

Gruppo e Funzione Analitica



maggio agosto 1987 anno VIII n. 2
centro ricerche di gruppo

sommario

Seminario di Eugenio Gaddini

Giancarlo Petacchi Introduzione alla clinica della fusionalità

Paolo Bozzaro Gruppo e labirinto. Divagazioni sull'immaginario

Fortunata Gatti Tra legge della necessità e idea di sviluppo negativo
(nota seconda)

Daniela Zampa Un'esperienza di gruppo con pazienti cronici

Marco Bernabei I servizi psichiatrici in Umbria.
Una regione che ha anticipato la 180

Francesco Corrao Presentazione di "Letture bioniane",
tenuta al C.R.G. di Roma (1987)

Giuseppe Di Chiara Intervento al seminario di presentazione del libro
"Letture bioniane" tenuto al Centro Milanese di Psicoanalisi (1987)

Enzo Scotto Lavina A proposito di "Letture bioniane"

Dino Riccio Presentazione del libro "Letture bioniane"
tenuto presso l'Istituto Superiore di Studi Filosofici,
Napoli, 30 aprile 1987

Anna Patrizia Caputo Presentazione del libro "Letture bioniane"
tenuto presso l'Istituto Superiore di Studi Filosofici,
Napoli 30 aprile 1987

Rita Mele De' Sivo Presentazione del libro "Letture bioniane"
tenuto presso l'Istituto Superiore di Studi Filosofici,
Napoli 30 aprile 1987

cedis
editrice

Gruppo e labirinto

Divagazioni sull'immaginario

Paolo Bozzaro

Più che indicare una planimetria di concetti, prematura rispetto al grado di indefinibilità dell'oggetto, anzi del doppio oggetto – *gruppo e immaginario* – preferisco tracciare sulla mappa dei percorsi.

Il primo riguarda *la genesi e la storia del termine "immaginario"*, un termine fortunato, che ha assunto una capacità evocativa così diffusa da rendere difficile una perlustrazione bibliografica esauriente. Come succede a termini che incontrano un successo linguistico, esso è stato spesso adottato e utilizzato più come "*parola esca*" che come "*parola chiave*".

Seguirne la storia dei significati interni non è facile, perché della sua semantica si sono impossessati filosofi, linguisti, sociologi, psicologi, antropologi, politici; ognuno ne rivendica la territorialità e il possesso.

Ricostruirne il cammino linguistico non significa riprodurre archeologicamente lessemi o affinità lessicali, ma individuare – quando ciò è possibile – attraverso quali processi si è arrivati non tanto al predominio del significante, ma a quella *matrice combinatoria* che essa diventa in un dato contesto.

Un secondo percorso dovrebbe riguardare quelle che potrebbero definirsi *teorie sull'immaginario*, tentativi più o meno riusciti (a cominciare da Platone) di dare (o di negare) un fondamento epistemologico all'immaginazione.

In questa fase il riferimento al gruppo va messo "tra parentesi", non perché l'immaginario possa essere staccato dal gruppo – struttura e funzione dell'immaginario sono per così dire di natura essenzialmente gruppale, si sviluppano sempre all'interno di elaborazioni collettive (cultura, arte, mito, politica...) –, ma perché si vorrebbe curiosare sulla possibilità (come pensava Sartre) di stabilire una "teoria dell'immaginario" al di là del funzionalismo e dello strutturalismo, nei quali inevitabilmente si cade, assumendo come referente del discorso il gruppo o il piccolo gruppo in particolare.

I punti di attrito di una teoria dell'immaginario mi sembrano questi:

a) *il modello di scienza* (= conoscenza) che fa da supporto o da scenario alle discussioni sulle coppie reale-immaginario, razionale-irrazionale, finito-

infinito, univoco-polisemico... Anche nella filosofia della scienza contemporanea (Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend...) l'ambito che viene attribuito, in base a ideali di scienza, è «sempre un complicato intreccio di realtà accertata e di trasfigurazione immaginaria di questa stessa realtà, sovrapposizione di ciò che gli uomini hanno fatto e pensato e di ciò che pensavano delle loro azioni e dei loro pensieri» (Amsterdamski, 1981).

b) *Lo statuto dell'immaginazione nell'ambito delle rappresentazioni mentali*; che rapporti ci sono tra l'immaginazione e la percezione, e la memoria, e il pensiero logico, e la coscienza... Sartre, che è stato il primo a sostenere l'essenza propria e autonoma dell'immaginazione della "facoltà del possibile" (1936), utilizzando molti spunti della fenomenologia husserliana, esaltandone l'indipendenza dalla percezione, dall'associazione e perfino dalla memoria, qualche anno dopo (cfr. *L'immaginario*, 1940), ne riduce l'originalità riproponendo il monismo del cogito, del quale «la coscienza immaginaria è una variante più tortuosa e intrigata» (Durand, 1960).

La parabola sartriana si inserisce nel più ampio processo di ripresa e dissoluzione della concezione romantica, che aveva fatto dell'immaginazione artistica una forma superiore di conoscenza della realtà. Le estetiche contemporanee hanno recuperato (o rinnegato) il connubio arte-immaginazione, avanzando teorie della conoscenza all'interno delle quali l'immaginazione ora viene esaltata al di sopra della ragione (Breton), ora riportata dentro al perimetro della percezione (Arnheim), ora indicata come luogo privilegiato di produzione di simboli e metafore (Gombrich).

