più ampio e articolato ciclo tebano, il quale affondava le radici in un tessuto culturale e sociale di grande complessità e aveva dato voce a istanze remote e arcaiche della mentalità greca. E soprattutto va detto che esso nasce come racconto orale, come mito nella sua accezione più autentica: la sua trasposizione in tragedia ne fa, però, un dramma, cioè qualcosa che, come ci ricorda il termine greco δράμα (azione, fatto) - radice del verbo δράω, (agire, fare), necessita di uno spazio. La messa in scena e l'allestimento che ne risulta non possono essere considerati elementi accessori del racconto, in quanto ci dicono ciò che il testo non è in condizione di esprimere. Il passaggio dal testo narrativo al testo rappresentato va pertanto considerato come un processo di *produzione di senso*, nell'ambito del quale il discorso dello spazio scenico diventa ineludibile e centrale. È qui, in questo spazio, infatti, che si svolge l'azione (il δράμα), davanti agli occhi dello spettatore in un tempo presente: qui (e solo qui) i personaggi, interpreti del mito hanno la possibilità di esprimere dubbi, tormenti e incertezze: orizzonte di possibilità che non è dato nella forma narrativa dove l'azione è conclusa e il tempo già chiuso. Solo l'azione drammatica che si consuma nello spazio scenico fa sì che i personaggi si muovano (fisicamente e psicologicamente) in un ambito di possibilità, aperto e per questo carico di dolore, che ora, solo ora, può dirsi tragico: l'Edipo della tragedia si chiede tormentosamente cosa fare, si interroga con inquietudine sulla via da percorrere. Con lo spazio scenico nasce lo spazio del βούλομαι, del "volere", della possibilità di compiere questa o un'altra scelta, lo spazio di una volontà che non è, però, assoluta e incondizionata. Come sottolinea infatti Dario Del Corno, "...il contrasto essenziale della tragedia, il suo conflitto irrimediabile è situato nella 'sfasatura', che viene poi trasformata in sincronia, fra il *presente* di un'azione scenica attuale, e il *passato* irreversibile del mito. È in questa frattura temporale che la *scelta*, ossia la volontà del personaggio tragico, risulta condizionata dalla necessità di una storia preesistente, pur conservando tutto il proprio carattere di *scelta*. In questa dialettica risiede l'invenzione del teatro e l'ideazione dell'idea tragica stessa"¹².

Nell'*Edipo Re* la dimensione temporale sembra lacerarsi incessantemente, la tensione continua tra passato e presente è particolarmente evidente, e assume forme di massima efficacia nel "cortocircuito cronologico" che Tiresia anticipa a Edipo nel loro drammatico dialogo: "Questo giorno ti farà nascere e ti farà morire" e nell'inesorabile processo in virtù del quale lo stesso Edipo, nel disperato tentativo di sottrarsi al futuro che gli veniva predetto, fugge incontro al suo passato e lo riattualizza in un presente dove si consuma il suo tragico destino: "Febo [...] si dichiarò a me predicandomi altre sciagure gravi, inaudite: che era destino che mi unissi con mia madre e generassi una prole intollerabile agli occhi del mondo; e che avrei ucciso il padre che mi aveva dato la vita. Allora io, udite queste parole, mi allontanai per sempre dalla terra corinzia, misurando il mio cammino sul corso delle stelle, in cerca del luogo dove non potessi mai vedere l'avverarsi delle infamie vaticinate da quel tremendo responso; e peregrinando arrivai là dove tu dici che Laio morì"¹³.

È lecito identificare proprio in questa trasformazione della "sfasatura in sincronia" il carattere più autentico della tragedia greca, perché è attraverso questo complesso meccanismo di trasformazione

¹² D. Del Corno, intervista del 19/04/1999 "Mito e teatro nel rito tragico", pubblicata nell'Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche.

¹³ Sofocle, *Edipo Re*, cit., pp. 403 e 412.

temporale che i Greci hanno fatto i conti proprio con il loro passato mitico, rappresentandolo e liberandosene criticamente. È questo un aspetto messo in luce, com'è noto, da J. P. Vernant e P. Vidal-Naquet¹⁴ i quali sottolineano come il poeta tragico non inventi i personaggi, e neppure l'intreccio, dato che la tragedia mette in scena un'esperienza umana a partire da personaggi noti e da vicende altrettanto note, risalenti a un passato ben conosciuto, il passato del mito. Interessante e sintomatica, da questo punto di vista, è la funzione della maschera indossata dall'attore che, secondo i due autori, oltre a individualizzare il personaggio tragico nei confronti del gruppo anonimo del coro lo "integra [...] in una categoria sociale e religiosa ben definita: quella degli eroi. La maschera tragica è una maschera umana: il suo ruolo è estetico, non rituale. Serve a sottolineare la distanza, la differenziazione tra i due elementi che occupano la scena tragica, il coro e il personaggio tragico appunto, elementi antitetici ma nello stesso tempo strettamente solidali. Ne fa l'incarnazione di uno di quegli esseri eccezionali la cui leggenda, fissata nella tradizione eroica cantata dai poeti, costituisce per i greci del V secolo una delle dimensioni del loro passato –passato lontano e trascorso, che fa contrasto con l'ordine della città, ma che tuttavia resta ancora vivo nella religione civica, ove il culto degli eroi, ignorato da Omero e da Esiodo, occupa un posto rilevante. Polarità, dunque, nella tragedia greca, tra due elementi: il coro, essere collettivo e anonimo, il cui ruolo consiste nell'esprimere, nei suoi lamenti, nelle sue speranze e nei suoi giudizi, i sentimenti degli spettatori che compongono la comunità civica; e il personaggio individualizzato, la cui azione forma il centro del dramma e che ha la figura di eroe dell'altra età, sempre più o meno estraneo alla condizione ordinaria del cittadino"¹⁵.

Anche in questo senso, simbolico questa volta e non semplicemente legato all'organizzazione spaziale, la piattaforma dell'orchestra costituisce uno spazio intermedio. In essa si muove il coro, all'inizio (pare) non mascherato, ma semplicemente travestito, personaggio collettivo, incarnato da un collegio di cittadini, e dunque legato al *presente della civitas*; dall'altra parte, sulla scena, il personaggio tragico che proviene invece dal *passato del mito*, inserito in un'azione costruita in modo tale che, una volta visto l'inizio e il seguito, come dice Aristotele, il pubblico è messo in grado di capire che con ogni probabilità o necessariamente si verificherà un susseguirsi di avvenimenti drammatici.

Proprio in virtù di questa tensione tra dimensioni temporali differenti e incommensurabili l'eroe, come scrivono Vernant e Vidal-Naquet, cessa di essere un *modello* e diviene, per sé stesso e per gli altri, un *problema*. Per spiegare le radici di questa trasformazione i due autori ricorrono all'analisi del vocabolario e delle strutture delle tragedie greche operata da Louis Fernet in corsi tenuti all'École pratique des hautes études e ancora inediti. In essi egli ha mostrato "che la vera materia della tragedia è il *pensiero sociale proprio della città*, specialmente il pensiero giuridico in pieno travaglio di elaborazione. La presenza nei tragici di un vocabolario tecnico giuridico sottolinea le affinità tra i temi prediletti della tragedia greca e certi casi di competenza dei tribunali, quei tribunali la cui istituzione è abbastanza recente perché si avverta ancora pienamente la novità dei valori che ne hanno imposto la fondazione e che ne regolano il funzionamento. I poeti tragici utilizzano questo vocabolario giuridico giocando deliberatamente sulle sue incertezze, oscillazioni, incompiutezza: imprecisione dei termini, slittamento dei significati, incoerenze e antitesi che rivelano discordanze in seno al pensiero giuridico stesso, che traducono i suoi conflitti con una tradizione religiosa, una riflessione morale, da cui il diritto è già distinto ma le cui sfere non sono chiaramente delimitate in rapporto alla sua. Il fatto è che il diritto non è una costruzione logica: esso si è costituito storicamente partendo da procedure «pregiuridiche» da cui s'è svincolato, alle quali si contrappone ma con le quali resta in parte solidale. I Greci non hanno l'idea di un diritto assoluto, fondato su principi, che si organizza in sistema coerente. Esistono per loro, diciamo così, dei gradi di diritto. A un estremo, il diritto si appoggia sull'autorità, sulla costrizione; all'altro estremo, mette

¹⁴ Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it. di M. Rettori, Einaudi, Torino, 1976.

¹⁵ *Ivi*, p. 4.

in gioco potenze sacre; l'ordine del mondo, la giustizia di Zeus. Pone poi anche problemi morali, che toccano la responsabilità dell'uomo. Da questo punto di vista, la *Dike* divina stessa può apparire opaca e incomprensibile: essa comporta, per gli esseri umani, un elemento irrazionale di potenza brutta. Perciò si vede nelle *Supplici* la nozione di *krátos* oscillare tra due accezioni contrarie; a volte designa l'autorità legittima, una manomissione giuridicamente fondata, a volte la forza brutta nel suo aspetto di violenza più opposto al diritto e alla giustizia. Altrettanto nell'*Antigone* il termine *nómos* può essere invocato con valori esattamente inversi dai vari protagonisti. Ciò che la tragedia mostra è una *dike* in lotta contro un'altra *dike*, un diritto che non è fissato, ma si sposta e si trasforma nel suo contrario. Beninteso, la tragedia è tutt'altra cosa da un dibattito giuridico. Essa prende a oggetto l'uomo che vive di persona questo dibattito, costretto a fare una scelta decisiva, a orientare la sua azione in un universo di valori ambigui. Dove nulla è mai stabile e univoco¹⁶.

Fissiamo, per memoria, alcune date e alcune vicende. Sofocle visse tra il 496 o 495 e il 406 a. C.: Euripide dal 480 al 406. La loro vita scorre dunque per un lungo tratto parallela a quella di Gorgia (circa 485-483 a. C.- circa 375 a. C.), di quel filosofo cioè che nel celeberrimo *Encomio di Elena* e più ancora nell'*Apologia di Palamede* rifiutò esplicitamente l'idea aristotelica di poter tracciare una netta linea di demarcazione tra il vero e il falso e di poter assegnare a ciascuna proposizione uno di questi due valori sottolineando che i moventi delle azioni umane vanno cercati nell'intreccio di vero e falso, nel campo del verosimile. Non è certo un caso che sia stato a lungo attribuito proprio a Gorgia un frammento, in realtà euripideo, che dice non già che della verità non ne è più nulla, ma che la verità "può essere qui in un modo e là nell'altro". Da questo punto di vista e in virtù di questi parallelismi e di queste convergenze il tragico potrebbe venire considerato come una sorta di "rappresentazione" e applicazione di quella forma di retorica che usa (e insegna a usare) il potere persuasivo della parola per riuscire a far prevalere le proprie ragioni nei tribunali ma anche nell'agorá, luogo per eccellenza di formazione e di consolidamento di quel pensiero sociale proprio della città, al quale si riferisce appunto Fernet.

In questo processo di formazione e costruzione di un nuovo spazio pubblico, la tragedia poté costituire per i Greci uno strumento culturale attraverso il quale superare criticamente il loro passato mitico, transitando dal mito della tragedia al logos dell'agorá. È proprio in questo senso che l'eroe con i suoi valori diventa, come si è detto, un problema. La tragedia pone un distacco fra sé e i miti eroici cui si ispira e che traspone molto liberamente. Essa li mette in dubbio. Mette in moto un confronto tra i valori eroici, cardine delle rappresentazioni tragiche e religiose, e i nuovi modelli di pensiero che segnano l'avvento del diritto e del dibattito pubblico nel quadro della polis. "Le leggende eroiche si riallacciano infatti a stirpi regali, a *géné* nobili che, sul piano dei valori, delle pratiche sociali, delle forme di religiosità, dei comportamenti umani, rappresentano per la città proprio ciò ch'essa ha dovuto condannare e rigettare, ciò contro cui ha dovuto lottare per sorgere, ma anche ciò da cui è partita per costituirsi e con cui essa resta profondamente solidale. Il momento tragico è dunque quello in cui una distanza s'è scavata nell'intimo dell'esperienza sociale, abbastanza grande perché si delineino chiaramente le antitesi tra pensiero giuridico e politico, da una parte, tradizioni mitiche ed eroiche dall'altra; e tuttavia abbastanza breve perché *i conflitti di valore siano ancora risentiti dolorosamente* e il confronto non cessi di effettuarsi. Stessa situazione per quanto riguarda i problemi della responsabilità umana, quali si pongono attraverso i progressi brancicanti del diritto. C'è una coscienza tragica della responsabilità quando *i piani umano e divino sono abbastanza distinti per contrapporsi senza cessare tuttavia di apparire inseparabili*. Il senso tragico della responsabilità sorge allorché l'azione umana forma oggetto di una riflessione, di un dibattito, ma non ha acquisito uno statuto sufficientemente autonomo per bastare compiutamente a se stessa. *La sfera propria della tragedia si colloca in questa zona di confine*, ove gli atti umani vengono ad articolarsi con le potenze divine e rivelano il loro vero senso, ignorato da coloro stessi

¹⁶ Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, pp. 5-6.

che ne hanno preso l'iniziativa e ne portano la responsabilità, inserendosi in un ordine che oltrepassa l'uomo e gli sfugge"¹⁷.

A rendere la tragedia un territorio di confine, uno spazio intermedio ha contribuito in maniera determinante Eschilo con il suo *Prometeo incatenato*, dove viene introdotto per la prima volta in modo esplicito il divino nell'umano, generando un'ibridazione e una commistione (un mondo intermedio, appunto), tale da far convivere i due ambiti. Proprio questo è l'oggetto del rimprovero che gli viene fatto da *Kratos* (potere): "Dai, ora mostraci quanto sei superbo, tu che deprei i privilegi divini e li offri ai mortali, creature di un giorno! Sono capaci i tuoi uomini di liberarti da queste pene? Con un nome falso, Prometeo il Preveggente, gli dei ti hanno chiamato, ora avresti bisogno di un preveggente per vedere in che modo potrai districarti da questa catena, marchingegno di Efesto"¹⁸.

