

Mystice videre

Il gioco degli specchi tra neurobiologia e psicologia analitica

L'immaginazione è lo strumento della comprensione

Zbigniew Herbert

All'uomo riesce meglio credere se vede

Tommaso

PREMESSA

Mystice videre: un modo particolare di vedere, sperimentato, lungo la storia dell'umanità, da coloro che hanno vissuto un'esperienza straordinaria di incontro con il sacro (termine che qui utilizzo nella sua accezione più ampia, di "ciò che è separato da" tutto ciò che è ordinario). Alludo ai mistici, ovviamente.

Qualcuno, clinicamente parlando, potrebbe considerarli, con qualche ragione, individui patologici, ma sotto il profilo religioso si tratta di persone che hanno avuto la grazia di un incontro con il divino attraverso visioni profonde, che, dalle tenebre del mistero, li hanno portati alla pienezza della luce interiore e hanno fatto sì che lo splendore che li ha illuminati si irradiasse all'esterno, dando un senso non solo al loro mondo interiore, ma anche al mondo che li circondava.

Questo fecondo dinamismo tra "ciò che sta dentro" e "ciò che sta fuori" vale in tanti campi dell'esperienza umana, non solo nell'ambito del sacro, ma è in quest'ultimo che, elettivamente, l'*attentio cordis* determina l'irruzione nell'ombra di una luce che trasforma e permette di comprendere se stessi e l'intero cosmo.

È certo possibile rendere ragione dei fenomeni visionari in termini neurobiologici o psicoanalitici. Ma questo tipo di spiegazione, pur soddisfacente di per sé, rischia di essere riduttiva: occorre, a mio giudizio, riconoscere alcuni fenomeni come appartenenti a un contesto più ampio e cercare di comprenderli accostandoli con una visione olistica.

In quest'ottica è allora legittimo chiedersi quale significato abbia per noi, qui, occuparsi di questo fluire d'immagini dal dentro al fuori e viceversa. Come vedremo è generalmente accettata l'idea di un differente coinvolgimento dell'*Io* nelle varie modalità dell'immaginare. Le immagini del sacro più di altre presentano un'evidente componente archetipica – alla quale l'*Io* è estraneo – e un'intenso coinvolgimento emozionale, tali da renderle un ambito ideale di indagine per la neuropsicoanalisi nella ricerca sul valore cognitivo delle emozioni.

È però fondamentale tener presente che non tutti abbiamo lo stesso rapporto con le emozioni: alcuni individui infatti entrano in contatto e sanno esprimere, attraverso parole o immagini di vario genere e natura, il loro mondo emozionale più difficilmente di altri. Questa difficoltà, riconosciuta dalla psichiatria come sindrome e denominata alexitimia, è oggi ritenuta possibile espressione di un inadeguato sviluppo o funzionamento delle *mirror cells* o neuroni specchio, cellule individuate dalla scuola neurofisiologica di Parma, capaci di attivarsi di fronte a un'afferenza sensoriale o emozionale, riflettendola specularmente e decodificandone il significato.

Del resto il gioco della riflessione delle emozioni – proprio al pari di immagini – come in uno specchio conferisce un significato particolare all'attività di ogni psicologo analitico. Ed è su questa connessione che mi propongo di ragionare con voi, proponendovi una serie di suggestioni,

che non hanno la pretesa di giungere a delle conclusioni, ma lasciano il problema aperto a sviluppi futuri.

Prima di cominciare vorrei però cedere la parola a Jung, perché la modernità del suo pensiero rende lucida la connessione che io suggerisco. Parlando di ciò che produce le nostre immagini egli annotava: *“questa attività specifica della psiche, che non può essere spiegata né come reazione riflessa agli stimoli sensoriali né come organo di attuazione di idee eterne è, come ogni processo vitale, un atto creativo costante”* (Tipi psicologici, p. 59).

Cercherò qui di seguito di commentare queste sue parole sollecitando la vostra attenzione su alcuni aspetti che ci permettano di abbozzare una risposta alla domanda principale che io mi pongo in questa relazione e che formulerò attraverso le parole di George Bataille: *“Il sacro non è altro che la comunicazione delle passioni”*. Che senso ha questa affermazione?