La psicoanalisi ha fornito un contributo originale al problema proponendo un accesso ai processi simbolici e immaginativi più profondo e più unitario anche se la sistematizzazione teorica è ancora molto fluida. Una disamina degli apporti psicoanalitici è indispensabile.

c) *La de-storicizzazione dell'immaginario*. «I pensieri, afferma Bion, possono esistere senza un pensatore: egli li enuncia soltanto». Lo stesso può dirsi per le immagini, per i simboli, per le fantasie. Attribuire all'orizzonte storico e sociale l'enunciazione dell'immaginario, non la sua produzione, significa proporre una dimensione trans-individuale, extra-soggettiva, meta-storica che se libera il ricercatore dai vari storicismi e sociologismi "da rispecchiamento", lo pone di fronte a problemi di non facile soluzione. Il rischio è quello di "ontologizzare sul collettivo" attribuzioni del soggetto ("mente collettiva", "inconscio collettivo"...), per potere superare e spiegare "enigmi" spazio-temporali, quali la persistenza di un mito, la "costanza" di certe immagini, la fruizione immediata di certi "topoi immaginari"... La tendenza comune a vari settori di ricerca mi sembra che sia quella anticipata da Foucault di privilegiare, nella considerazione del "tempo storico", la sincronia piuttosto che la diacronia (sviluppare la nozione di "evento").

Un terzo percorso riguarda più direttamente la "funzione dell'immaginario".

Qui il campo è vastissimo, tanto che si può parlare di funzioni: prendendo come referente il gruppo ci sono già molte prospettive interessanti offerte da Bion, Jacques, Pontalis, Anzieu..., dalle quali trarre una prima serie di utilizza-

zioni concrete, di tipo teorico-applicativo nel quale l'immaginario svolge un ruolo di primo piano.

Sul labirinto

Il labirinto è «una delle costanti o ritornanti metafore dell'arte», (Argan, 1981, p. 127) e rappresenta tra le figure dell'Immaginario quella che meglio si presta ad evocare, con un'immediatezza sospettosa, la situazione di gruppo: temporanei smarrimenti, insidie conoscitive, paura di perdere parti di sé, intrappolamenti, incroci di discorsi che vanno in ogni direzione...

«Il labirinto adombra la direzionalità orizzontale o estensiva, la condizione esistenziale dell'artista che procede tortuosamente e alla ricerca verso il centro dove si compirà l'opera, cioè l'impresa eroica, la vittoria sulla bestialità protetta e prepotente del Minotauro» (Ibidem).

La più esauriente esplorazione storico-filologica sul labirinto è stata condotta tra il 1976 e il 1981 da Hermann Kern (1981).

L'autore, oltre ad illustrare 550 forme labirintiche di diverse tradizioni e di diversa fattura, tenta una sistemazione interpretativa del concetto di labirinto e della sua Gestalt dominante, avanzando delle ipotesi sul significato e sulla funzione di tale figura dell'Immaginario all'interno di una teoria socio-culturale che riunifica sia gli apporti della scuola "psicologica" (il labirinto come espressione di una coincidenza universale di disposizioni e bisogni psichici), che di quella storico-culturalista (il labirinto come prodotto culturale complesso di una determina area culturale e successivamente migrato altrove e coniugato con le culture del luogo).

La parola Labirinto, per Kern, compare per lo più con tre diversi significati:

Metafora: per indicare una situazione difficile, inestricabile, priva di un ordine. In questo uso traslato la parola "labirinto" viene usata già fin dal IV secolo.

Intrico di vie: indica edifici o giardini, all'interno dei quali il visitatore è posto continuamente di fronte a molti percorsi alternativi, che spesso finiscono in vicoli ciechi. Qui il labirinto è già un motivo letterario che rimanda alla "possibilità di traviamiento", di smarrimento. Questa formulazione è abbastanza recente e risale al Rinascimento. Nelle formulazioni figurative precedenti, infatti, da quelle di Cnosso a quelle delle cattedrali gotiche, il labirinto presenta sempre una sola via e non c'è quindi possibilità di perdersi in un vicolo cieco.

Labirinto in senso proprio: (definizione formale) «la figura geometrica, che è delimitata all'esterno da una linea curva o da un contorno ad angoli retti, acquista un senso solo quando la si considera come una pianta architettonica, ossia quando la si osserva dall'alto. Allora le linee vengono intese come muri di delimitazione e la banda di spazio delimitata da due linee come il percorso, la via (filo di Arianna). I muri non sono l'elemento essenziale; la loro funzione consiste solo nel delimitare la via, nel fissare in modo per così dire coreografico la figura del movimento, nella quale va visto a rigore l'ele-

mento decisivo, quello significante. Questa figura di movimento prende l'avvio in una piccola apertura del muro esterno e conduce sino al centro, attraverso le molte giravolte ("ambagi") necessarie per percorrere l'intero spazio interno. Diversamente da un Irrgarten, in questo labirinto classico non ci sono intersezioni di vie; esso non offre alcuna possibilità di scelta, conduce dunque necessariamente al centro e ivi termina. L'unico vicolo cieco di un labirinto vero e proprio si trova al centro della figura. Una volta giunto qui il visitatore per tornare all'esterno, deve invertire la sua direzione di marcia» (p. 11).

Fin dall'antichità, però, questa precisione formale si perde e vengono scambiati per labirinti altre figurazioni come le spirali, i meandri e i cerchi concentrici. Alla base c'è il piacere di una complicazione costruttiva che rimanda fin dall'inizio a qualcosa di più di un semplice percorso obbligato.