Proprio in virtù della collocazione dell'azione in questo territorio di confine, in questo ulteriore mondo intermedio, gli eroi sono uomini assoggettati al rovesciamento completo di una situazione che si sviluppa in modo ineluttabile, secondo una necessità interna implacabile e inarrestabile, a cui lo spettatore assiste prevedendone l'esito. Non a caso Aristotele dice che quella posta al centro della tragedia, più che un'azione vera e propria, è una sua *mimesis*, una sorta di sua imitazione, o meglio simulazione (come diremmo oggi) che si sviluppa in uno spazio *sui generis*, in cui si producono delle condizioni talmente chiare e nette da consentire a chi assiste di capire come si svolge un certo fenomeno. Pur ponendo i suoi protagonisti davanti al bivio dell'azione, e quindi di fronte a una decisione difficile, che impone una scelta, che esige di soppesare il pro e il contro (l'orizzonte di possibilità di cui si è parlato in precedenza), il testo tragico fa però sentire e mostra esplicitamente dietro questa volontà e le sue deliberazioni il peso e l'incidenza di altri fattori, in particolare degli dei che in qualche modo elaborano i loro progetti e tirano le fila delle vicende narrate e rappresentate. Cosicché ogni azione umana presenta una duplice natura: essa è, da un lato, un atto del soggetto, espressione del suo *ethos*, dall'altro emana dalla volontà degli dei che l'hanno guidata a insaputa dell'agente.

Il "racconto" della tragedia si svolge dunque necessariamente su due piani: da una parte sul piano umano delle azioni quotidiane, dall'altra sul piano delle forze divine che ne rappresentano il «sovramondo» e il «sottomondo», forze che non si limitano ad assistere, ma incidono sulla storia e sulle vicende degli uomini per condizionarle. Il rapporto tra questi due piani è pertanto ambiguo: essi interferiscono, come mostra l'influenza delle potenze divine sulle azioni umane, ma devono restare nello stesso tempo ben distinti, come risulta dalla collocazione di queste potenze in un ordine "superiore", che sfugge necessariamente all'uomo e lo trascende, dando alle azioni che egli compie quell' *opacità* determinata, appunto, dal fatto che il loro vero significato è ignorato da quelli stessi che ne hanno preso l'iniziativa e ne portano, nominalmente, la responsabilità. È appunto questa la lezione del mito di Prometeo e il senso dell'accusa che viene mossa a quest'ultimo: "tu che deprei i privilegi divini e li offri ai mortali", svelando a questi ultimi qualcosa di un mondo che deve restare impenetrabile per loro. La tragedia si colloca pertanto in questo territorio ambiguo, in questo spazio intermedio: ed è proprio ciò a creare le condizioni per far emergere il tipo di coscienza che la caratterizza.

Qui si inserisce un frammento di Eraclito (119 DK), secondo cui *ethos anthropo daimon*, "il carattere dell'uomo è il [suo] demone". Il testo è a tal punto enigmatico da potersi prestare alle interpretazioni più diverse. Suggestiva è quella che fa dell'«ethos», del carattere, un «daimon». Un demone e quindi una forza divina. È suggestiva perché suggerisce l'idea che gli uomini credono che a guidarli sia un demone, una forza esteriore e superiore, mentre in realtà questa forza è dentro di essi, è il loro carattere che s'impone come una forza demoniaca. A supporto di questa interpretazione possiamo riferirci alle due differenti accezioni del termine *mimesis*, che rimandano, rispettivamente, al concetto di rappresentazione e a quello di azione. Secondo la più nota, risalente,

¹⁷ *Ivi*, pp. 6-7 (i corsivi sono nostri).

¹⁸ Eschilo, *Prometeo incatenato*, in *Id*, *Le tragedie*, a cura e trad. it. di M. Centenni, Mondadori, Milano, 2003, p. 305.

com'è noto, al *Sofista* di Platone, mimesi è l'attività dell'artista e dell'artigiano come *riproduzione*, rappresentazione riproduttiva "somigliante" alla realtà esterna.

Da questo punto di vista la mimesi è imitazione, rappresentazione, immagine, ritratto, rappresentazione teatrale. C'è tuttavia un'accezione alternativa del termine medesimo, che si può far risalire a uno strato più arcaico dell'evoluzione culturale, nel quale la mimesi, invece, "si riferiva alla danza e aveva un significato del tutto diverso: significava cioè l'espressione dei sentimenti e la manifestazione delle esperienze attraverso il movimento, il suono e le parole"¹⁹.

Secondo questa interpretazione, la mimesi è da ricondurre alla tradizione della danza e del rito dionisiaco: in questo contesto assumerebbe il significato di *una forma espressiva incarnata nel gesto fisico e nell'azione*, forma che coinvolge l'intera corporeità. Abbiamo così una contrapposizione tra lo strato concettuale, astratto, simbolico della *rappresentazione*, e lo strato più arcaico dell'espressione, che affiora nella gestualità fisica, nei rituali della danza e della mimica e, più in generale, in tutti i processi nei quali "il livello del controllo della coscienza desta cede il passo a un più profondo livello di *en-actement*. La manifestazione del gesto mimetico non *rappresenta*, ma appunto *esprime* con tutto l'essere corporeo, al di là di ogni controllo intenzionale e di ogni dominio della volontà costruttiva"²⁰.

Questa seconda accezione della *mimesis*, che a noi sembra più forte della prima, si riferisce dunque a *una presenza*, alla capacità del corpo di esprimere direttamente propri impulsi interiori, sotto forma, per esempio, di danza o di musicalità della poesia, impulsi che non è detto siano dominabili dalla coscienza e dalla volontà e possono quindi presentarsi, come detto, nei termini di una forza incontrollabile, e proprio per questo quasi demoniaca.

Tornando al frammento di Eraclito, come già detto, esso si può intendere in vari sensi. Può intendersi nel senso che "gli uomini credono che un demone li guidi, ma invece è il carattere". E infine la formula può voler dire - e qui risiederebbe il senso tragico - "quel che gli uomini chiamano carattere in realtà è una forza demoniaca". Qui, come si vede, entra in gioco un aspetto che avrebbe potuto e dovuto interessare molto Freud, che non era però in condizione di prenderlo in considerazione proprio perché non si è occupato della tensione tra il racconto del mito e la sua rappresentazione nello spazio della rappresentazione teatrale.

Certamente più idonea alla percezione e alla valorizzazione di questo aspetto cruciale è la *concezione drammatica del sogno*, introdotta, come ricorda Gasca, da Jung (1916-1948): "Il sogno è un teatro in cui chi sogna è scena, attore, suggeritore, regista, pubblico e critico insieme". I personaggi di tale teatro, i *ruoli interni* corrispondono ai *complessi autonomi*: Jung (1934; 1937) osserva infatti: "la psicologia del sogno mostra in tutta chiarezza come i complessi autonomi affiorino personificati".

Questa personificazione è l'espressione e il risultato di una rappresentazione analogica che mette insieme e fa interagire, pur mantenendoli distinti nella loro specificità, il livello della psiche notturna, inconscia e quello della psiche diurna allo scopo di riattualizzare e rendere presente un conflitto o un importante problema che, nell'ambito dell'esperienza quotidiana, è rimasto insoluto, affrontandolo da una prospettiva diversa rispetto alla linearità propria del pensiero concettuale e dell'espressione verbale. Il ricorso alla ricchezza, alla complessità e all'ambiguità del mondo iconico, caratterizzato da una molteplicità di connessione sfumanti l'una nell'altra, ha il potere di realizzare quello *spostamento dell'attenzione*, che è proprio dell'*ibridazione*. Quest'ultima è il procedimento che ci consente di trattare uno stesso insieme di elementi da diverse prospettive e con linguaggi differenti, come fece ad esempio Descartes che nella *Géométrie* trattò le curve come ibridi geometrici-algebrici-numeriche che sono *simultaneamente* configurazioni formate spazialmente, equazioni algebriche con due incognite e una serie infinita di coppie di numeri. Ne consegue un'instabilità, in quanto questi tre diversi modi di trattare le curve non sono equivalenti: ma è proprio questa instabilità la chiave dello spostamento dell'attenzione dalla quale si ricava un

¹⁹ W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, Einaudi, Torino, 1979, p. 30.

²⁰ F. Carmagnola, *Il presente che appare. Varela e la fenomenologia*, 'Plutiverso', 4, 2001, p. 113.

notevole vantaggio. Prima di questo spostamento ci si concentrava infatti sugli aspetti geometrici del problema di calcolare l'area di una curva, che si riusciva a risolvere solo a costo di una notevole ingegnosità: spostando l'attenzione sugli aspetti algebrici del problema la curva venne considerata un'equazione, e si poté risolvere lo stesso problema con un procedimento di routine e quasi meccanico.

Allo stesso modo l'ibridazione tra il problema rimasto senza soluzione nell'esperienza diurna e gli strumenti propri dell'immaginario e del linguaggio iconico consente di integrare i dati e le esperienze della psiche diurna in nuove strutture, frutto dell'azione di schemi logici alternativi rispetto a quelli fino a quel momento vigenti ed egemoni, ai quali si perviene proprio in virtù dello spostamento dell'attenzione conseguente a questo processo di ibridazione. La *mimesis* nella seconda accezione di cui abbiamo parlato, e cioè non come rappresentazione e "introiezione" di qualcosa di esterno, bensì come movimento contrario di espressione di pulsioni e forze interiori e di loro proiezione al di fuori del corpo, attraverso i gesti e i linguaggi di quest'ultimo, stimola e favorisce l'attivazione di questo processo. La presenza, come nella tragedia, accanto al protagonista che ha portato il problema e lo vive, di altri attori o di un pubblico partecipe e in grado di intervenire e interagire attivamente funge da "agente maieutico" e da catalizzatore di questa reazione, incrementandone la velocità e l'efficacia. Ciò spiega, come vedremo meglio in seguito, le caratteristiche salienti e gli effetti positivi di tutti quei procedimenti, come il Gioco della Sabbia (GdS), lo Psicodramma Analitico Junghiano (PAJ), il Disegno Speculare Progressivo terapeutico (DSPT) che sfruttano e valorizzano la forza del "come se" e della "riproduzione somigliante" per rivivere e 'risognare' il sogno, metterlo in scena o riprodurlo in un gioco pittorico interattivo.

Da queste tessere del mosaico che stiamo cercando di comporre comincia a emergere un'ipotesi suggestiva sulla specifica natura e funzione assunta dalla piattaforma dell'orchestra nella fase della tragedia in cui il coro aveva ancora un ruolo centrale nella struttura della rappresentazione. L'ipotesi è quella che essa costituisse una sorta di spazio pubblico alternativo a quello dell'*agorà*, che si costruiva e organizzava secondo modalità e percorsi del tutto differenti rispetto a quest'ultimo. In particolare, l'*agorà*, era lo spazio inequivoco del discorso pubblico, che emergeva e si consolidava in virtù dello scambio dialogico e della competizione argomentativa, di cui i Sofisti erano maestri: in un simile spazio predominanti erano il linguaggio verbale e le tecniche della retorica persuasiva, che consentivano di far prevalere le proprie opinioni su quelle altrui. In alternativa a quello dell'*agorà*, il teatro andava configurandosi come spazio pubblico del tutto particolare, dove lo spettatore diventava la parte consapevole di un tutto, dove il pubblico, sistemato nella cavea, realizzava e sperimentava un processo di identificazione collettiva basato su una comune tensione emotiva. Questa tensione, per continuare a riferirci all'*Edipo re*, è particolarmente evidente nel momento in cui il coro dei vecchi Tebani, dopo l'impegno di Edipo di vendicare Laio e di cancellare la macchia costituita dal suo assassinio, commenta:

“Parola dolce di Zeus,
quale messaggio tu porti
dall'aurea Pito a Tebe splendente?
Si tende nell'ansia il mio cuore
e spasima di sgomento,
Apolllo guaritore,
Apollo sovrano di Delo,
Sacro terrore mi prende di te;
o nuovo
o rinnovato nel giro degli anni?
Dimmelo,
o figlia dell'aurea Speranza,

Voce immortale”²¹.

Attraverso quest’”ansia” e questo “sgomento”, esibiti e dichiarati esplicitamente dal coro, e certo espressi e “rinforzati” anche attraverso la danza e la musica che l’accompagnavano, gli spettatori, identificandosi con il coro e con le passioni da esso espresse, diventavano un unico soggetto collettivo, reso coeso proprio da questo comune sentire in qualche modo veicolato e strutturato dal coro.

La piattaforma dell’orchestra assumeva così la funzione di spazio liminare, uno spazio “soglia”, quasi mediale, compreso tra quello dedicato al pubblico e il palcoscenico, dove agivano e gli attori mossi dalla volontà degli dei. Essa non era, pertanto lo spazio né dello spettatore, né dell’attore, bensì il centro dell’attenzione di tutti, un luogo tipicamente di convergenza, e quindi intermedio²², Uno spazio di mediazione dei messaggi, un contesto intermedio, ambiguo e indeciso, e quindi propizio alla trasformazione, dove è possibile operare la traduzione dei messaggi degli dei.