DUE MODI DI PENSARE

“In fondo, nulla ha significato, perché quando ancora non c'erano uomini pensanti non c'era nessuno che interpretasse i fenomeni; soltanto a chi non comprende occorre spiegare. Ha significato solo l'incomprensibile. L'uomo si è svegliato in un mondo che non comprendeva: ecco perché cerca di interpretarlo” (Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, p. 30). Con questa frase Jung ci ricorda che ogni forma di pensiero origina dalla necessità di affrontare la realtà, innanzitutto rappresentandola attraverso immagini. Per questo motivo egli afferma: *“Noi viviamo direttamente solo nel mondo delle immagini”* (*Spirito e vita*, p. 353).

Con il termine “immagini” intendo ciò che cade sotto gli organi sensoriali (vista, udito) espresso attraverso dei segni. Alcune di esse coincidono con le visioni altre con le rappresentazioni. Insomma, l'immagine è organizzazione dell'esperienza emotiva in forme visibili, sogni e fantasie.

Comincerò col sottolineare che le immagini si presentano con modalità diversificate. In prima istanza, possiamo distinguere tra:

- rappresentazioni intenzionali, caratterizzate dall'aver un alto livello di autocoscienza e quindi fondate su un netto confine tra mondo esterno e mondo interno, e
- rappresentazioni autonome, più sensoriali e impulsive, sostanzialmente non dipendenti dalla volontà, indifferenti alla distinzione tra *Io* e *Non Io*.

A questa classificazione delle immagini allude Jung quando, in *La Libido, simboli e trasformazioni*, scrive che l'uomo è in grado di rappresentare il mondo secondo due distinte modalità:

- la prima è il cosiddetto pensare indirizzato, che utilizza strumenti culturali, come il linguaggio e i concetti verbali, per formare rappresentazioni con finalità essenzialmente comunicativa;
- la seconda è il pensiero fantastico (o pensiero non indirizzato), caratterizzato dalla spontaneità e dall'evocazione di immagini a forte carica emotiva.

Un esempio di pensiero fantastico ce lo fornisce Bernardino da Siena, il quale, quando predicava, sollecitava volutamente nei fedeli immagini emotivamente forti. I resoconti dell'epoca affermano che Bernardino, predicando contro l'usura, la civetteria delle donne o la sodomia, atteggiava il corpo a rifiuto e spesso sputava, per sottolineare il disgusto. Ebbene, quasi trascinati da una forza ipnotica, pare che anche gli ascoltatori sputassero. Bernardino inoltre si comportava come un attore, soffiava per imitare il vento divino e dava fiato a una tromba immaginaria se parlava dell'Apocalisse. E quando parlava dell'inferno, faceva accendere un fuoco reale nella piazza di

Firenze (Bolzoni, *La rete delle immagini*, p. 232). Sul piano neurobiologico, il comportamento degli spettatori rappresenta anche un buon esempio del funzionamento dei neuroni specchio.

Interpretando la distinzione junghiana, possiamo dire che:

- il pensare indirizzato è certamente un prodotto dell' *Io*, mentre
- il pensiero fantastico sembra precedere la sua formazione, fondandosi piuttosto su un'identità uroborica, nella quale non vi è separazione tra conscio e inconscio.

Del resto, così si esprime Jung sul pensiero fantastico: “[Il pensiero] *non era pensato, ma sentito, per così dire veduto, udito come fenomeno esterno. Il pensiero era essenzialmente rivelazione; non era inventato ma imposto, o convincente per la sua diretta realtà. Il pensare precede la primitiva coscienza dell'Io, che ne è piuttosto l'oggetto che il soggetto*” (*Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, p. 31). Questa frase di Jung è importante perché in essa vengono evocati, in sintesi:

- un pensiero scisso dalla coscienza, che precede anche cronologicamente l'attivazione dell' *Io*, e
- un pensiero che, invece di essere pensato, è rappresentato come immagine sensoriale.