Mentre il labirinto cretese si presenta con sette circonvoluzioni e un unico percorso (filo d'Arianna), in una tavoletta d'argilla neobabilonense si nota un labirinto costruito con una doppia spirale, con inversione del movimento al centro. La tavoletta rappresenta le viscere di una vittima sacrificale, esplicito riferimento all'arte divinatoria mediante ispezione delle viscere.

I principi formali di un labirinto sono per Kern abbastanza precisi. Ogni labirinto, anzitutto, deve essere letto come una pianta. Le varie linee hanno la funzione di formare quell'unica "linea di movimento" che può essere colta solo percorrendo mentalmente la via delimitata dalle due linee adiacenti. In secondo luogo ogni labirinto sia circolare che poligonale ha sempre una delimitazione chiara tra lo spazio esterno e lo spazio interno. La linea di confine è aperta verso l'esterno in un unico punto; da qui comincia la via tortuosa verso il centro.

L'etimologia della parola labirinto è ancora oscura. La spiegazione più accreditata non è quella che interpreta labirinto=casa dell'ascia bipenne (labrys), identificata nel Palazzo di Cnosso (che secondo l'archeologo Evans presentava questo simbolo in ogni corridoio), ma quella che rimanda ad un vocabolo pre-ellenico della civiltà minoica o orientale, con il quale si indicava un "edificio degno di ammirazione".

Dalla ricostruzione della storia del concetto, più che dell'etimo, vien fuori un'altra spiegazione più suggestiva che riporta la figura del labirinto ad una *danza di gruppo* piuttosto complicata, che veniva fatta all'aperto. Per guidare i movimenti coreografici dei danzatori venivano poste sul terreno delle pietre che, viste dall'alto, formavano appunto un disegno complicato.

Il labirinto, dunque, come luogo della danza. E tale è anche il senso di una citazione di Omero (Iliade XVIII, 592) che dice che Dedalo approntò un giorno a Cnosso, per Arianna, un luogo per la danza, utilizzando commisure diverse di marmo sul pavimento.

«In questo disegno artistico, che probabilmente fu chiamato anch'esso labirinto, possiamo vedere forse il prototipo del concetto secondario di labirinto come "edificio degno di ammirazione". Emerge in tal modo la possibilità di ricostruire, a partire dalla coincidenza delle tradizioni letteraria, vi-

suale e di danza, l'idea originaria del labirinto come danza di gruppo artistica, con uno schema di movimento fissato» (Kern, p. 16).

È difficile dire come mai si sia persa col tempo questa figura visivamente chiara e al suo posto sia prevalsa l'idea del labirinto come intrico complesso di vie. Forse il ballo agli occhi degli spettatori doveva effettivamente apparire complicato e indecifrabile.

Più interessante è la domanda relativa all'origine. Per Kern le tre tradizioni (labirinto come motivo letterario, labirinto come figura di movimento, labirinto come figura grafica), pur possedendo tre canali distinti di trasmissione, vanno ritenute un riflesso di quella unica originaria, cioè della figura di danza, databile in diverse culture (mediterranea, scandinava...) attorno al Neolitico. Non al Paleolitico, perché la stretta connessione con i temi della morte e della rinascita, presenti nella danza del labirinto, non interessavano tanto i cacciatori e i raccoglitori nomadi di quel periodo, bensì i coltivatori del Neolitico.

Col tempo, naturalmente, ogni tradizione culturale assimila e accomoda parti delle culture limitrofe. Il labirinto alla fine appare come un simbolo sovradeterminato, per la cui interpretazione non è più sufficiente lo strumento storico-filologico.

Lo stesso Kern propone di avvicinarsi a questa figura dell'immaginario collettivo con un apparato ermeneutico differenziato.

Quali dunque le interpretazioni?

Il labirinto come materializzazione del processo di iniziazione

«Alla decisione di entrare nel labirinto si oppongono dunque gli ostacoli che possono essere superati solo da chi abbia raggiunto una certa maturità... Al centro del labirinto il nostro iniziando è solo con la sua realtà interiore, vi incontra se stesso, un principio divino, un Minotauro o qualsiasi altra cosa possa essere rappresentata da un "centro". In ogni caso col centro si intendono anche il luogo e la possibilità di una conoscenza così fondamentale da richiedere un mutamento di direzione radicale». (pp. 23/24).

Naturalmente la via che porta al centro, sul piano dell'esperienza, non è la stessa che dal centro porterà fuori. L'iniziando, che attraversa vittorioso il labirinto, muore ad una condizione per rivivere in un'altra. Come tutti i riti di passaggio, l'iniziazione (della quale il labirinto può essere l'immagine più pregnante) ripropone i temi della morte e della rinascita, raffigurati nel cammino perennemente oscillante del percorso, ora a sinistra (direzione della morte, perché in senso contrario al presunto movimento del sole), ora a destra (direzione della vita).

Attraversare il labirinto è ripercorrere la via dell'esistenza. Le più antiche incisioni di labirinti si trovano o accanto alle tombe o in connessione con l'estrazione dei minerali, là dove l'individuo percorre la via del ritorno alla madre-terra, dentro le sue "viscere".