L’azione politica profondamente innovativa di Solone (638 ca. 560) e la legislazione da lui varata per risollevare l’Attica dalla grave crisi economico-sociale che l’attanagliava avevano fatto emergere ormai una diversa nozione di spazio pubblico, basata sul confronto razionale e sull’argomentazione. La tragedia, spettacolo e rito, rappresentazione artistica e funzione religiosa, si sobbarcò il difficile compito di fare da cerniera e da interfaccia tra il vecchio e il nuovo, tra il passato del mondo del mito e della stirpe e il presente del mondo della polis. Lo fece non solo accompagnando e favorendo questo movimento, ma anche cercando di predisporre il terreno e di creare i presupposti della possibilità di afferrarlo concettualmente. La fase precedente, oggetto del racconto mitico, proprio attraverso la sua messa in scena e la problematizzazione della figura dell’eroe divenne, infatti, oggetto di riflessione e cominciò a essere rimodellata conformemente alle nuove esigenze, a quelle specifiche dell’età che stava emergendo. La centralità dell’*agorá* quale luogo del processo di socializzazione e politicizzazione della *polis*, in quanto rappresentazione analogica dell’immagine sferica dell’universo e della centralità della Terra all’interno di esso, poteva subentrare al mondo del mito e prendere il sopravvento su quest’ultimo. Per completare il processo occorreva però creare un senso di appartenenza alla *polis* medesima e forgiare una comunità resa coesa dalla convergenza di valori e obiettivi. La tragedia intervenne anche su questo versante, permettendo, a ciascun cittadino di scoprire un senso di finalità comune e facendo di ogni spettatore la parte consapevole di “un tutto”, “plasmato” emotivamente.

Di quanto fosse ardua, problematica e controversa questa operazione di transizione e di collegamento è segno esplicito la collera dello stesso Solone, il quale, come ricordano ancora Vernant e Vidal-Naquet. “abbandona indignato una delle prime rappresentazioni teatrali, ancor prima dell’istituzione dei concorsi tragici; a Tespi, che si difendeva sostenendo che non si trattava dopo tutto che di una finzione scenica, il vecchio nomoteta, preoccupato per le crescenti ambizioni di Pisistrato, replicò, secondo Plutarco, che non si sarebbe tardato a vedere l’effetto di tali finzioni sui rapporti tra i cittadini. Per il saggio, moralista e uomo di Stato, che si è imposto il compito di fondare l’ordine della città sulla moderazione e sul contratto, che ha dovuto spezzare l’orgoglio dei nobili e cerca di evitare alla sua patria l’*hybris* del tiranno, il passato «eroico» appare troppo vicino e troppo vivo perché si possa senza pericolo darne spettacolo sulla scena”²³.

Una volta concluso questo compito ed esauriti ormai la forza propulsiva e il valore emotivo del mito Agatone (447-400), giovane contemporaneo di Euripide, subentra a Eschilo, a Sofocle e allo stesso Euripide. Come ricorda Aristotele, Agatone scriveva tragedie su una trama interamente inventata da lui. “Il legame con la tradizione leggendaria è ormai così allentato, che non si avverte più la necessità di un dibattito e di un confronto col passato «eroico». L’autore di teatro può ben continuare a scrivere drammi, a inventarne lui stesso l’intreccio secondo un modello che crede

²¹ Sofocle, *Edipo Re*, cit., p. 396.

²² Sulla nozione di spazio intermedio si veda S. Tagliagambe, *Lo spazio intermedio*, Università Bocconi Editore, Milano, 2008.

²³ Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell’antica Grecia*, p.7.

conforme alle opere dei suoi grandi predecessori. In lui, nel suo pubblico, in tutta la cultura greca, la molla tragica è spezzata”²⁴.

Questa evoluzione, che porterà in un breve volgere di anni alla scomparsa della tragedia, si spiega nel contesto di un mondo in rapida trasformazione, quello delle *poleis*, che non si fonda più sulla compagine etico-religiosa del periodo classico. Quando Euripide muore, nel 406, la sconfitta di Atene nella feroce guerra contro Sparta è già annunciata: l’orizzonte degli alti ideali civili che hanno animato le libere *poleis* greche si è sgretolato, sacrificato alla logica di un mero individualismo solipsistico. Siamo alle soglie della forte presenza macedone, del regno di Alessandro, dell’età ellenistica: è tutt’altro che una sottigliezza erudita ricordare, a questo proposito, il fatto che, qualche anno prima di morire, Euripide lascia Atene per trasferirsi nel regno di Macedonia, circostanza che evidenzia la progressiva perdita della centralità di Atene, un tempo assoluta, nel più vasto panorama culturale ellenico.

Col tempo la rappresentazione teatrale allenta fino ad assottigliare del tutto la sua originale componente civile e religiosa; la sua nobile funzione educativa non ha più messaggi morali forti da trasmettere né interlocutori ben definiti. Già per Aristofane la tragedia è di fatto un genere estinto e davvero si può sostenere che la tragedia greca attica muore presto; o meglio, si evolve, sì, ma diventa altro e rapidamente si svuota.

Nel nuovo clima culturale, il teatro in qualche modo si ‘internazionalizza’: autori di tragedie sono adesso cittadini di un mondo allargato, le rappresentazioni teatrali soddisfano le esigenze di un pubblico sempre più diversificato che vuole coinvolgersi senza impegnare la coscienza, ma anche divertirsi, stupirsi e dilettarsi. Diventano dominanti gli intrighi e la tecnica drammatica, le trame complesse e gli artifici costruiti ad arte. Gli straordinari e intensissimi profili psicologici dell’uomo-eroe lasciano il posto a personaggi antitragici, dalla psicologia modesta che sempre più spesso diverte il pubblico.

Cambia l’idea del tragico e la tragedia si fa spettacolo.

3. L’intreccio tra il racconto del mito e i diversi linguaggi dell’azione teatrale

A questo punto del discorso è possibile introdurre il secondo indizio fornitoci da Florenskij, quello collegato al “concetto di interezza [*celostnost’*]” e al simbolismo di cui esso è espressione: è questo l’indizio che, pur in un mosaico che si giova dell’apporto di una grande quantità di tessere differenti, consente di individuare qualcosa che si sottrae al nostro sguardo e che si rivela sempre più essenziale.

Gli elementi di cui disponiamo per capire come il racconto mitico si trasformi in dramma, in azione tragica sono stati, a questo punto, tutti enucleati. Come si è visto, infatti, nel momento in cui “si fanno” tragedia il racconto orale e l’intreccio narrativo diventano componenti di una vera e propria *organizzazione polifonica*: In questa sorta di ‘traslazione’ si aggiungono nuovi linguaggi: quello corporeo della danza, quello della musica e lo spazio scenico. A determinare, però, la differenza rispetto alla forma narrativa è soprattutto il fatto che nella rappresentazione drammatica ‘si produce’ una particolare articolazione di dimensioni temporali in cui un evento già accaduto e compiuto (l’omicidio del padre, il tradimento dello stato, l’infanticidio ...) rivive sulla scena; il personaggio interpreta questo evento e lo rende attuale, rivive in un tempo presente, una storia che preesiste all’azione scenica, in cui tutto si è già compiuto.

In questo ‘passaggio’ è possibile cogliere già un primo aspetto di grande rilievo per quanto riguarda il rapporto tra la tragedia greca e il sogno, in quanto come avviene nel caso della prima, quando da testo rappresentato diviene semplicemente dialogo e racconto (così come succede nell’uso che ne fa, ad esempio, Freud) anche il mondo onirico risulta caratterizzato da un’irriducibile polisemia, carica di un potenziale semantico che viene necessariamente impoverito e tradito in seguito al tentativo della coscienza di tradurre (*trans-ducere*) l’immagine onirica in una sequenza linguistica

²⁴ *Ibidem*.

strutturata e compiuta. Se dunque è vero, come si è detto in precedenza, che il passaggio dall'intreccio del mito all'allestimento sulla scena non è una semplice *traduzione*, ma una vera e propria *produzione di senso*, in quanto il segno teatrale ha un significato che dipende strettamente dalle sue interrelazioni con il complesso degli altri segni scenici, il passaggio in qualche modo inverso dalla rappresentazione polifonica del sogno evento al sogno racconto non può che essere visto come un processo di *deprivazione di senso*.

Per capire il meccanismo di questa orchestrazione polifonica e il modo in cui deve essere congegnato e fruito è utile fare riferimento a un'opera dal titolo *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative* di Anton Ehrenzweig, psicanalista ed esperto della psicologia della *Gestalt*, la cui edizione originale inglese è del 1975, nella quale troviamo scritto: “ Si prendano i grandi capolavori dello stile polifonico classico, le ultime fughe di J. S. Bach. L'ascoltatore medio, abituato alla musica con un'unica melodia, può trovarsi dapprima a suo agio dal momento che sa che nella fuga un unico soggetto domina le voci ed è continuamente ripreso. Riesce a seguire l'inizio, quando il tema viene enunciato solennemente da ciascuna voce a mano a mano che si inserisce; ma quando la fuga si sviluppa e le voci si uniscono in un canto completamente polifonico, nessuna di esse risulta più espressiva o significativa dell'altra, ciascuna nella condizione di poter riprendere il tema in qualsiasi momento, allora l'ascoltatore abituato alla melodia unica non riesce più a capire dove volgere l'attenzione. Mentre ancora segue quella voce in cui ha appena colto il tema, spesso scopre che anche un'altra voce ha già ripreso il tema qualche battuta prima e, di regola, egli avrebbe dovuto spostare l'attenzione molto prima e trascurare la comparsa del tema nelle mezze voci, tutto sommato meno evidenti. Esecutori ben intenzionati, ma malaccorti, potrebbero volerlo aiutare evidenziando il tema tutte le volte che esso faccia la sua comparsa, ma in pratica – a parte i dubbi meriti artistici- ciò peggiorerebbe soltanto l'effetto spiacevole, cioè l'esperienza di far 'vagare l'orecchio'. L'orecchio non riesce mai a fermarsi su un frammento di melodia non interrotta senza essere distolto nuovamente troppo presto perché un'altra voce reclama i suoi diritti di attirare l'attenzione cantando il tema. Per godere la musica polifonica è necessario cambiare atteggiamento. Bisogna sperimentare il soggetto della fuga fin dall'inizio non come una melodia ma come il germe da cui crescerà l'intricata struttura polifonica di una fuga: seguire lo sviluppo di questa struttura con un'attenzione diffusa, non concentrata su un'unica voce ma sulla *struttura globale*; sentire come cresce in trasparenza e come si espande in uno *spazio infinito* (forse un esempio di sentimento 'oceanico' in arte): solo allora l'ascoltatore proverà la profonda esaltazione legata alla musica polifonica che deve parlare in molte lingue anziché in una sola”²⁵.

Il segreto della polifonia sta dunque nella capacità di *condensare* nello stesso istante più suoni e più voci, *organizzandoli* in modo che non si abbia né un assembramento disordinato, né una semplice sommatoria, ma una struttura olistica (*celostnost'*, appunto) dalla quale scaturisce un *incremento di significato*. Questa organizzazione consiste nella composizione armonica di sequenze *orizzontali* di suoni e di voci, ove ciascuno ha un significato definito e a sé stante, tra le quali s'instaurano relazioni verticali, complicando sensibilmente la struttura e dando luogo a quella che possiamo definire *densità polifonica*.

Come appunto osserva Ehrenzweig questa densità ci impedisce di restare fermi alle sequenze orizzontali, seguendole meccanicamente. I nessi verticali tra le strutture compresenti nell'organizzazione polifonica dei suoni spezzano questo andamento meccanico e monotono, obbligandoci ad ascoltare la fuga come totalità, a prestare attenzione non a una sola linea di sviluppo delle voci, ma al loro intrecciarsi e sovrapporsi, alla loro integrazione che dà luogo a effetti imprevisti: e la fuga assume così il suo aspetto genuino di risultato di un'*orchestrazione* di temi. La polifonia simula quindi sia l'andamento serializzato dell'attenzione e della coscienza, attraverso le sue sequenze orizzontali, sia la pressione esercitata su di esse dall'incalzare ininterrotto di nuove voci e di nuovi motivi, che si sovrappongono in un andamento apparentemente caotico. In

²⁵ A. Ehrenzweig, *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, Astrolabio, Roma, 1977, pp. 58-59 (i corsivi sono nostri).

questa nuova modalità d'organizzazione s'instaurano relazioni verticali, frutto non più di automatismo ma di libertà creativa, le quali complicano sensibilmente la struttura e danno luogo a risultati del tutto inattesi, che spezzano il succedersi armonico e in qualche modo prevedibile dei suoni e delle voci, ponendoci di fronte all'emergere di motivi che rompono questa continuità ritmica e sono l'espressione dell'irruzione della *varietà* nell'*uniformità*.

Va altresì ricordato, a proposito del rapporto tra questi due ultimi aspetti, che l'evoluzione della polifonia ha condotto alla completa emancipazione dall'accordo e a un progressivo indebolimento di confini nel dualismo consonanza/dissonanza, sottoposti a un assottigliamento graduale che ha finito, in alcuni casi, col condurre a una totale soppressione di quello stesso dualismo o, quanto meno, alla sua dipendenza da una casistica tale da relativizzarlo in modo estremo. Nelle più recenti elaborazioni teoriche intorno alla dodecafonia, per esempio, si sostiene che il fatto armonico viene assorbito, anzi decomposto nell'universo sonoro multidimensionale cui tende l'integrale "serializzazione" dei fattori musicali. E non sembra, peraltro, che il problema armonico trovi posto nelle varie sperimentazioni d'avanguardia, dall'alea all'opera aperta, alla musica "gestuale" e via discorrendo. Questo esito è importante, in quanto rende manifesto che la polifonia non è necessariamente "conciliativa", non è ricerca a tutti i costi di una sintonia tra le diverse linee sequenziali e i diversi piani nei quali si articola il sistema che essa investe e caratterizza, ma si presenta anche sotto forma di dissonanza, vale a dire di urto, di resistenza reciproca, aspetti dal forte potenziale innovativo che esigono una sorta di "scatto trasformativo".