Come vedremo queste due caratteristiche del funzionamento mentale sono integralmente confermate dagli studi sulle *mirror cells*.

DUE MODI DI FANTASTICARE

Soffermiamoci ora sul pensiero fantastico, all'interno del quale Jung propone un'ulteriore distinzione. In *Tipi psicologici* egli distingue tra “*fantasie attive e passive: le prime sono provocate dall'intuizione, cioè da un atteggiamento diretto alla percezione di contenuti inconsci, per cui la libido investe subito tutti gli elementi emergenti dall'inconscio, elevandoli attraverso l'associazione di materiali paralleli a un livello di chiarezza e di evidenza; le altre appaiono a priori in forma chiara senza che vi sia un atteggiamento intuitivo precedente [...] mentre il soggetto mantiene un atteggiamento completamente passivo*” (p. 439). In altre parole, possiamo dire che la fantasia è passiva quando utilizza rappresentazioni preesistenti.

Un buon esempio di fantasia passiva ce lo fornisce Senofane, il quale, commentando la concezione nettamente antropomorfa che gli umani hanno dei loro dei, afferma: “*Se i cavalli avessero mani, dipingerebbero immagini degli dei simili ai cavalli*”.

Qualche anno dopo, Jung, in *Psicologia e alchimia*, propone un'ulteriore distinzione, questa volta tra *vera imaginatio* e *imaginatio phantastica*. Credo sia corretto affermare che egli, rispetto a quanto esposto nei *Tipi*, modifichi unicamente la terminologia:

- la *vera imaginatio* corrisponde sostanzialmente alla “fantasia attiva” e analogamente
- l'*imaginatio phantastica* corrisponde alla “fantasia passiva”.

“L'*imaginatio* (vera) – scrive Jung – è una evocazione attiva di immagini (interne) secundum naturam, un'opera vera e propria di pensiero o di rappresentazione, che non fantastica per caso, nel vuoto e senza un fondamento, che non giuoca con i suoi oggetti, ma che tenta invece di comprendere i fatti interni e di rappresentarli con immagini fedeli alla loro natura” (*Psicologia e alchimia*, p. 172).

In *La funzione trascendente*, Jung suggerisce che l'elaborazione del materiale inconscio attraverso immagini figurative, acustiche, verbali, danza e così via, avvenga secondo due modelli possibili:

- il principio della comprensione, attraverso il quale l'immagine viene sottoposta a un'interpretazione intellettuale, che però ne trascura il carattere simbolico; e

- il principio della raffigurazione, che coglie sostanzialmente la forma dell'immagine e i suoi aspetti simbolici.

Questi modelli ci suggeriscono l'esistenza di una modalità di conoscenza che non è semplicemente sensoriale né intellettuale: è una "via intermedia", contemplativa potremmo dire, che riguarda il modo in cui le visioni si traducono in immagini. René Girard ha messo in luce come questa via si serva in genere di un "mediatore" che traduce ciò che è universale, ricorrente e da sempre valido (l'Archetipo) attraverso modelli che vengono imitati. A questo studioso dobbiamo una lucida lettura delle modalità attraverso cui l'uomo nella sua storia ha imitato questi modelli, in modo non passivo, ma creativo e simbolico (*Menzogna e verità romantica*, p.32 e *passim*; *Delle cose nascoste fino dalla fondazione del mondo*, pp. 86 sgg.). I suoi studi si sono rivolti soprattutto al sacro ma anche al mondo letterario.

In quest'ultimo ambito ricordo (con Elémire Zolla) che distinzioni simili a quella di Jung sono state proposte, in realtà, da molti autori. Per esempio, Coleridge distingue tra l'associazione di idee (*fancy*), che è la fantasticheria che deriva dall'esperienza, e l'immaginazione (*imagination*), che è la capacità di sintesi figurativa, ingegno plasmatore. Anche Poe distingue tra due tipi di fantasticheria: quella ordinaria, cioè il rimuginio, il cosiddetto sogno a occhi aperti, e quella straordinaria, o contemplazione.