«Ritorno nel grembo, regresso all'embrione, nuova espulsione natale attraverso le strette circonvoluzioni, la stretta porta: l'interpretazione dell'u-

scita dal labirinto come simbolo della nascita viene confermata anche dalla forma e dalle strettezze delle circonvoluzioni» (p. 24). Come rappresentazione simbolica della morte e della rinascita il labirinto troverà successo (un successo scontato) non solo nella ritualità greca, anche in quella cristiana, dove il labirinto rappresenterà la vittoria di Cristo-Teseo sulla morte, e per mimesis la vittoria del cristiano sul regno del peccato (raffigurato come una città labirintica, identificata biblicamente in Gerico) attraverso il rito dell'iniziazione che è il battesimo o la via dell'ascesi.

La "cristianizzazione" del labirinto sul piano figurale ne comporta l'accentuazione delle simmetrie (cfr. i labirinti di Chartres), in modo che esso risulti costruito su due assi centrali a forma di croce e quattro sezioni che dovevano indicare le regioni del mondo.

Il labirinto come metafora dell'accoppiamento sessuale e della procreazione

A sostegno di questa tesi il Kern ricorda la presenza accanto alle varie leggende del labirinto di una coppia "celebre": Teseo e Arianna, terminata l'avventura del labirinto, convolano a sacre nozze. «Se si considera questa formulazione un po' meno metaforicamente si rende giustizia alle inconfondibili connotazioni sessuali connesse alla penetrazione nella totalità organoide della figura del labirinto, alla ristrettezza della via e al movimento in essa» (p. 25). Questa interpretazione viene ripresa chiaramente dal Rinascimento nei cosiddetti "labirinti d'amore", rappresentati da giardini formati da intersezioni di viali, nei quali le coppie innamorate si nascondono per i loro "intrighi" amorosi.

Il labirinto come simbolo di magia apotropaica

È forse questo il significato più energicamente conservato nei riti collettivi di fondazione di città (già Virgilio parla nell'Eneide di un "Troiae ludus", eseguito dai cavalieri in occasione della costruzione delle mura di una città).

«Anche qui uno spazio interno viene delimitato con cura nei confronti dell'esterno, e anche qui si tratta in un certo senso di una "nascita", anche se di una comunità. Il processo di delimitazione, di identificazione, di auto-definizione non si limita più all'individuo, ma concerne la comunità. Quando, nella costruzione delle mura, viene percorsa a cavallo la figura del labirinto, l'intento è quello di rafforzare in tal modo magicamente la funzione protettiva delle mura» (p. 26).

Col tempo l'idea del labirinto dalle semplici mura si spostò all'intera città e il motivo della "città labirintica" divenne un luogo comune che è rimbalzato tautologicamente dagli architetti romani agli urbanisti contemporanei, sempre impegnati a proiettare ipotesi di razionalizzazione degli spazi su luoghi che sembrano rispondere caparbiamente a un (dis)ordine più antico.

Il labirinto presenta una struttura costante dotata di una molteplicità di va-

rianti. Quella che infine si è imposta nella tradizione visiva sembra somigliare ad una planimetria che, guardata dall'alto, appare chiara, priva di insidie, perché è possibile tracciare con l'occhio percorsi multipli, scartando mentalmente quelli morti. Ma se si abbandona la prospettiva aerea e ci si cala dentro al recinto, ogni passo è un rischio.

La condizione dell'individuo nel gruppo è simile. Attraversare con il proprio discorso la rete intrecciata del discorso degli altri, oltre che un rischio continuo, è una scommessa con la propria identità. Ci si può perdere in un percorso mentale senza uscita o affidarsi ad una improvvisazione per sfuggire al caso. Il gruppo, nel suo insieme, può diventare Teseo, eroe della conoscenza e delle trasformazioni. Può penetrare nel labirinto delle emozioni coltivando segretamente la speranza che il Conduttore sappia il fatto suo, che conosca i segreti del gruppo-labirinto, che sia in grado di offrirgli un sistema di avanzamento e di risoluzione dei conflitti, che sappia mantenere (proprio perché Conduttore) il suo "vertice". L'illusione più sottile che il gruppo possa coltivare e nascondere è quella di pensare che il Conduttore sia Dedalo, il costruttore del labirinto.

Questa identificazione (Dedalo=Conduttore) non è priva di allusività. Nella tradizione greca Dedalo si muove nella tradizione del mito, ma in quanto portatore di un sapere e di una tecnica, appartiene anche alla sfera della storia. È nipote degli antichi re dell'Attica, ma anche rappresentante dei famosi artefici di quel paese. Il Conduttore appare al gruppo come portatore di un sapere, ma può capitare che il gruppo (in assunto di base di dipendenza) gli attribuisca una parentela "divina" e trasformi l'attenzione in venerazione (Bion, 1971, pp. 156-163; 1973, pp. 85-92).

La costruzione del labirinto pare che fosse stata decisa da Minosse, re di Creta, per nascondervi il proprio figlio, dalle sembianze mostruose. Il Minotauro veniva nutrito con vittime umane, sette giovani e sette ragazze. Nella leggenda vengono sicuramente adombrati i sacrifici umani delle cupe religioni ctonie. Nella vittoria di Teseo potrebbe configurarsi il superamento ad opera della razionalità ellenica di tali pratiche cruente. Tale lettura, tuttavia, è pericolosa perché rischia di trasformare il mito antico (che in un certo senso ci precede) in un mito attuale (o inattuale, a seconda delle prospettive). F. Jesi metterebbe in guardia da simili "mitopoiesi"¹.