E' interessante, a questo proposito, fare una digressione sui concetti di "diversità" e "differenza", che non sono affatto sinonimi. "Diversità" viene, infatti, dal latino "divertere", da "dis" e "verto", spesso variante o forma secondaria di "deverto", nel quale è insito il significato di "scostarsi dalla via", e quindi di "devianza" rispetto a una norma, di scarto e d'eccezione rispetto a una regola: "Differenza" viene invece da "differre", che significa "portare qua e là", "diffondere" o "differire" e, nella forma intransitiva, "distinguersi". In questo secondo caso siamo pertanto di fronte a una pluralità di prospettive equivalenti, senza nulla che autorizzi il riferimento a una di esse come "normale", "centrale" o "privilegiata".

Dunque l'urto e la resistenza reciproca di cui si parlava sono tanto più efficaci, ai fini della trasformazione alla quale danno luogo, se le linee sequenziali e i piani che confliggono e si scontrano sono *differenti* e non *diversi*, vale a dire se non sussiste una regola o un criterio che ci dica quale preferire e perché, quale considerare la norma, rispetto alla quale gli altri si presentano come eccezioni o scostamenti.

Questa concezione della polifonia evidenzia un altro aspetto importante: l'esigenza di tenere sì conto degli aspetti per i quali si differenziano le "sequenze orizzontali" e gli agganci verticali" tra piani e livelli diversi e di non privilegiare le une rispetto agli altri, senza tuttavia cadere nella tentazione di "assolutizzare" queste differenze. Come chiarisce P. Boulez, in ambito musicale sono state le opere di Webern a dimostrare "che era meglio considerare la *serie* come una funzione gerarchica, produttore permutazioni, qual si rivela nella ripartizione degli intervalli indipendente da qualsiasi funzione orizzontale o verticale"²⁶. Sicché egli "ha creato una nuova dimensione, conciliatrice della contraddizione tra fenomeni orizzontali e verticali esistente nel sistema tonale e perpetuata in parte nella iniziale concezione seriale, che possiamo chiamare dimensione diagonale, una specie di ripartizione dei punti, dei blocchi e delle figure non più in piano, bensì nello spazio sonoro"²⁷.

Applicare alla tragedia greca il concetto di *celostnost'* significa superare la dicotomia tra la sequenza orizzontale del racconto e gli "agganci" verticali determinati dagli interventi del coro, che spezzano l'andamento lineare della rappresentazione, introducendo non solo un commento di tipo metalinguistico sul corso degli eventi in atto, ma anche linguaggi "altri" (la musica e la danza) rispetto a quelli utilizzati dagli attori. Allo stesso modo viene dissolta anche la contrapposizione tra

²⁶ P. Boulez, voce *Série*, in Encyclopedie Fasquelle, vol. III, Parigi, 1961, pp. 696-697.

²⁷ P. Boulez, voce *Webern*, in Encyclopedie Fasquelle, vol. III, Parigi, 1961, pp. 909-11.

il passato irreversibile del mito e il presente dell'azione scenica attuale, tra il piano del visibile, cioè il *qui ed ora* in cui si svolgono gli eventi e il livello che condiziona il precedente e ne determina il corso, sovraordinato (o sottoordinato) rispetto a esso a seconda di 'chi' si ritiene abbia tirato il filo delle vicende: se gli dei dell'Olimpo o quello che Dostoevskij chiama «il sottosuolo», cioè le passioni, gli impulsi, le forze demoniache che abitano il nostro intimo e condizionano i nostri comportamenti e le nostre decisioni in modo spesso incontrollato.

Questa inscindibilità tra sequenze orizzontali e agganci verticali fa della tragedia un mondo intermedio caratterizzato da una profonda e ineliminabile tensione tra due ambiti contrapposti, quello visibile e quello invisibile. Come ben esemplifica la vicenda di Edipo, l'eroe tragico non può accettare di vivere nella dimensione dell'opacità, del non risolto, dell'indeterminato, non può fuggire e rifugiarsi nell'invisibile. Il destino dell'eroe è quello di far emergere questo invisibile fino a farlo affiorare al livello della percezione sua e degli altri, dei coprotagonisti del dramma e anche di chi assiste, del pubblico, che a sua volta non può ritrarsi di fronte a esso, per quanto terribile sia. Gli spettatori della tragedia, se vogliono vedere la purezza della passioni che vi sono rappresentate e dei caratteri che danno corpo a esse, non devono fuggire davanti a *phobos*, il terrore, perché a esso si accompagna *eleos*, la pietà, l'altro fondamentale sentimento tragico e catartico per Aristotele. Proprio in questa capacità di restare saldi davanti al terrore, davanti a ciò che risulta tremendo alla vista, risiede l'*ethos* fondamentale richiamato dalla logica della tragedia.

Lo spazio scenico, di conseguenza, non può essere considerato e vissuto come un mondo piatto, uno spazio orizzontale da assumere nella sua estensione e con un tempo scandito da una successione unilineare di fatti, bensì come uno spazio *verticale*, da percorrere dall'alto in basso e viceversa. Per questo l'atteggiamento più consono da assumere nei confronti di questo tipo di mondo è quello del *volo*, corrispondente a un movimento "dovuto o alla salita dal basso o alla discesa dall'alto che è un ritorno in basso. Le immagini della salita rappresentano lo spogliarsi degli abiti dell'esistenza diurna, delle scaglie dell'anima, per le quali non c'è posto nell'altro mondo, insomma: degli elementi spiritualmente disordinati del nostro essere, laddove le immagini della discesa sono il cristallizzarsi sul confine dei mondi delle esperienze di vita mistica. Sbaglia e induce in errore l'artista che col pretesto dell'arte ci offre tutto ciò che in lui affiora quando è preso dalla sua ispirazione - perché non si tratta che di immagini della salita: a noi occorrono i suoi sogni antelucani, portati dal refrigerio dell'azzurro eterno, perché quell'altro è psicologismo e materiale grezzo e le corrispettive immagini è come se mancassero di forza e non fossero elaborate abilmente e squisitamente. Riflettendo, non è difficile distinguere le une dalle altre dal rispettivo tipo di tempo: l'arte della discesa, è come non fosse incoerentemente motivata, è tempo *assai teleologico - un cristallo di tempo nello spazio immaginario*; viceversa, pur con una grande coesione di motivi, l'arte della salita è costruita *meccanicamente*, conforme al tempo dal quale ha preso le mosse. Andando dalla realtà all'immaginario, il naturalismo offre un'immagine fantastica del reale, un superfluo esemplare della vita quotidiana; l'arte opposta, viceversa, il simbolismo, incarna in immagini reali una diversa esperienza, e offrendo ce ne crea una realtà più alta. Lo stesso avviene nella mistica. La legge generale è sempre una: l'anima s'inebria del visibile e, perdendolo di vista, si estasia sul piano dell'invisibile"²⁸.

Il volo di cui si è parlato è dunque un'ascesa verso il senso: esso ha successo se *culmina nel ritorno* e si integra nella presenza dell'invisibile nella realtà, e in tal modo *fa crescere quest'ultima*, scoprendo in essa nuove forme e attribuendole nuovi significati. La tragedia produce proprio questa "crescita del senso della realtà", che si ottiene se e quando l'artista, anziché limitarsi a presentare allo spettatore l'immagine della realtà a lui già nota, magari deformata, ma pur sempre sotto forma delle modalità abituali di organizzazione spazio-temporale, riesce a proporgli un'immagine effettivamente nuova, che lo arricchisca e che gli presenti organizzazioni a lui ignote, che hanno il potere di ristrutturare lo spazio il tempo e di trasfigurare la realtà.

²⁸ P. Florenskij, *Ikonostas*, Mifril, Sankt-Peterburg, 1994, pp. 18-20 -tr.it. *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano, 1977, pp. 34-35.

Porsi, rispetto al mondo, in un approccio caratterizzato dal movimento dal basso verso l'alto e viceversa significa far crescere e potenziare la realtà attraverso un processo dinamico di continua interazione tra interno ed esterno, tra soggetto e oggetto, tra terreno e ultraterreno, tra realtà e illusione: tale processo è caratterizzato da un elevato livello di flessibilità e di scambio interattivo, in virtù del quale il gioco degli opposti, non separa, ma integra. I ruoli, le funzioni si ribaltano di continuo, donandosi reciprocamente senso. "Esistono dunque due mondi", scrive Florenskij, "e questo nostro mondo si cruccia nelle contraddizioni se non vive delle energie dell'altro mondo"²⁹.

A questo punto la tragedia si configura effettivamente come un mondo intermedio, un mondo che non sancisce e non cristallizza la dicotomia e l'antinomia tra mondo visibile e mondo invisibile, tra passato mitico e presente storico. Questo particolare mondo intermedio della tragedia supera l'apparente distanza tra lo spazio scenico, dove si è prodotta una profonda e comune partecipazione agli eventi rappresentati sulla scena, quasi una fusione empatica tra pubblico e coro, e lo spazio della *polis* e dell'*agorà* e contribuisce a non considerarli più inconciliabili. La tragedia si presenta infatti come un mondo alternativo compiuto e dinamico, caratterizzato da una profonda processualità: è proprio quest'ultima che consente di sciogliere le antinomie tra queste dimensioni antitetiche e a favorire il passaggio dall'una all'altra, preparando così il terreno a una ricomposizione che rende possibile una nuova totalità.

A questo risultato concorre il modo peculiare in cui le arti (in particolare la danza, la musica, la poesia, ma anche il teatro), nella loro forma spazio-temporale, influiscono sulla psiche umana. Per cogliere questa incidenza e cercare in qualche modo di restituirne il senso Florenskij, nei momenti più lirici del suo testo, parla di "pulsare del tempo", di "ritmo particolare della nostra vita interiore", dell'"oggetto in movimento" che "quasi si disfa nella nostra anima trasmettendole il suo movimento in forma di vibrazione", di "fremiteo dell'anima immobile".

4. La tragedia e il sogno

Rispetto al racconto del mito, strutturato e compiuto, la tragedia si presenta così, proprio per il fondamentale carattere polifonico che la caratterizza, come uno spazio denso e sintetico, carico di un potenziale semantico mai compiutamente espresso. Ciò si verifica proprio in virtù del carattere polifonico che la caratterizza.

Questo spazio condivide con quello artistico un tratto distintivo generale messo in luce, ancora una volta, da Florenskij: "“nell'opera d'arte ogni centimetro quadrato, preso in questo o in un altro punto, ha una scala particolare, qualità e leggi particolari. Ogni centimetro quadrato è ben lontano dall'essere uguale agli altri. Lo spazio dell'opera d'arte non è omogeneo, come non è isotropo. Lo spazio artistico differisce dallo spazio euclideo proprio in tutti quei tratti che sono invece caratteristici dello spazio euclideo, e quindi la traslazione diretta dello spazio euclideo nell'opera d'arte è soltanto un equivoco”"³⁰.

L'opera d'arte, e la tragedia in quanto tale, sono caratterizzate dalla *celosnost'*, cioè da una totalità e interezza che permeano tutto ciò che accade nello spazio scenico: dalle parole ai gesti, dalla musica, alla danza, ad ogni tratto, anche a quello apparentemente più insignificante. La rappresentazione teatrale è dunque *sintesi*, che struttura e informa ogni elemento e dettaglio in cui si articola e di cui si compone, attribuendogli significato e valore nuovi. Il piacere che la tragedia trasmette e le emozioni che suscita non scaturiscono dai singoli segni o dalle singole componenti linguistiche, bensì dalla loro *organizzazione*. La persona che vi assiste riuscendo a immergersi profondamente nel suo spirito entra, proprio per questo, in una condizione interiore che Florenskij indica con il termine *celomudrie*, il quale, egli scrive "si richiama alla integrità, alla salute, all'incolumità,

²⁹ P.A. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*. Introduzione di E. Zolla, traduzione dal russo di P. Modesto, Rusconi, Milano, 1998, p. 551.

³⁰ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., pp. 289-290.

all'unità, e in genere allo stato normale della vita interiore, all'indivisione e alla forza della persona, alla freschezza delle energie spirituali, all'armonia spirituale dell'uomo interiore. La *celo-mudrie* è quasi la stessa cosa dell'integrità del pensiero, l'integrità della ragione, l'integrità dell'intelletto, la salute della ragione e dell'intelletto³¹.

Questa disposizione all'integrità è stimolata dal carattere polifonico della rappresentazione teatrale i cui cardini, come si è visto, sono la coesistenza e la capacità di combinare e organizzare in un tutto armonico l'*orizzontalità* della sequenza del racconto (che si sviluppa oltre tutto, con una progressione incalzante e inesorabile, di stampo deterministico), con la *verticalità* della relazione tra piani e livelli differenti e la profondità che ne deriva. Aspetti fondamentali di questa verticalità sono l'intervento dall'alto degli dei, la presenza condizionante dell'"*ethos anthropo daimon*" del sottosuolo, la relazione che si instaura tra lo spazio della scena e la piattaforma dell'orchestra, tra gli attori e il coro, che nella trasposizione della tragedia come solo testo e come racconto si perde totalmente, dal momento che quando la tragedia viene letta come testo le "incursioni" del coro sono inserite nella sequenza del racconto, come parti della sua struttura orizzontale, perdendo la loro natura di "agganci verticali" precedentemente evidenziata.

Il terzo tratto distintivo della tragedia enucleata e messo in evidenza è la '*sfasatura*' fra il *presente* di un'azione scenica attuale e il *passato* irreversibile del mito, sfasatura che, come si è detto, viene poi trasformata in sincronia. Attraverso la scena il passato viene ricollegato al presente e fuso con esso, il *qui e ora* è ricondotto al *là e allora* e mentre le parole continuano a riferirsi a ciò che è stato appena detto e a costruire, in continuità con esso, una trama superficiale, la riattualizzazione del ricordo e il rovesciamento temporale che ne scaturisce intervengono come fattori di sconvolgimento della situazione presente e dei suoi significati.