Analogamente, Michel Cazenave sottolinea la distinzione tra immaginario e immaginazione. "Tutti noi – scrive – nutriamo un immaginario molto mimetico che poggia sulla memoria di avvenimenti che abbiamo vissuto, di elementi materiali che abbiamo sotto gli occhi o sulla trasformazione dei nostri fantasmi. L'immaginario dunque è passivo. La società è immersa nell'immaginario. Al contrario, l'immaginazione crea il suo mondo di immagini reali e sussistenti, pur essendo, ed è fondamentale, ricettiva. Perciò essa è attiva" (*L'immaginazione, potenza dell'anima*, p. 38).

Tornando all'esposizione della posizione junghiana, vorrei infine ricordare un'ulteriore e fondamentale distinzione tra le immagini, proposta in *Psicologia e poesia*:

- creatività psicologica e
- creatività visionaria.

L'uso del termine "creatività" ci conduce al contributo personale che ogni uomo porta nell'attività mimetica di cui Girard parla.

Jung porta come esempio di questi due tipi la prima e la seconda parte del Faust, tra loro assai diverse. Se la creatività psicologica si muove entro i limiti della coscienza umana e, anzi, è proprio il contenuto della coscienza umana che l'artista trasmette al fruitore con più alta chiarezza e a un più alto livello di umanità, la creatività visionaria trae origine da contenuti che non appartengono alla coscienza: "La loro essenza – scrive Jung – ci è estranea e sembra provenire da un remotissimo sfondo di epoche preumane [...]. Sembra un evento primigenio al quale la natura umana rischia di soggiacere, spossata e sbigottita" (Jung, *Psicologia e Poesia*, p. 363).

La creatività visionaria deve essere considerata, secondo Jung, lo strumento con cui l'inconscio collettivo corregge l'unilateralità della coscienza di un'epoca; per esempio potrei sostenere che il materialismo e il maternalismo della nostra cultura sono combattuti dall'arte contemporanea con opere che ci pressano emozionalmente all'integrazione dell'Ombra.

Credo che Kandinskij alludesse proprio alla creatività visionaria, laddove affermava "la necessità di risvegliare la capacità di cogliere nelle cose materiali e nelle cose astratte l'elemento spirituale che rende possibili infinite esperienze" (*Lo spirituale nell'arte*, p. 86)

A questo punto possiamo considerare appurato che Jung distingue nettamente tra:

- un'immaginazione psicologica, che deriva dall'inconscio personale, ha valenze sintomatiche, è accostabile alla nevrosi e dunque interpretabile con gli strumenti freudiani, e
- un'immaginazione visionaria, che deriva dall'inconscio collettivo e che ha valenze simboliche.

Mi sembra importante sottolineare che in entrambe Jung attribuisce alla coscienza un ruolo centrale. In particolare egli afferma esplicitamente che se l'immagine viene vissuta passivamente, cioè se non viene elaborata dall'*Io*, non raggiunge il proprio scopo. Solo quando il soggetto integra in forma visiva le sue emozioni, e quindi ne diviene conscio, riesce a gestire fruttuosamente le immagini, attivando con esse un confronto etico. Come egli ci ricorda nell'autobiografia, integrare in forma visiva le proprie emozioni per riuscire a comprenderle è stato lo strumento principale della sua autoanalisi.

Vale la pena di ricordare che Jung, nel sottolineare un primato etico dell'*Io*, non si discosta molto dal pensiero di Freud, il quale si proponeva di bonificare l'*Io* dall'inconscio tramite la psicoanalisi. Mi sarà sufficiente, come esempio, ricordarvi una sua frase famosa: *“Là dov'era l'Es sarà l'Io”*.

In effetti, l'immagine (sogno o fantasia) può giungere a livello della coscienza, e quindi apparire come forma distinta dallo sfondo, solo in certe condizioni di campo psichico, vale a dire di atteggiamento dell'*Io*.

IMMAGINALE, CIOÈ ARCHETIPICO

I termini “immagine” e “fantasia” rinviano all'esperienza psichica dell'apparire di una forma nel nostro spazio interno. Le forme immaginative che abbiamo definito *vera imaginatio*, quando si manifestano nel nostro spazio mentale assumono uno statuto particolare, dato che esse non sono:

- né un prodotto della percezione (cioè oggetti del mondo esterno così come li percepiscono i nostri sensi);
- né della memoria (il semplice recupero di immagini immagazzinate in precedenza).