«Come figura di confine il labirinto ha una doppia e contraddittoria natura. È prodotto di ragione e vi dimora un mostro; quanto è lucido e preciso il suo disegno, tanto è ambigua la sua essenza: è insieme tutto logico e tutto as-

1. A proposito del "dionisiaco" (ma il riferimento può essere attribuito anche al nostro discorso) così commenta Jesi: «Riconoscere nel dionisiaco una costante dell'esperienza umana (o, se si vuole, in particolare un contenuto perenne di determinate forme di conoscenza) è tentazione cui più volte si è consentito nella storia della cultura europea. La prima critica dell'atteggiamento cui conduce il cedere a tale tentazione consiste nella precaria applicabilità di uno schema temporale (appunto, la costante) a una realtà che si sottrae a priori alla dimensione temporale apprezzata dallo storicismo... del passato ciò che veramente importa è ciò che si dimentica. Ciò che si ricorda è soltanto sedimento e scoria...» (1979, pp. 125-126).

surdo. Tra due punti, l'ingresso e il centro, è la connessione più lunga e indiretta: ad uno spazio estremamente contratto corrisponde un tempo straordinariamente prolungato» (Argan, cit.).

Se la cultura medievale si appropriò di tale configurazione immaginaria inventando la prospettive e rafforzandone le simmetrie, il Rinascimento (secondo Quintavalle, 1981) ne rilancia il significato simbolico: «da una parte le siepi architettate, il giardino simbolico, non più ad un solo percorso verso il centro, ma con molteplici vie; dall'altra un sistema simbolico da leggere in chiave diversa, recuperando magari ipotetiche origini egizie del segno. Così il labirinto diventa simbolo della ricerca alchemica».

Il labirinto cattura anche l'intelligenza illuministica, diventando più tardi una sfida, un gioco, un test: finisce con l'essere utilizzato come passatempo (il gioco dell'oca), come figura ricorrente nell'enigmistica, come mezzo per valutare la coordinazione oculo-manuale dei bambini (labirinti di Portheus), come strumento per la selezione del personale nelle industrie e nel servizio di leva.

Per la cultura contemporanea è un pretesto per una provocazione (estremamente interessante) linguistico-matematica. Per Rosensthiel, che ne ha curato la "voce" per l'Enciclopedia Einaudi (1979, pp. 3-30) «il labirinto rappresenta l'essenza dei sistemi reticolari acentrati, nei quali ogni decisione viene presa localmente. Il problema allora è quello di capire in che misura un "viaggiatore interno" al labirinto, dotato solo di percezione locale, sia capace di un'azione globale che gli eviti infiniti percorsi». Da un punto di vista logico-matematico è un grande vantaggio riuscire a coprire con poca spesa e molta economia l'intreccio di un labirinto e il problema è facilmente risolvibile attraverso le tecniche della grammatica combinatoria. Esistono calcoli perfetti per sapere a ogni incrocio le varie combinazioni percorribili.

Questa riduzione ludico-illuministica, grazie alla miopia dei calcoli risolve il labirinto, spogliandolo di qualunque riferimento al mito; ne demitizza l'ingegnosità e il terrore, esaltandone "l'ésprit de géometrie". Prevale infine la convinzione di Vasarely che ogni creazione dell'uomo è formale e geometrica, come la struttura interna dell'universo. Il labirinto è oggi scomponibile e sezionabile; nella maggioranza dei casi non è altro che una composizione "modulare". Questo disvelamento del molteplice confuso in unità chiare e distinte, in blocchetti scomponibili, secondo leggi di combinatorietà, rilancia la possibilità puramente formale (ma forse per questo meno seducente?) di tentare l'infinito.

Il labirinto è risolto, ma la metafora rimane.

Dentro la metafora

Ciò che accomuna il mito del labirinto ad altri miti pregnanti – mito del paradiso perduto, mito della Torre di Babele, mito di Edipo... – e può farne una configurazione di quelle che «illuminano la mente» (Bion, 1973, p. 127) è la

proposizione iniziale di un *enigma*: come percorrerlo senza rimanere vittima del Minotauro e dello smarrimento? Come scoprire il significato delle congiunzioni? Come sviluppare, procedendo su traiettorie interne, un "vertice aereo" che dia ad esse una direzione?

Minotauro

Per Alberto Setti «il labirinto riguarda lo psicotico in quanto rappresenta la sua identificazione con la tortuosità materna e l'adozione di un modello intestinale della mente che ne consegue» (1985, p. 9).

A favore di tale interpretazione Setti ricorda, sulla base di alcune scritture trovate nel 1917 nel Palazzo di Cnosso, che nell'antichità esso veniva chiamato il "Palazzo delle viscere", una rappresentazione simbolica dell'intestino umano. Per Otto Rank il Minotauro sarebbe una rappresentazione simbolica dell'embrione, «cui è intimamente legata l'idea di "totipotenza" (=non differenziazione), e non solo quella, claustrofobica di prigionia e impossibilità di trovare la via d'uscita» (ib. p. 9). Meltzer (1978) è andato avanti sulla strada di questo simbolismo interpretando il Minotauro come un cattivo pene, mostruoso e deforme, che uccide gli esploratori e i ricercatori. Per Fornari (1977) il Minotauro è fallo di Minosse, pene paterno strappato al padre e custodito dalla madre. Esso svolge «all'interno del tortuoso ventre materno una funzione infanticida, dove i bambini, come i giovani Ateniesi che vi venivano periodicamente mandati per essere divorati, possono essere in analisi tutte le interpretazioni che l'analista si adopera per lunghi tempi a concepire e fornire» (ib. p. 10).