Esemplare, per illustrare quanto appena detto, è il seguente dialogo tra Giocasta ed Edipo:

“GIOCASTA. Assolviti pure dall'accusa di cui parli, e dammi retta: cerca di capire che nessuno al mondo è veramente in possesso dell'arte divinatoria. Te ne voglio dare la prova in poche parole. Un giorno fu predetto a Laio – non dirò proprio da Febo, ma certo dai suoi ministri - che era suo destino morire per mano del figlio che fosse nato da me e da lui. Orbene Laio venne assassinato, come corse voce, da briganti stranieri a un crocicchio. E non erano trascorsi tre giorni dalla nascita del bimbo che il padre lo fece abbandonare, con caviglie legate, sopra un monte inaccessibile. Così Apollo non mandò ad effetto né che il figlio diventasse assassino del padre né che Laio morisse, come temeva, per mano del figlio. Eppure erano questi i fatti che voci di profeti avevano sancito: di esse tu non ti curare. Ciò che veramente vuole, il dio lo rivela agevolmente da sé³².”

Il passato a questo punto irrompe sulla scena, Edipo ne avverte tutto il peso: “Che smarrimento, che turbamento dell'anima mi ha preso ad ascoltare le tue parole, o donna!”. E Giocasta, che non ne capisce il motivo, commenta: “Edipo si lascia trasportare oltre misura da ansie d'ogni genere e non sembra in grado di interpretare, da uomo assennato, i fatti presenti sulla base di quelli passati, ma è in balia del primo venuto, purché gli prospetti delle angosce³³”. Qui la divaricazione tra l'interpretazione dei fatti basata sulla sequenza orizzontale di ciò che sta avvenendo sulla scena e il significato che essi assumono in virtù del loro aggancio verticale con il ricordo risvegliato in Edipo dalle parole di Giocasta raggiunge il suo culmine.

In questo caso è il passato che, riattualizzandosi, trasforma il presente e gli imprime un nuovo corso: la relazione tra le due dimensioni temporali può però essere letta in senso inverso. Nel caso dell'esperienza onirica rivivere il sogno, anziché limitarsi a ricordarlo e a raccontarlo, significa ricrearlo nel presente, rappresentarlo e drammatizzarlo, rispettandone la complessità e utilizzando tutti i registri linguistici presenti nel «formato» originale: ciò consente di uscire dalla situazione di

³¹ P.A. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*. Introduzione di E. Zolla, traduzione dal russo di P. Modesto, Rusconi, Milano, 1998, p. 231.

³² Sofocle, *Edipo Re*, cit., pp. 410-411.

³³ *Ivi*, pp. 411 e 415.

fissità emotiva determinata dal tentativo di portare a maturazione le situazioni ancora aperte del passato con gli strumenti affettivi e cognitivi tipici di quel passato. Viene così a effettuarsi un rovesciamento temporale nel quale chi rappresenta il sogno e lo rivive si trova a rendere consapevolmente presenti, e quindi modificabili, quelle situazioni con le quali trasferisce il suo passato nella situazione presente e così facendo lo trasforma e lo “ripara”.

Perché questa operazione delicatissima e rischiosa abbia successo è decisivo creare le condizioni adeguate: far sì che la situazione reale nella quale si svolge questo sforzo di riattualizzazione e drammatizzazione, e cioè la relazione terapeutica che ne è il tramite reale, si avvicini il più possibile allo spazio polifonico tipico della tragedia e al suo contesto complessivo. Lo Psicodramma Analitico Junghiano si pone proprio in quest’ottica: esso, infatti, come spiega Gasca, è caratterizzato dal tentativo di “drammatizzare la scena, riproducendone i contenuti verbali (non solo le parole, ma anche il tono della voce) gestuali, mimici, di posizione spazio-temporale”. Riprendendo l’indicazione di Jung secondo la quale “il sogno è la sua stessa interpretazione” questo approccio “*dà voce come interprete* (nel senso in cui si dice che un attore interpreta un personaggio) *agli stessi personaggi del sogno*”. L’effetto che si ottiene è così quello di “*presentificare* i vissuti, facendo *rivivere* sensazioni, emozioni, punti di vista, come se accadessero di nuovo, realmente nel momento presente: questo perché, a differenza del racconto, nel quale prevale la dimensione verbale e concettuale, nella drammatizzazione vengono attivati gli *engrammi kinestesici* propri dell’esperienza rappresentata”. Emerge in questo modo e si consolida, proprio come nella tragedia, un territorio di confine, al centro del quale, come aveva ben intuito e compreso Aristotele, più che un’azione vera e propria vi è una sua *μιμησις*, cioè una sua imitazione, che consente di attivare e sviluppare il gioco creativo del “come se”.

Ancora un altro spunto di Florenskij può aiutarci a entrare in questo gioco e a capire gli elementi e gli aspetti di cui occorre disporre per poterlo attivare efficacemente. Sia nel saggio *Mnimosti v geometrii* (Gli immaginari in geometria) del 1922, sia in un breve articolo di commento dedicato alla spiegazione della copertina per il libro che conteneva il saggio medesimo, opera del pittore Vladimir Andreevič Favorskij, egli parte dallo sdoppiamento della coscienza in un’*immagine direttamente visiva* e in un’*immagine indiretta, data da qualcosa di simile al tatto*, che si realizza in determinate condizioni di percezione, per esempio quando si guarda lo spazio attraverso un foro di dimensioni limitate, stando al di qua di esso, o quando si vede un paesaggio attraverso il vetro di una finestra. In queste situazioni accanto a ciò che si vede nella coscienza è presente anche *il mezzo attraverso il quale si vede* (il vetro, che abbiamo visto prima del paesaggio, o la parete dove si trova il foro, che abbiamo attraversato per penetrare nella profondità dello spazio, cessando di vederlo una volta che lo si è attraversato). Sia il vetro, sia la parete in questi casi permangono nella memoria visiva, che non abbandona la coscienza e lascia in essa un’impressione confusa, quasi di tipo tattile. In queste condizioni di percezione sono presenti nella coscienza *due* elementi o, meglio, due stratificazioni di elementi, omogenei quanto al *contenuto*, ma essenzialmente eterogenei per la loro *posizione* nella coscienza, e in questo senso non coordinabili, ma escludentisi a vicenda. Questo esempio evidenzia che “nella rappresentazione visiva del mondo è necessario distinguere, accanto alle *immagini propriamente visive, immagini astrattamente visive*, inevitabilmente presenti, tuttavia, nella rappresentazione, in forza della visione laterale, del tatto e di altre percezioni che non danno una visibilità pura, ma portano a questa, a questa alludono. In altri termini, nella rappresentazione visiva ci sono immagini visive e ci sono anche immagini *'come se fossero visive'*. Non è difficile riconoscere, in questa duplicità della rappresentazione visiva, la natura duplice della superficie geometrica; inoltre le immagini propriamente visive corrispondono al lato visivo della superficie, mentre quelle astrattamente visive corrispondono a quello immaginario. La bilateralità della superficie geometrica è davvero un simbolo della posizione bidifferenziata delle immagini visive nella coscienza, ma va presa al limite, cioè quando lo spessore degli strati frazionati dello spazio è infinitamente piccolo, e l’impossibilità di unire le une e le altre immagini è estremamente grande. Se *vediamo* il lato anteriore di una superficie, quello posteriore lo *conosciamo* solo astrattamente. Ma conoscere astrattamente una certa immagine oggettiva, la cui essenza sta

appunto in questa oggettività, significa rappresentarsela con un mezzo *diverso*, non visivo, adattandola alla visibilità attraverso un concetto astratto o attraverso l'immagine mnemonica. La *realtà*, in questo senso, è l'incarnazione di ciò che è astratto, nel materiale oggettivo da cui appunto si era ottenuta l'astrazione; l'*immaginario* è invece l'incarnazione di questo stesso materiale astratto, ma in un materiale oggettivo eterogeneo. Se si vuole, la realtà è l'adeguarsi di astratto e concreto (tautologia), mentre l'immaginario è il simbolico (allegoria). In questo senso è giocoforza parlare dei *concetti delle sensazioni* come *sensazioni immaginarie* o *sensazioni dell'immaginario*; questo è l'immaginario al suo limite. In realtà, l'unico contenuto della sensazione è la sua stessa presenza sensoriale; una sensazione pensabile non è soltanto *un nulla*, ma una sensazione altra (poiché ogni concetto si lega a un certo substrato sensoriale, che è il punto della sua applicazione) percepita come un concetto eterogeneo.[...] Questi elementi sensoriali e figure immaginarie che si situano in modo particolare nella coscienza corrispondono in pieno alle figure geometriche immaginarie della superficie. La presenza di percezioni immaginarie, in qualsiasi esperienza concreta, spinge gli studiosi di arte a riflettere *sull'immaginario*: la teoria delle arti figurative è costretta, di conseguenza, a pronunciarsi in qualche modo sull'interpretazione proposta, in geometria, riguardo agli immaginari".³⁴

Questo lungo passo, che abbiamo preferito riportare per intero ritenendolo particolarmente significativo ai fini della nostra analisi, sottolinea come già nell'esperienza concreta si abbia la presenza imprescindibile dell'immaginario, che non è un nulla, ma una sensazione altra, di tipo simbolico. Proprio in virtù di questa presenza già a livello percettivo si ha uno sdoppiamento della coscienza, che si disloca, per così dire, su due quote diverse, quelle delle immagini "*direttamente visive*" e quella delle immagini "*come se fossero visive*", ottenute conoscendo astrattamente l'immagine medesima, cioè rappresentandosela con un mezzo diverso, non visivo, e adattandole alla visibilità attraverso un concetto astratto o una traccia mnemonica. E queste due facce dell'immagine non si escludono come opposti, ma s'implicano e si presuppongono a vicenda.

Possiamo dunque dire, seguendo questa traccia suggeritaci da Florenskij, che lo sdoppiamento e la duplicazione di livelli, che sono i presupposti indispensabili dell'attivazione del gioco del "come se", riescono tanto meglio e risultano tanto più efficaci allorché una determinata situazione viene ricostruita e rappresentata con un mezzo non visivo (ad esempio attraverso il tatto) e *adattato* alla visibilità attraverso un concetto astratto o attraverso l'immagine mnemonica.

Probabilmente è proprio questo il meccanismo che scatta nel caso del gioco della sabbia, introdotto nell'ambito della psicologia analitica dall'analista junghiana Dora Kalff negli anni sessanta. Questa analista si ispirò al Gioco del mondo che Margaret Lowenfeld aveva utilizzato nella sua clinica a Londra come strumento di espressione psicologica capace di rappresentare direttamente il mondo dei bambini. Come spiega Paolo Aite³⁵, che portò in Italia il gioco della sabbia dopo aver conosciuto, nel 1968, la Kalff nella sua casa a Zollikon, vicino a Zurigo, esso consiste in un piccolo mondo, costituito da una cassetta rettangolare di zinco di cm. 57 x 72 x 7 con il fondo dipinto di azzurro e contenente sabbia. In questo piccolo mondo vengono inseriti oggetti naturali, miniature di case, di uomini e animali: qui i pazienti mettono quindi in scena per immagini, ma servendosi del tatto come strumento primario di ricostruzione delle situazioni evocate, le loro emozioni. Quelle che si ottengono in questo modo non sono pertanto "immagini direttamente visive", bensì "immagini indirette, date da qualcosa di simile al tatto". Esse corrispondono pertanto a quelle "sensazioni immaginarie, o sensazioni dell'immaginario", di cui parla appunto Florenskij.

Proprio per questo, probabilmente, queste immagini sono in grado di fungere nel modo migliore da rappresentazioni degli aspetti costitutivi del mondo onirico, delle fantasie o del gioco, e di attivare, come scrive Paolo Aite, "una forza che può trasformare radicalmente la vita dell'individuo e aprire nuove prospettive al suo pensiero"³⁶.

³⁴ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, Gangemi, Roma, 1990, pp. 138-139

³⁵ Si veda P. Aite, *Paesaggi della psiche. Il gioco della sabbia nell'analisi junghiana*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

³⁶ *Ivi*, p. 9.

5. Il gioco della sabbia e il sogno

Come osserva Angelo Malinconico, “lo stato originario del sogno configura l’immagine onirica come inenarrabile polisemia: il tentativo della coscienza di tradurre (trans-ducere) l’immagine nella lingua della comunicazione umana, aspira ad un condurre oltre l’indeterminatezza polisemica originaria, con auspicato, conseguente aumento della comunicabilità. Nel racconto del sognatore, però, il sogno è tradotto in una composizione linguistica strutturata e compiuta; lo stato originario dell’immagine onirica muta in una forma trasmissibile all’interno di una narrazione patrocinata dal codice linguistico, ma perde il suo sintetico stato originario, carico di potenziale semantico”³⁷.

Molto opportunamente a questo proposito Taleb richiama un esercizio, proposto dal romanziere E. M. Forster, per mostrare la distinzione tra una mera successione di fatti e una trama:” Per comprendere la forza della narrazione, pensate all’affermazione «Il re morì e la regina morì», e confrontatela con «Il re morì e poi morì di dolore anche la regina». [...] Notate lo stratagemma: benché nella seconda affermazione siano state aggiunte alcune informazioni, la dimensione del totale è stata ridotta. In un certo senso la seconda frase è molto più leggera da portare con sé e più facile da ricordare, in quanto offre una sola informazione al posto di due. Visto che può essere ricordata con minore sforzo, può anche essere riportata, ossia può essere proposta come un’unica idea. È questa, in breve, la definizione e la funzione della narrazione”³⁸.

Le relazioni di implicazione e di causalità) che la narratività mette in gioco determinano in primo luogo una riduzione della dimensione della complessità degli eventi: esse, inoltre inseriscono, nella struttura di questi ultimi, una dimensione cronologica che ci orienta a percepire con maggiore sensibilità lo scorrere del tempo. Ciò che è accaduto viene come ricomposto in linee causative e temporali che lo modificano involontariamente e inconsapevolmente: la nostra tendenza a ricordare meglio ciò che ha senso rispetto alle informazioni ottenute successivamente induce a ristrutturare continuamente ciò che è accaduto alla luce di un corente orizzonte di senso.

Questo spiega la duplice morsa entro la quale si trova costretto il sogno: da una parte, una condizione di inenarrabilità che spesso cristallizza o, addirittura, sgomenta, e dalla quale si sente il bisogno di uscire, in quanto destabilizzante; dall’altra il persistente rischio di smarrire, proprio nel momento in cui il sogno diventa racconto, la ricchezza e l’articolazione polifonica del materiale originale recatoci da Morfeo.

Il gioco della sabbia (GdS), secondo Malinconico, può offrire una via d’uscita rispetto a queste alternative, entrambe insoddisfacenti: la sua potenzialità e la sua efficacia stanno proprio nella concreta possibilità, che esso offre, di re-immaginare il sognatore nella fusione delle frammentarie rappresentazioni visive, delle sensazioni, delle emozioni e dei pensieri embrionali, di notte sperimentati nel teatro del sogno. In questo modo si offre una modalità di rappresentazione, fatta di visibilità immaginativa, che è in grado di rispettare, più e meglio della narrazione verbale, la complessità e la ricchezza interna dell’originale.

Ci sono almeno tre aspetti di questo gioco, tutti evidenziati da Aite, che lo rendono particolarmente interessante nel quadro generale del discorso sviluppato in questa sede. Il primo è il ruolo svolto in esso dall’organizzazione dello spazio: ”Quando l’oggetto scelto è posto nello spazio della scena, accade un modo nuovo di organizzare l’esperienza emozionale. È lo spazio nella tridimensionalità tipica della coscienza a diventare il vettore della costruzione”³⁹.

Il secondo, è la capacità, che si manifesta nel gioco medesimo, di cogliere e trasmettere l’impressione dell’oggetto che di volta in volta viene scelto e inserito nella “scena” come *visione* e

³⁷ A. Malinconico, *Sognare, giocare, come risognare. Alla ricerca di nuovi scenari per l’analisi junghiana*, in

³⁸ N. N. Taleb, *Il cigno nero. Come l’improbabile governa la nostra vita*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 89.

³⁹ P. Aite, *Bisogno di “originario” nella trasformazione degli affetti*, ‘Studi Junghiani’, vol. II, n. 2, 2005, p. 76.

non come *riconoscimento*. Il senso di questa fondamentale distinzione può essere colto pienamente riferendosi all' articolo del 1917 di Viktor Šklovskij *Iskusstvo kak priëm* (L'arte come procedimento), in cui venivano enucleate le leggi del linguaggio prosaico e quelle del linguaggio poetico: "Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che, diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell' 'inconsciamente automatico' tutte le nostre esperienze; se uno ricorda la sensazione che ha provato tenendo in mano per la prima volta la penna, o parlando per la prima volta in una lingua straniera, e confronta questa sensazione con quella che prova ora, ripetendo l'azione per la decimillesima volta, sarà d'accordo con noi. Col processo dell'automatizzazione si spiegano anche le leggi del nostro linguaggio prosaico, con le sue frasi non completate e le sue parole pronunciate a metà. E' un processo la cui espressione ideale è l'algebra, in cui gli oggetti vengono sostituiti dai simboli. Nella rapidità del linguaggio pratico le parole non vengono pronunciate fino in fondo, e nella coscienza appaiono appena appena i primi suoni della parola. Questa proprietà del pensiero non solo ha suggerito la via dell'algebra, ma anche la scelta dei simboli (le lettere, e precisamente le iniziali). Con questo metodo algebrico, gli oggetti vengono considerati nel loro numero e volume, ma *non vengono visti*: li conosciamo solo per i loro primi tratti. L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione... Ed ecco che per restituire il senso della vita, per 'sentire' gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento': procedimento dell'arte è il procedimento dello *straniamento* (*ostranenie*) degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di 'sentire' il divenire dell'oggetto, mentre il 'già compiuto' non ha importanza nell'arte*"⁴⁰.

Secondo Šklovskij il procedimento più efficace di "disautomatizzazione" delle forme della percezione è costituito dall'«intreccio». Il riferimento a quest'ultimo richiama la dialettica, proposta e sviluppata dai formalisti, russi, di cui lo stesso Šklovskij è l'esponente più noto e autorevole, tra la *fabula*, cioè la sequenza spazio-temporale "normale" del processo o della vicenda, oggetto della narrazione, che si traduce in un ordine causale-empirico di sequenze narrative, e l'*intreccio*, cioè la sua deformazione e decontestualizzazione, operazioni finalizzate alla ricomposizione in forma diversa delle unità tematiche. In questo modo si produce una sorta di liberazione da modelli narrativi automatizzati e canonizzati: ciò aumenta il contrasto fra la struttura attesa del racconto (e il sistema di motivazioni psicologiche, sociologiche, ideologiche che la sorreggono) e la struttura alternativa proposta, che fa capo a motivazioni differenti. L'intreccio è dunque uno strumento per "demistificare" la storia protesa verso un fine, smontarla, e schiudere la strada a una nuova concezione, aperta e non chiusa, dell'opera, caratterizzata da un punto di vista *costruttivistico* che vede nell'opera medesima l'espressione di una nuova organizzazione dei materiali e della volontà e capacità dell'uomo di dare un senso inedito, una forma, una costruzione, non soltanto alle letterature, ma alla vita stessa. "Ogni opera letteraria", scrive infatti Šklovskij, "è un nuovo montaggio del mondo, una nuova sorpresa, una nuova apparizione"⁴¹. Con l'intreccio "lo scrittore lava il mondo. Il mondo non fa che confondersi e impolverarsi. Lo scrittore, con l'intreccio, strofina lo specchio della coscienza"⁴².

Ponendosi in linea di ideale continuità con questo discorso Aite evidenzia come, nel gioco della sabbia, l'analista percepisca immediatamente la differenza tra un atteggiamento di copertura, o difensivo, da parte del paziente, fatto per fare, guidato dall'automatismo e dal riconoscimento

⁴⁰ V. Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm* (L'arte come procedimento), in *O teorii prozy* (Teoria della prosa), trad. it. di C. G. De Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino, 1981.

⁴¹ V. Šklovskij, *Energija zabluzdenija*, Moskva, 1981, p. 337 (*L'energia dell'errore*, trad. it. Di M. Di Salvo, Editori Riuniti, Roma, 1984, p. 373).

⁴² *Ivi*, p. 32 (i corsivi sono nostri).

immediato, e una partecipazione consapevole e «costruttivistica», ispirata dalla visione e caratterizzata dall'attenta propensione a soppesare ogni selezione degli oggetti da inserire nello "spazio della scena", costituito dalla cassetta con la sabbia.

Il terzo aspetto rilevante di questo gioco è "il principio di «coerenza» dell'insieme della rappresentazione. Direi che il giocatore cerca per ogni sua scelta il 'posto giusto'. Lo spazio a disposizione, apparentemente uniforme, rivela invece una tonalità affettiva sua propria che deve corrispondere all'oggetto scelto"⁴³.

Non è certo difficile riscontrare una precisa corrispondenza tra quanto detto qui da Aite e il discorso fatto da Florenskij sulla non omogeneità e non isotropia dello spazio artistico e sulla *celosnost'* intrinseca all'opera d'arte, che ne fa una totalità organica che conferisce significato e valore nuovi a ogni elemento e dettaglio in cui si articola e che la compone. Non si tratta di semplici coincidenze, ma di convergenze determinate da un'analogia di fondo, suggerita dall'esperienza diretta dell'analista quando vede "un giocatore avvicinare un campo di gioco, toccare la materia sabbia e poi scegliere e collocare gli oggetti". In questa situazione egli si rende conto di trovarsi di fronte a "una progressiva differenziazione di parti all'inizio fuse tra loro e indistinte. In quegli atti si attiva un dare forma che è un 'comprendere', nel senso di un mettere insieme percezioni tattili, propriocettive, visive con affetti ed emozioni non solo mai detti, ma neanche rappresentati. L'azione di gioco è integrazione degli affetti in quanto il giocatore *comincia a dare loro forma distinguendoli da sé e così conoscendoli*"⁴⁴.

Soffermiamoci sull'ultima parte di questa citazione, che non a caso abbiamo posto in corsivo, e cerchiamo di riflettere su quanto accade. La capacità, che il paziente comincia ad acquisire, di strutturare le emozioni e di integrarle in un insieme coerente è facilitata e resa in qualche modo possibile dal fatto di riuscire a rappresentarle in uno spazio tridimensionale che è analogo a quello della coscienza ma *distinto* da esso. Nello stesso tempo questo spazio è lo strumento, attraverso il quale il "giocatore" comunica con il suo analista, uno spazio, quindi, di *mediazione dei messaggi*, un ambito intermedio, indeciso e, in quanto tale, propizio alla trasformazione. Contemporaneamente è possibile avvertire questo spazio come un contesto *esteriore*, dove però vengono proiettati le proprie emozioni e i propri affetti, e che quindi è sentito anche come *intrinseco* e intimo, e nel quale, attraverso la proiezione all'esterno, si può provare a costruire un rapporto di consonanza e di sintonia, mediante una forma di partecipazione e di coinvolgimento di tipo soprattutto empatico, con l'altro da sé, con il soggetto che invita e stimola a giocare.

La funzione dello spazio intermedio per quanto riguarda non solo l'approccio al mondo onirico in sé, ma anche il costituirsi e lo svilupparsi della relazione interpersonale tra chi racconta il sogno e chi ne raccoglie la testimonianza, è evidenziata con molta efficacia da Malinconico. A suo giudizio, più che all'interpretazione dei sogni bisogna guardare alla possibilità di "risognarli" e riviverli a occhi aperti, nella veglia e nell'esperienza del gioco della sabbia, creando quindi un apposito "spazio di mezzo" tra l'esperienza diurna e quella notturna, caratterizzato dall'impossibilità di ascriverlo esclusivamente all'uno o all'altra. La presenza di questo territorio autonomo di confine è testimoniata dal costante e stretto legame tra il sogno e il sognatore e dal fatto, ripetutamente evidenziato da Jung, che l'inconscio funziona in modo soddisfacente solo quando l'atteggiamento dell'Io cosciente non è avulso da esso, ma aperto e pronto alla collaborazione. Questa presenza si palesa però anche negli orizzonti transferali e contro-transferali esplorati dall'ascolto analitico del sogno giocato, ri-sognato: "L'azione di gioco agisce anche sulla recettività dell'analista, al quale è permesso di disporsi in uno spazio intermedio, attraverso l'abbandono all'ascolto-osservazione dei gesti e degli oggetti; le immagini e le emozioni che si impongono alla coscienza seguono le linee di uno sviluppo creativo-elaborativo che coinvolge

⁴³ P. Aite, *Bisogno di "originario" nella trasformazione degli affetti*, cit., p. 77.

⁴⁴ *Ivi*, p. 72 (il corsivo è nostro).

congiuntamente, grazie alla visibilità condivisa, sia l'analista che il paziente. La messa in scena dei movimenti di personaggi e cose, poi, crea quell'atmosfera sognante anche per l'analista, che meglio interpreta l'attenzione fluttuante. Può far interagire la coppia permettendo a transfert e co-transfert di essere messi in scena dinamicamente. Già di per sé il racconto del sogno in analisi attiva nell'analista vissuti contigui a quelli portati dall'analizzando; attraverso la rappresentazione nella sabbiera si viene a creare un ulteriore luogo comune su cui (o entro cui) attuare tutta una serie di comunicazioni verbali e non verbali, che permettono persino all'analizzando di assumere informazioni sull'assetto affettivo dell'analista. La peculiarità di questa elaborazione del sogno per immagini è proprio nella possibilità che venga attivato un processo di pensiero, e quindi di interpretazione simbolica, non ancora ospitabile dalla coscienza riflessiva identificata con il linguaggio verbale. L'ascolto analitico del terapeuta, ma anche la concentrazione del paziente nell'attività ludica, possono essere paragonati ad una sorta di abbandono al preconcio, ad uno stato sognante in condizioni di veglia, che si apre all'alterazione assimilativa della realtà fenomenica dell'immagine"⁴⁵.

È sufficiente mettere insieme tutti i pezzi del puzzle che siamo venuti pian piano componendo per ritrovare, in esso, le stesse caratteristiche e il medesimo significato di fondo dello spazio intermedio, costituito dalla piattaforma dell'orchestra nella tragedia greca.

6. Lo «spazio intermedio» tra la lettura e la visione

Nel tipo di esperienza, alla quale ci siamo più volte riferiti, caratterizzata dal bisogno preminente di uscire da una situazione di blocco, e dall'urgenza di rimettere in moto un pensiero capace di rinnovarsi costantemente, le ragioni della centralità dell'atto della figurazione e del registro visivo possono essere forse meglio esplorate e approfondite riferendosi a ciò che ha scritto di recente Stanislas Dehaene, un matematico, diventato una delle massime autorità nel campo della psicologia cognitiva sperimentale, materia che insegna al Collège de France⁴⁶. La sua riflessione prende le mosse da una domanda di fondo: com'è possibile che il cervello dell'*homo sapiens* si sia adattato a un'attività cognitiva come la lettura, troppo recente per poter esercitare pressione selettiva sulla sua evoluzione? Circuiti cerebrali specifici non possono essere stati selezionati in appena cinquemila anni. La risposta fornita è che per comprendere il fenomeno esclusivamente umano della lettura è necessario prendere in esame i sistemi dei neuroni che nei primati sono legati alla visione. Questi circuiti non sono diversi nell'uomo e nell'animale: tuttavia, quando impariamo a leggere noi li "ricicliamo" per un uso differente, utilizzando il "vecchio" per il "nuovo". Le medesime regioni cerebrali sarebbero dunque all'opera sia quando leggiamo che quando riconosciamo contorni di superfici.