Setti attribuisce alla famiglia a transazione psicotica l'esistenza di un potere occulto della madre sul padre «di modo che tutti i figli generati dal padre *reale* sono come divorati dalla madre, potendo sopravvivere solo come appendici del suo Sé o come suo fallo, Minotauri sapientemente custoditi all'interno di un capolavoro architettonico che il Sé materno ha eretto loro intorno in funzione di Dedalo-architetto» (ib.).

All'origine di tale fantasia dovrebbe rintracciarsi un'immaginaria relazione incestuosa, così come nel mito la moglie di Minosse, Pasifae, genera il Minotauro in seguito ad una relazione con Zeus-Toro sacro.

Il Minotauro è imparentato sul piano dell'immaginario con altre creature mostruose come la Sfinge, figlia di Echidna, la quale la concepì con un proprio figlio. Per Abadi (1978) la Sfinge è una madre perennemente gravida, che non lascia mai nascere i propri figli, ma li tiene intrappolati all'interno di un labirinto intestinale (Sfinge deriva dalla stessa radice di Sphynx=sfintere).

Ogni gruppo è un "corpo sociale" altrettanto capace di contenere la mente di un individuo quanto il suo corpo o la mente-corpo di sua madre. L'attraversamento del labirinto del gruppo (dai pensieri "confusivi" a quelli "separati") è una esperienza fondamentale per apprendere non solo come funzione la mente, ma per sapere cosa in realtà essa è.

Enigma, in greco (per Giorgio Colli), si dice in due modi: "ainigma", che vuol dire "artiglio" e "grifos" che vuol dire "rete da pesca". Col rischio di semplificare rapidamente direi che la risoluzione dell'enigma consiste essenzialmente (per Edipo, per l'individuo, per il gruppo), nella costruzione di un pensiero separato, autonomo, distaccato dall'intrigo delle trappole materne. La parola chiave dell'enigma individuale o collettivo è infatti "generazione".

Esterno-interno

Ogni seduta di gruppo, come ogni labirinto, nell'attimo che precede il suo attraversamento, appare come uno "spazio vuoto" che attira e respinge. Molti silenzi iniziali del gruppo appaiono come espressione di una terribile indecisione a oltrepassare la soglia del proprio spazio interno e lasciarsi catturare dal precipizio esterno (Salvina: «siamo come seduti da alcuni minuti sul bordo di un pozzo e ho l'impressione che gli altri aspettino il mio via per buttarsi; oggi ho paura di farlo per prima...»).

Nel labirinto c'è una linea, un muro che separa chiaramente l'esterno dall'interno: c'è solo un ingresso e tutta l'ansia si concentra in quel punto.

L'intensificazione semantica del linguaggio spaziale a opera della Klein e di Bion ha trovato un campo elettivo di applicazione anche nel gruppo. Sebbene il terreno più fertile resti ancora quello clinico dell'agorafobia-claustrofobia, la relazione contenitore-contenuto per tutti i suoi possibili rapporti (non solo per quello di inversione figura-sfondo o di continuità tipo "anello di Moebius") ha assunto il «valore di modello referenziale orientativo, per l'esercizio analitico sia pratico che teoretico» (Corrao, 1975).

Figure del discorso

Qual è il senso (= direzione) del labirinto? Borges (1959) lo definisce per bocca dell'immortale Joseph Carthaphilus «un edificio costruito per confondere gli uomini; la sua architettura, ricca di simmetrie, è subordinata a tale fine» (p. 28), ma lo preferisce alla «Città degli Immortali», nella quale regna un caos architettonico irrazionale. Nel gruppo l'esperienza della confusione è data dall'incrocio dei discorsi pronunciati e, ancor di più, da quelli inespresi, semplicemente immaginati: «pensare è entrare nel labirinto, più esattamente è far essere e apparire un labirinto, quando si sarebbe potuti restare adagiati tra i fiori, giacendo di fronte al cielo» (Castoriadis).

Ma tale confusione è soltanto prospettica, come confusa doveva apparire quella danza arcaica del labirinto a chi non ne possedeva mentalmente la "figura coreografica". Che cosa è un discorso? «Discursus, afferma Barthes, indica in origine il correre qua e là, le mosse, i passi, gli intrighi. In effetti, l'innamorato non smette mai di correre con la mente, di fare nuovi passi e d'intrigare contro se stesso. Il suo discorso non esiste mai se non attraverso vampe di linguaggio che gli vengono in seguito a circostanze inframe, aleatorie. Possiamo chiamare questi frammenti di discorso *figure*... Le figure pren-

dono rilievo a seconda che, nel discorso che si sta facendo, si possa individuare qualcosa che è stato letto, sentito, provato. La figura è delineata nei suoi contorni (come un segno) e memorabile (come un'immagine o un racconto). Una figura è fondata se almeno una persona può dire: Com'è vero tutto ciò! Riconosco questa scena di linguaggio...» (1980, pp. 5-6).