È la scrittura che, come nuova tecnologia, si è pertanto adattata alle nostre possibilità, e non l'inverso: non è il nostro cervello che si è evoluto per essere in grado di leggere, bensì sono certe capacità già presenti e disponibili in determinate regioni del nostro cervello a essere state riutilizzate per riconoscere elementi scritturali e perciò rendere possibile la lettura. Non è un caso che s'insegni a leggere a un'età in cui il cervello è molto plastico. La nostra corteccia cerebrale non è né una lavagna vergine o la famosa tavoletta di cera sulla quale si può imprimere qualsiasi sigillo, né un organo rigido che, nel corso dell'evoluzione, sarebbe pervenuto a dedicare uno specifico suo "modulo" alla lettura. Essa assomiglia piuttosto a un "kit" di bricolage. Il concetto che viene subito in mente a questo proposito è quello di "exattamento" (*exaptation*), coniato da Steven Jay Gould: esso si riferisce, infatti, alla riutilizzazione, nell'evoluzione delle specie, d'un meccanismo biologico già disponibile e operante con una funzione completamente diversa da quella alla quale

⁴⁵ A. Malinconico, *Sognare, giocare, come risognare. Alla ricerca di nuovi scenari per l'analisi junghiana*, cit., p.

⁴⁶ S. Dehaene, *Les neurones de la lecture*, Odile Jacob, Paris, 2007.

esso era adibito inizialmente. Questo concetto è stato poi ulteriormente sviluppato da François Jacob⁴⁷, che ha proposto la celebre immagine dell'evoluzione quale "bricoleur": con un alto potenziale di creatività e senza un preciso progetto di costruzione questi accumula nella sua officina una serie di cianfrusaglie fatte di pezzi di legno, di ferraglie e di vecchi ingranaggi, e li assembla per fare una macchina nuova. L'invenzione culturale sarebbe, in qualche modo, il risultato di un processo analogo, solo molto più veloce di quello dell'evoluzione naturale.

Dehaene introduce il concetto di "riciclaggio neuronale": sarebbe questo, a suo parere, a svolgere un ruolo essenziale nella stabilizzazione di ciò che noi chiamiamo cultura, intesa come l'insieme delle rappresentazioni mentali condivise che caratterizzano un gruppo di uomini.

La selezione culturale è amplificata, nella specie umana, dal suo carattere intenzionale. Come sottolinea il primatologo David Premack, l'*Homo sapiens* è il solo primate capace di pedagogia, cioè di prestare attenzione alle conoscenze e agli stati mentali altrui ai fini dell'insegnamento. Questa capacità non è indifferenziata, poiché richiede una spiccata sensibilità per gli specifici processi cerebrali e una buona conoscenza dei loro meccanismi, tali da fare dell'insegnante una sorta di alchimista, in grado di trasformare un cervello fondamentalmente composto di moduli rigidi in un sistema nuovo, che si configura con le modalità di una rete interattiva.

Per diventare un alchimista di questo genere, la prima cosa da tener presente è questa: non è affatto fortuito insegnare la lettura (o la matematica, come lo stesso autore aveva già evidenziato in un suo libro precedente⁴⁸) in un'età in cui il cervello è ancora molto plastico. Nel corso dell'infanzia meccanismi genetici rigidi aprono, brevemente, una stretta finestra di plasticità che deve essere immediatamente coltivata prima che si richiuda. Questo periodo, che dura solo qualche anno, è l'effetto, appunto, del "riciclaggio neuronale".

Il cervello di un bambino intorno ai sei anni è "preparato" alle forme delle lettere perché conosce già proto-lettere. È del resto risaputo che nella scrittura cinese le espressioni sono fatte non solo di parole, ma anche di gesti: la mano dello scrivente si muove secondo procedure complesse e precise, lasciando sul foglio tracce che prendono la forma di pittogrammi e ideogrammi.

Scrittura e lettura nonché gli alfabeti di cui esse si servono, possono essere considerati come strumenti e competenze che coinvolgono proprio quelle regioni cerebrali attive nel riconoscimento di superfici. Questo può spiegarci perché le parole in determinate circostanze sembrano contenere e racchiudere un "vedere" quasi sprigionato dalle parole stesse, come accade in modo evidente nel caso della parola poetica, delle figure retoriche o, in modo ancora più pregnante, nei sogni.

Questo "incrocio" o, meglio, "ibridazione" tra l'immagine, la parola e il pensiero trova un'ulteriore conferma nel fatto che il ragionamento basato su categorie visive e spaziali sembra svolgere un ruolo chiave nell'apprendimento della logica e del pensiero critico, come dimostra il fatto che corsi di logica basati su software "grafici", quali, ad esempio, Tarski's World, Hyperproof, hanno prodotto miglioramenti significativi nelle competenze relative al ragionamento ordinario e che corsi di "critical thinking" fondati sulla metodologia del *Computer Supported Argument Mapping* hanno avuto un impatto positivo sulle capacità di pensiero critico dei partecipanti.

A questo punto possiamo chiudere il cerchio, tornando a uno dei massimi esponenti della tragedia greca, e cioè Euripide e precisamente al suo fr. 382 N² (*Teseo*). In questo frammento un pastore analfabeta dice: "Io sono inesperto di lettere, ma ne descriverò le *forme* fornendo chiare indicazioni. C'è un cerchio, come tracciato dal compasso, che ha un segno marcato in mezzo. La seconda lettera ha due linee e un'altra che le divide nel mezzo. La terza è come un sinuoso ricciolo. La quarta è composta da una linea verticale su cui si trovano piantate tre linee oblique. La quinta non è facile da

⁴⁷ F. Jacob, *Evoluzione e bricolage. Gli espedienti della selezione naturale*, Einaudi, Torino, 1978.

⁴⁸ S. Dehaene, *Il pallino della matematica. Scoprire il genio dei numeri che è in noi*, Oscar Saggi Mondadori, Milano, 2001.

spiegare: ci sono due linee separate che convergono a una base. L'ultima lettera è simile alla terza". Se vogliamo capire il "vedere" che le parole contengono e racchiudono non c'è migliore esercizio di questo *ékphrasis*, "termine con cui la retorica greca designa una vivida descrizione verbale di oggetti, luoghi, persone, eventi, scene visive". Il passo attrae la nostra attenzione perché riesce a istituire una corrispondenza tra la leggibilità delle lettere in quanto lettere e una loro specifica qualità visiva che le rende leggibili su un piano vicario, analogico. In breve, esso intende raccontare una percezione 'pura', non filtrata dal linguaggio, mobilitata per descrivere il linguaggio. [...] La *performance* efrastica gioca su un senso teatrale, perché Euripide si aspetta che gli spettatori pronuncino da sé il nome delle lettere descritte, esattamente quanto, all'interno della finzione, il pastore si aspetta dagli interlocutori. Dunque, in base alla sua descrizione, la prima lettera è una *theta* (Θ); la seconda è una *eta* (Η); la terza è una *sigma* (Σ); la quarta è una *epsilon* (Ε); la quinta è una *ypsilon* (Υ); la sesta e ultima lettera è ancora una *sigma*. Dettaglio da notare, il pastore non afferma che l'ultima lettera è 'uguale' alla terza. Perché cose senza nome non sono uguali, ma si *somigliano*; a differenza della relazione di uguaglianza, la relazione di somiglianza non è transitiva, poiché se una forma somiglia a un'altra e questa somiglia a una terza, non è detto che la prima forma somigli alla terza. Le cinque lettere compongono in greco il nome di *Teseo*:

ΘΗΣΕΥΣ⁴⁹.

Il pastore di Euripide, sebbene analfabeta, non è impreparato al cospetto della scrittura, data la sua familiarità con certe figure o forme e considerato che percezione e linguaggio si influenzano a vicenda in maniera così radicale da arrivare a confondersi.

Se vogliamo capire la ragione per cui "il ritorno alla immagine, la regressione a un livello precedente nello sviluppo, può acquistare la dimensione di un possibile rinnovamento, di altre strade aperte, di nuovi possibili accostamenti che 'sciogliono' [...] le comprensioni isterilite nell'uso e nella ripetizione"⁵⁰ forse bisogna ripartire da qui, da un incrocio di percorsi al centro del quale come si è visto, vi sono la tragedia greca, la nozione di "spazio intermedio", il rapporto tra la rappresentazione teatrale e il sogno, il nesso tra immagini, da una parte, e parola detta o scritta, dall'altra.

7. Il sogno e la creazione artistica

Il fascino del sogno risiede proprio nella sua ubicazione in questo suo essere zona d'intersezione tra l'immagine, la parola e il pensiero che ne fa un luogo di convergenza e contaminazione tra queste dimensioni. Proprio questo incrocio lo rende una "realtà irreale" che si distingue per il suo plurilinguismo e ci immerge non in spazi visivi, verbali, musicali ecc., ma nella loro fusione, analoga, appunto, a quella reale. Il carattere di questa immersione e gli effetti che essa produce sono attentamente esplorati, ancora una volta, da Florenskij nel suo splendido saggio *Ikonostas*⁵¹, del 1922.

In questo scritto egli assume come tratto distintivo del sogno il fatto che "il dormiente, isolato dal mondo visibile esterno e passando con la coscienza nel secondo sistema, acquista una nuova *misura*

⁴⁹ ⁴⁹ V. Giardino, M. Piazza, *Senza parole. Ragionare con le immagini*, Bompiani, Milano, 2008, pp. 5-6.

⁵⁰ P. Aite, *Rileggendo Freud a proposito di raffigurabilità: ricchezza o povertà dell'immagine?*, 'Materiali per il piacere della psicoanalisi', 13, 1990, p. 15.

⁵¹ P. A. Florenskij, *Ikonostas*, Mifril, Sankt-Peterburg, 1993 (tr. it. *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano, 1977).

del tempo, in forza della quale il suo tempo, rispetto al tempo del sistema da lui abbandonato, trascorre con incredibile velocità [...], a una velocità infinita e perfino rovesciandosi su se stesso”⁵². Questo rovesciamento va considerato in relazione al fatto che, nell’universo onirico, “un solo e uguale evento attuale è concepito in due coscienze: nella coscienza diurna – come Ω , in quella notturna come x ”⁵³. Prendiamo l’esempio di un sogno in cui il dormiente viene trasportato nell’atmosfera caotica della rivoluzione francese e condannato a morte: e poniamo che egli si svegli per lo sgomento quando la fredda lama della ghigliottina sta per piombargli sul collo e che, una volta desto, si accorga “che tutta l’esperienza è nata dal fatto che lo schienale di ferro del letto preme contro il collo nudo. Se non ci sorge nessun dubbio sulla coerenza interna e sulla completezza del sogno dall’inizio della rivoluzione (a) al contatto della lama (x), ancor meno si può mettere in dubbio che la sensazione onirica della lama fredda (x) e la pressione del ferro freddo del letto quando la testa poggiava sul guanciale (Ω) formino un unico fenomeno, ma percepito in due coscienze diverse. Non ci sarebbe niente di speciale nel fatto che la pressione del ferro (Ω) ha scosso il dormiente e insieme, nello stesso lasso di tempo nient’affatto lungo del sonno, ha assunto l’immagine simbolica, pur restando sempre di ferro, di una lama di ghigliottina, e che l’immagine, amplificata da associazioni, pur sempre sul medesimo tema della rivoluzione francese, si è sviluppata in un sogno più o meno esteso. Senonché questo sogno, come innumerevoli altri dello stesso genere, si svolge *come rovesciato*”⁵⁴. Nel mondo visibile, infatti, la causa esterna (Ω) del sogno precede temporalmente l’evento a , psichicamente derivante dall’evento x . “Ma nel tempo del mondo invisibile, avviene il rovescio, e la causa x non si manifesta prima della conseguenza a , e in genere non prima di tutte le sue conseguenze $b, c, d \dots r, s, t$, ma dopo di esse, coronando tutta la serie e determinandola non come causa efficiente bensì come causa finale - $\tau\epsilon\lambda\omicron\varsigma$. Sicché nel sogno il tempo scorre, e scorre celermente, *incontro al presente, all’inverso* del movimento della coscienza di veglia. Il primo *si capovolge su se stesso* e con esso si capovolgono tutte le immagini concrete. Ma ciò significa che noi siamo portati sul piano di uno *spazio immaginario*, per cui lo stesso evento che scaturisce dall’esterno, dal piano dello spazio reale, è visto anch’esso immaginariamente, cioè innanzitutto come se si svolgesse in un tempo teleologico, quale scopo, oggetto di una tensione”⁵⁵.

Ed è proprio in questo senso e per questo aspetto che il sogno è il limite comune alla serie delle esperienze nel mondo visibile e a quelle del mondo invisibile e costituisce il confine tra queste due serie, che le distingue e le distanzia, ma nello stesso tempo le congiunge e le mette in comunicazione reciproca: “le immagini che separano il sogno dalla realtà, separano il mondo visibile dal mondo invisibile, e in tal modo congiungono i due mondi. In questo luogo di frontiera delle immagini oniriche si stabilisce il loro rapporto sia con questo mondo sia con quell’altro”⁵⁶. Il sogno è dunque “un *segno del trapasso dall’una all’altra sfera e un simbolo*. Di che cosa? Visto dall’alto – simbolo di quaggiù; e visto di quaggiù – simbolo dell’alto”⁵⁷.

Abbiamo qui, a giudizio di Lotman, un’ipotesi geniale, secondo la quale quando il sogno viene raccontato e trasformato in intreccio narrativo subisce una trasformazione lungo quattro direzioni principali:

- 1) un evidente aumento del grado di organizzazione, dovuta al fatto che la struttura narrativa si sovrappone a ciò che è stato visto;
- 2) l’eliminazione dalla memoria, in seguito al processo della narrazione, delle tracce reali del sogno, fino al punto che l’uomo si convince di aver visto realmente proprio ciò che ha raccontato. In seguito nella memoria rimane impresso il testo narrato verbalmente;

⁵² P. A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull’icona*, cit., p. 21.