Il linguaggio del gruppo si struttura secondo sistemi linguistici diversi, che possono essere accostati ai vari moduli narrativi. Il linguaggio del gruppo esperienziale, ad esempio, a mio giudizio, è accostabile al modulo "narrativo di sostegno" presente nei grandi romanzi ottocenteschi. Questo gruppo usa un abituale linguaggio difensivo, di tipo mimetico, che «non osa dichiararsi che sotto cauzione del reale». Su questa trama di apparenti ovvietà, di riporti approssimati della propria realtà psichica si aprono inevitabilmente delle falle, degli scompensi, e attraverso queste smagliature si intromettono degli oggetti-parole che hanno la capacità di richiamare altre associazioni, solo allora (per usare un'espressione di Foucault) viene restituito al discorso il suo carattere di evento (valenze emotive).

Con lo scorrere delle sedute, è come se si vada costruendo un romanzo di gruppo. La fluidità degli eventi si sedimenta in un ordine storico («l'altra volta uno ha detto...»; «ricordate quel sogno in cui...»); una memoria storicizzata secondo scadenze temporali indefinite, all'interno della quale i membri del gruppo diventano personaggi, acquistano o attribuiscono ruoli, una sorta di "romanzo familiare" a trame mobili e quindi senza fine: come l'analisi, esso termina nel momento in cui ci si rende conto che potrebbe essere interminabile.

Per cogliere le "figure" dei percorsi linguistici di un gruppo si può operare come su di un testo letterario. Il testo di una seduta, ad esempio, può essere sottoposto ad una contestualizzazione multipla:

1. in prospettiva storico-genetica;
2. in prospettiva strutturalista;
3. in prospettiva semiologica.

In genere del primo contesto se ne fa carico il conduttore, non il gruppo che nella maggioranza dei casi desidera "experire" l'hic et nunc. È il conduttore che si fa carico della storia del gruppo, che ne custodisce la memoria; che recupera "eziologicamente" il già detto; che marca con i suoi interventi le tracce del discorso per seguirne meglio le volute... Perché il gruppo impari a decifrare strutturalmente i propri discorsi è necessario che attivi l'auto-riflessione e l'autointerpretazione, cioè la funzione analitica circolante. Per eseguire la terza operazione ("cosa vuol dire", "come lo dice") le figure del discorso gruppale vanno sottoposte ad analisi, nel senso in cui la definisce Pontalis («l'analisi è per eccellenza uno scambio tra immaginario e simbolico; non opera direttamente sulle strutture ed è realmente efficace quando mobilita elementi molto particolari e refrattari ad ogni organizzazione; la verità non si riconosce tanto in un chiarimento, quanto nel movimento che l'allontana e ce la rivela attraverso l'insistenza stessa dimostrata nel suo tentativo di fuga». (p. 49).

Simmetrie

Il labirinto è una struttura immaginaria per il fatto che si compone di forme familiari, svincolate dalla funzione reale loro attribuita (cfr. i labirinti di Escher) e ricomposte secondo logiche astratte, che possono assumere valenze N. Perché la simmetria debba essere inquietante, oltre che rassicurante, è un problema che forse ha a che fare con quello antico delle origini delle funzioni dell'Io, in particolare, con quel primo processo di identificazione, individuato nello "stadio dello specchio" da Lacan («l'assunzione giubilatoria della propria immagine speculare da parte di quell'essere ancora immerso nell'impotenza motrice e nella dipendenza del nutrimento che è il bambino in questo stadio "infans", ci sembra perciò manifestare in una situazione esemplare la matrice simbolica in cui l'Io si precipita in una forma primordiale, prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto», 1974, I. p. 88).

La simmetria esasperata dei labirinti proietta il soggetto in una ricerca senza fine; essa svela il suo inganno all'esploratore che sia in grado di ricostruirne "grammaticalmente" la struttura matematica, secondo regole abbastanza semplici che l'ingegnosità di Arianna trasmette a Teseo, non fornendogli soltanto un filo di lino, ma indicandogli le regole d'uso: l'arte dello svolgere e del riavvolgere il filo. «Si associno l'attrattiva dell'inesplorato, la sete della scoperta, alla follia e il ritorno sui propri passi alla saggezza. Si può dire che questa opposizione fra l'esplorazione e la ritirata, fra la proiezione in avanti e il ritorno su di sé fa parte anche dell'ordine dell'alternativa fra la creazione e l'analisi che si trova in ogni individuo» (Rosenstiehl, 1979, pp. 24 e segg.).

Perché il labirinto è immagine del gruppo? Anzitutto perché fra i sistemi reticolari, utilizzati da molti autori (Moreno, Bion, Bavelas, Lippit, Neri...), quello labirintico è un sistema "acentrato", nel quale la costruzione dell'insieme è possibile solo procedendo passo dopo passo. Non c'è una mappa pre-costituita, un percorso mentale prefissato. Ogni seduta di gruppo costringe il soggetto a tentare un incastro tra il proprio pensiero con quello gruppale, senza leggi apparenti di giustapposizione, di armonia o di logica. Il soggetto, nel gruppo, è un "viaggiatore interno", che si dispone a esplorare itinerari e incroci con il rischio di smarrirsi o di "essere divorato". Tali ansie sono talmente presenti da paralizzare completamente l'avvio.

Un'altra evocazione (invertendo il rapporto figura-sfondo) è data dalla possibilità di assumere Teseo come metafora dell'intero gruppo e considerare, di conseguenza, tutta l'attività del gruppo come un'azione orientata alla conoscenza, alla liberazione, alla verità, attraverso la ricostituzione dialettica di un nuovo rapporto fra le costanti dell'esperienza: ordine/disordine, reale/simbolico, vita/morte, costruzione/distruzione, uno/molteplice... Il gruppo-labirinto è attraversato dagli intrighi di queste coppie, ponendosi come un testo decifrabile a partire dall'ultimo anello della "catena associativa", dall'ultimo corridoio "aperto"...