⁵³ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 32.

⁵⁷ *Ibidem*. P. 33.i

3) Il ribaltamento del testo verbalmente organizzato sulle immagini visive conservate nella memoria e la memorizzazione di esso in forma visiva. Così si crea la struttura della narrazione visiva, che unisce il senso della realtà, proprio di tutto ciò che è visibile, e tutte le possibilità grammaticali dell'irrealtà;

4) lo scambio tra l'inizio e la fine e il mutamento della direzione del sogno.

La traduzione del sogno nelle lingue della comunicazione umana è pertanto accompagnata dalla diminuzione dell'indeterminatezza e dall'aumento della comunicabilità⁵⁸. In seguito a questo processo esso viene osservato e letto "al contrario": il sogno originariamente inenarrabile e imprevedibile, caratterizzato da uno stato di incompiutezza, risultato di un processo di esplosione casuale di frammenti visivi proiettati in ordine sparso e in tutte le direzioni, viene "rettificato", calato e costretto entro una composizione temporale lineare che gli conferisce forma compiuta e sottopone tutti gli avvenimenti di cui si compone a una "rivalutazione in seconda istanza" che trasforma il casuale in inevitabile. Ciò che originariamente era una delle tante possibilità di sviluppo del processo plurilinguistico proprio del sogno viene inserito all'interno di "un'orbita di senso originariamente imprevedibile. In seguito avviene un ripensamento di tutta la storia precedente, in modo che l'imprevedibile venga retrospettivamente ripensato come l'unica possibilità"⁵⁹.

Quella che era soltanto *una* possibilità fra le tante viene, quindi, trasformata nell'*unica* possibilità, in quanto considerata tappa intermedia di un processo più ampio, che deve necessariamente portare all'esito finale: la conclusione del sogno, il suo epilogo narrativo. La struttura arborescente, ricca di ramificazioni e di percorsi differenti, del "sogno-evento", dopo la scelta operata dal narratore, che costruisce il livello del "sogno racconto" si attenua fino a svanire del tutto. Entra così in scena l'irreversibilità. Benché di fatto non ci sia stata nessuna scelta il sogno viene ripensato e rivissuto come scelta e movimento diretto verso uno scopo: in seguito a ciò l'esplosione perde la sua imprevedibilità e si presenta, nella coscienza degli uomini, sotto forma della prevedibilità della dinamica da essa generata.

A giudizio di Lotman la cosa interessante di questo processo di "rilettura" e di trasformazione cui, secondo Florenskij, viene sottoposto il sogno è che esso coglie acutamente il destino di ogni creazione artistica. Tutte le forme che la creazione artistica assume "possono essere rappresentate come varietà di un esperimento intellettuale. L'essenza del fenomeno sottoposto ad analisi viene inserita in un qualche sistema di relazioni che le è improprio. Grazie a ciò l'avvenimento trascorre come esplosione e, di conseguenza, ha un carattere imprevedibile. L'imprevedibilità (l'inaspettato) dello sviluppo degli avvenimenti costituisce il centro compositivo dell'opera"⁶⁰. Ma c'è di più: è destino dell'opera stessa quello di venire osservata e letta al contrario, proprio come il sogno. "La trasformazione, cui viene sottoposto il momento reale dell'esplosione -filtrata attraverso la selezione della coscienza modellizzante, che trasforma il casuale in regolare- ancora non conclude il processo della coscienza. Al meccanismo viene connessa la memoria, che permette di tornare nuovamente al momento precedente l'esplosione, e ancora una volta, ormai retrospettivamente, rappresentare l'intero processo. Adesso nella coscienza vi saranno come tre strati: il momento dell'esplosione originaria, il momento della sua redazione nei meccanismi della coscienza e il momento del loro nuovo duplicarsi nella struttura della memoria. L'ultimo strato rappresenta la base del meccanismo dell'arte"⁶¹.

All'interno di questo complesso quadro, articolato in tre strati, l'opera d'arte, che si differenzia dalla realtà per il fatto che ha sempre una fine, viene guardata retrospettivamente proprio a partire dal suo "finale significante", cioè dal luogo conclusivo verso il quale sembrano convergere, finalisticamente, i fili del suo intreccio. E il lettore può assumere, nei confronti di essa, punti di vista differenti, muovendosi da un episodio dell'intreccio all'altro, oppure operando una seconda lettura che dalla fine lo riconduca circolarmente all'inizio. In tal caso "ciò che era organizzato

⁵⁸ Ju. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione, Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano, 1993, p. 180

⁵⁹ *Ibidem*, p. 192

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 190-191

⁶¹ *Ibidem*, p. 187

sull'asse temporale che occupa la lettura si trasferisce nello spazio sincronico della memoria. La consequenzialità viene sostituita dalla simultaneità e ciò conferisce agli eventi un senso nuovo. La memoria artistica in questa situazione si comporta in maniera analoga a quella che P. Florenskij attribuisce al sogno: si muove in una direzione opposta all'asse temporale⁶².

L'attribuzione di significato alla realtà, in particolare nel processo della comprensione artistica, include inevitabilmente in sé la segmentazione: infatti ciò che non ha fine non ha neanche senso, per cui la comprensione è legata alla scomposizione dello spazio non discreto. La tendenza umana ad attribuire alle azioni e agli avvenimenti un senso e uno scopo sottintende uno scomporre la realtà continua in alcuni segmenti convenzionali.

Se tutto questo avviene nella realtà, cosa accade nell'arte? L'arte è lo spazio inesauribile della libertà, della esplorazione di possibilità sempre nuove, forzando di continuo i limiti posti dalle norme: "Il superiore grado di libertà rispetto alla realtà rende l'arte un polo di sperimentazione. L'arte crea il suo mondo, che si costruisce allora come trasformazione della realtà extrartistica, secondo la legge: «se, allora...» . L'artista concentra le forze dell'arte in quelle sfere della vita, nelle quali egli indaga i risultati di una accresciuta libertà. In sostanza non fa differenza che oggetto d'attenzione divenga la possibilità di violare le leggi della famiglia, della società, le leggi del buon senso, delle usanze e della tradizione e persino le leggi del tempo o dello spazio"⁶³. Quando questo "campo di sperimentazione creativa", risultato di un esercizio di libertà e di un'indagine non frenata e ipotecata da troppi vincoli, viene fruito da un destinatario qualunque subisce, inevitabilmente, una metamorfosi: "L' oggetto dell'arte, l'intreccio dell'opera d'arte si dà sempre al lettore come già compiuto, come precedente il racconto su di esso. Questo passato si illumina nel momento in cui passa da uno stato di incompiutezza in uno stato di compiutezza. Ciò si esprime, in particolare, nel fatto che, l'intero andamento dello sviluppo dell'intreccio si dà al lettore come passato che, allo stesso tempo, è come se fosse reale. L'azione di un romanzo o di un dramma appartiene a un tempo passato rispetto al momento della lettura. Ma il lettore piange o ride, cioè vive delle emozioni, che al di fuori dell'arte sono proprie del tempo presente. In ugual misura ciò che è convenzionale emotivamente si converte in reale. Il testo fissa la paradossale proprietà dell'arte di trasformare il convenzionale in reale e il passato in presente. In questo sta, tra l'altro, la differenza tra il tempo dello scorrere dell'intreccio e il tempo del suo compimento. Il primo esiste nel tempo, il secondo si converte in un passato, che allo stesso tempo rappresenta un uscire dal tempo in generale. Questa differenza di principio negli spazi dell'intreccio e del suo compimento rende futili i ragionamenti su ciò che è accaduto ai personaggi dopo la fine dell'opera. Se simili ragionamenti compaiono, essi testimoniano di una percezione non artistica del testo artistico e sono il risultato dell'inesperienza del lettore"⁶⁴.

Questa assimilazione del sogno alla creazione artistica consente di fare maggiormente luce su un aspetto rilevante del mondo onirico, che, come si è visto, richiama una delle caratteristiche essenziali della tragedia greca. Si tratta della *sfasatura* tra il «qui e ora» della rappresentazione e il passato di un conflitto irrisolto, che viene sentito come irreversibile, *sfasatura* che nella rappresentazione teatrale viene trasformata in sincronia, permettendo alle due dimensioni temporali, prima nettamente staccate, di interagire. La trasformazione di una distanza apparentemente incolmabile tra ciò che è e ciò che è stato in una convergenza consente al passato di "tornare sulla scena" e di essere reinterpretato e visto in una luce diversa. In questo processo sta il segreto della possibilità di far rientrare nel flusso della coscienza e di accettare situazioni che ne erano state estromesse, riaprendo una partita che sembrava definitivamente segnata.

Questo processo di trasformazione può essere stimolato e agevolato da procedimenti e tecniche che valorizzano il parallelismo tra mondo onirico e creatività artistica e utilizzano quest'ultima come strumento di approccio all'inconscio. È questo il caso del Disegno Speculare Progressivo

⁶² *Ibidem*, p. 191

⁶³ *Ibidem*, p. 188

⁶⁴ *Ibidem*, p. 189

Terapeutico, qui illustrato da Benedetti, Peciccia e Catanzaro, che “consiste in un reciproco scambio di disegni tra paziente e terapeuta, a creare una comunicazione alternativa alla parola, quando quest’ultima risulta bloccata o inutilizzabile, come avviene in molti casi di schizofrenia. Il terapeuta, nel momento in cui il paziente ha difficoltà ad associare liberamente o ad associare sulle immagini grafiche prodotte (segno questo di uno scollegamento tra parole e cose), ha la possibilità di attuare una comunicazione più arcaica (più vicina al processo primario) che permette comunque di entrare in un rapporto profondo con l’inconscio del paziente”.

Non è irrealistico o azzardato ritenere che il potere perenne di attrazione della tragedia greca consista proprio nella sua prodigiosa capacità di attingere e mettere in gioco questi livelli di comunicazione più arcaica e di ricalcare e riproporre, in una mirabile forma espressiva, l’arcano prodigio del sogno. È attraverso quest’ultimo che l’uomo riesce a riportare al centro dell’attenzione, sia pure in forma mascherata (come mascherato è l’attore che interpreta la vicenda proveniente dal passato della tradizione eroica) ciò che è stato e che, pur tuttavia, non riesce a essere riconosciuto come vissuto.

Questa rappresentazione, che per chi la sa dipanare costituisce l’avvio del reinserimento di un residuo statico, avulso dal flusso vitale della memoria e del pensiero, nella struttura organica di una personalità che, proprio attraverso questo recupero, ritrova un suo equilibrio, per quanto faticoso e doloroso esso possa rivelarsi, è il tratto distintivo che accomuna il sogno e la tragedia e che fa di quest’ultima una delle forme più potenti ed efficaci di “interpretazione implicita” del mondo onirico.

A sostegno di questa potente analogia tra il sogno e la tragedia è possibile riferirsi alle ricerche, ancora embrionali, sulla relazione tra lo spazio scenico e lo spazio psichico. Questi studi prendono spunto dalla ricchezza e dall’articolazione delle strutture spaziali della rappresentazione esplorate dalla sperimentazione in campo teatrale e dal fatto che alcune di queste soluzioni, adottate in modo intuitivo dagli scenografi e dai registi, producono effetti psichici regolari e uniformi, senza che si riesca ancora a spiegare razionalmente il perché. A Vitez, ad esempio, già nel 1976⁶⁵ richiama la capacità, corroborata da numerosi test e osservazioni ma tuttora inspiegabile, insita in certe diagonali dello spazio, di generare angoscia.

Lo psicanalista Sami-Ali⁶⁶ ritiene che una traccia per cominciare a capire questi fenomeni possa risiedere nell’integrazione tra tre prospettive. In primo luogo quella di Piaget, secondo la quale lo spazio è il prodotto di un’interazione tra l’organismo e l’ambiente, così stretta da rendere difficile dissociare l’organizzazione dell’universo percepito da quella dell’attività propria; in secondo luogo la teoria psicanalitica; e infine l’esperienza clinica, con i risultati che sta progressivamente acquisendo. Questi due ultimi approcci mettono congiuntamente in risalto l’aspetto immaginario nella costruzione dello spazio e in questo processo di trasformazione dello spazio reale in uno spazio immaginario assegnano un ruolo determinante alla funzione di mediazione del corpo e delle sue strutture. Non a caso, conclude lo stesso Sami-Ali, questa metamorfosi si manifesta nella forma più eclatante nell’isteria d’angoscia, nella quale è sempre il corpo a imprimere allo spazio le sue proprie dimensioni. Se dunque “l’intuizione primordiale dello spazio è essenzialmente immaginaria, in quanto essa implica la possibilità d’una messa in ordine fondata sulla spazialità del proprio corpo” abbiamo motivo di ritenere che “lo spazio in cui si sviluppa il sogno non si riduca al processo di elaborazione secondaria, ma derivi originariamente dalla spazializzazione del mio

⁶⁵ Antoine Vitez, entretien avec Danielle Kaisergrüber, *Théorie/pratique théâtrale*, ‘Dialectiques’, n 14, été 1976, pp. 8-16, ripubblicato in *Le Théâtre des idées*, anthologie sous la direction de Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, Paris, 1991.

⁶⁶ Sami-Ali, *L’espace imaginaire*, Gallimard, Paris, 1974.

corporeo⁶⁷.

Si apre così una prospettiva all'interno della quale i processi e le modalità di organizzazione dello spazio diventano cruciali anche per quanto riguarda la costituzione del mondo onirico e l'interpretazione dei sogni: questo può spiegare per quale motivo il gioco della sabbia, lo psicodramma analitico junghiano e il disegno speculare progressivo terapeutico, vale a dire gli approcci al mondo di Morfeo che tengono adeguatamente conto di questa dimensione spaziale e puntano a valorizzarla, possono cogliere, di questa dimensione, aspetti meno accessibili ad altri punti di vista e procedimenti.

⁶⁷ *Ivi*, p. 23.