Conclusione

Quale funzione attribuire, in conclusione, all'immaginario? Che significati attribuire alle configurazioni che la mente elabora non sempre sotto cauzione del reale? La risposta che viene dalla psicoanalisi è chiara: escludendo che possa esserci separazione o contrasto tra l'immaginazione e le altre funzioni del pensiero, l'unica operazione che li accomuna è: la produzione di simboli. È quanto segnalava la Klein a proposito dell'abbandono della posizione persecutoria e l'assunzione della posizione depressiva, che appare nel bambino come una lotta costante tra le pulsioni distruttive e le tendenze riparatrici, le quali muovendosi entrambe sul piano dell'"onnipotenza immaginaria" dei desideri consentono al bambino, in ultima analisi, di rinunciare definitivamente al seno materno sostituendone il fantasma con un simbolo.

L'immaginazione lungi dall'essere soltanto quel processo allucinatorio, che Freud criticava in nome del principio di realtà, aspira, malgrado le opposizioni, ad una sua "realtà". Invano, tuttavia, come dice Mannoni, cercheremo questa "scena" nell'apparato psichico cosciente: «È come se nel mondo esterno si aprisse un altro spazio, paragonabile alla scena teatrale, al campo di gioco, alla superficie dell'opera letteraria; e tutto ciò consiste in fin dei conti in un certo uso del linguaggio e della negazione che esso comporta. E possiamo dire che la funzione di quest'altra scena è sia di sfuggire al principio di realtà sia di obbedirgli» (1972, p. 52).

* * *

«L'immagine ha l'opacità dell'infinito, l'idea la chiarezza della quantità finita. Entrambe sono espressive». (Sartre).

Paolo Bozzaro
Via P. Novelli 158
95126 Catania

Bibliografia

- ABADI M., (1978) Meditazione su Edipo e sull'Edipo. In *Riv. di Psicoan.*, XXIV, 3, pp. 391-424.
AMBROSIL., (1975) *La psicologia dell'immaginazione nella storia della filosofia*, Cedam, Padova.

- AMSTERDASKI S., (1981) Scienza. In *Enciclopedia*, Einaudi, Torino.
- ARGAN G.C., (1981) *L'Espresso*, n. 38, 27.09.81.
- ARNHEIM R., (1974) *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino.
- BION W.R., (1961) *Esperienze nei gruppi*, Armando, Roma (1971).
- BION W.R., (1970) *Attenzione e interpretazione*, Armando, Roma (1973).
- BORGES L., (1959) *El Aleph*, Feltrinelli, Milano.
- CORRAO F., (1976) Le trasformazioni psicoanalitiche (freudiane, kleiniane e bioniane) e il gruppo. In *Atti del I Convegno Gruppo e Funzione Analitica*, Roma.
- CORRAO F., (1981) Struttura poliadica e funzione gamma. In *Gruppo e Funzione Analitica*, II, 2, pp. 25-32.
- DURAND G., (1972) *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari.
- FORNARI F., (1976) *Il Minotauro*, Rizzoli, Milano.
- FREUD S., (1914) Introduzione al narcisismo. In *Opere 1912-1914*, vol. 7, Boringhieri, Torino.
- GRIMBERG L., (1981) Bion e il vertice psicoanalitico della psicoterapia di gruppo. In *Gruppo e Funzione Analitica*, II, 2, pp. 9-24.
- HARTMANN H., (1966) *Psicologia dell'Io e problema di adattamento*, Boringhieri, Torino.
- HAVELOCK E.A. (1973) *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Bari.
- JAY H., (1973) *L'immaginazione dialettica*, Einaudi, Torino.
- JESI F., (1979) *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino.
- KERN H., (1981) *Labirinti*, Feltrinelli, Milano.
- KLEIN M., (1952) Notes on some schizoid mechanismus. In *Development in Psychoanalysis*, Hogarth Press, London.
- LACAN J., (1974) *Scritti*, Einaudi, Torino.
- MELTZER D., (1978), Perversità. In *Quaderni di psicot. infant.*, I, pp. 101-121.
- MANNONI O., (1972) *La funzione dell'immaginario*, Laterza, Bari.
- PONTALIS J.B., (1972) *Dopo Freud*, Rizzoli, Milano.
- ROSENSTIEHL P., (1979) Labirinto. In *Enciclopedia*, Einaudi, Torino.
- SARTRE J.P., (1936) *L'Imagination*, P.U.F., Paris (trad. it. 1962, *L'Immaginazione*, Bompiani, Milano).
- SARTRE J.P., (1939), *Esquisse d'une theorie des émotions*, Scientifiques Herman, Paris (trad. it. 1962. *Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano).
- SARTRE J.P., (1940) *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris.
- SETTI A., (1985) Un'ipotesi interdisciplinare sull'enigma della follia. In *Riv. di Psicoan.*, XXXI, 1, pp. 1-16.
- VERNANT J.P., (1981) Nascita di immagini. In *Aut Aut*, 181, Maggio-agosto.
- WRIGHT MILLES, (1972) *L'immaginazione sociologica*, Il Saggiatore, Milano.