Tali immagini appartengono a uno stato intermedio tra noi e il mondo, che, come tutti gli oggetti misteriosi e inafferrabili, ha ricevuto tante definizioni quante riscoperte, da parte di autori che non si sono mai confrontati tra loro. Per limitarci al nostro ambito di interesse, Corbin lo ha definito *mundus imaginalis*; per Winnicott è un'“area transizionale”, mentre Jung lo definisce *esse in anima*.

Alcune di queste immagini sono particolarmente potenti e particolarmente evocative. Si tratta di immagini che:

- si impongono alla coscienza con un carattere di numinosità e di estrema radicalità;
- non possiedono (di per sé) alcun significato, ma semplicemente asseriscono un “essere così” delle cose;
- hanno a che fare con l'idea del sublime o del sacro e sono pertanto commoventi.

Il sublime, come il sacro, è qualcosa che va oltre il limite della normale esperienza umana. Riferendosi all'ambito letterario, lo Pseudo-Longino (I secolo d.C.) lo definiva come *“l'eco di un alto sentire”* che travolge e precipita chi lo avverte in una sorta di vertigine. Remo Bodei lo spiega come *“un eccedenza di senso”* che ci coglie quando ci sporgiamo oltre i confini della nostra comune esperienza. Pensiamo al senso di sgomento o meraviglia di fronte a luoghi naturali particolarmente sconvolgenti per la loro bellezza: *“Utilizzando con cautela e fuori contesto le categorie junghiane, si potrebbe dire che il sublime rappresenta una pericolosa immersione nell'Archetipo (o, con simmetria rovesciata, un'elevazione ad esso)”* (*Paesaggi sublimi*, p. 34).

Dal contatto con l'Archetipo deriva l'emozione violenta che proviamo di fronte a spettacoli sublimi: questo contatto, se troppo ravvicinato, può travolgerci per l'energia primordiale che sprigiona. Viceversa un'eccessiva distanza dall'Archetipo può avvilarci, consegnandoci alla banalità del torpore emozionale. Confrontarsi con il sublime in modo da mettere in gioco le proprie

emozioni senza però farsene schiacciare è un difficile gioco di equilibrio: Jung a questo proposito parlerebbe di rischio di inflazione dell' *Io*.

EMOZIONI COME ESPRESSIONE DEL SACRO

L'incontro con il sublime e con il sacro ci rimanda dunque a un'esperienza dalla forte componente emozionale. Non a caso il teologo Rudolf Otto, affermando l'appartenenza della religione alla sfera dell'irrazionale, la definiva come "*mysterium tremendum et fascinans*". L'irruzione del sacro nella vita umana produce una forte reazione emotiva perché il sacro è l'"assolutamente diverso" che, da un lato, possiede una forma di attrazione cui è difficile resistere (*fascinans*), dall'altro, incute timore (*tremendum*). Potremmo definirlo un'esperienza *borderline* tra *kalós* e *kindynos*.

Il sacro (che non ha nulla a che vedere con l'aver fede o il credere in una divinità personale) nasce dal senso di sconcerto e di stupore di fronte a ciò che non riusciamo a spiegarci e quindi è un mistero (che nella sua etimologia greca ci rimanda appunto all'essere muto) che in qualche modo va interpretato.

Il sacro, letteralmente, ci afferra (*ergreifen*): è un fenomeno sconvolgente della vita psichica, in cui un Archetipo ha un aspetto numinoso. Ricordiamo che secondo Otto "*L'esperienza numinosa è la consapevolezza di un'entità sacra animata o meno che è 'totalmente altra' e che è al di là della natura*". Vivendo questo tipo di esperienza la coscienza si sente travolta da un potere al quale non riesce a resistere. Questa forza afferrante (*Ergriffenheit*) costituisce la caratteristica del sacro, una potenza incontrollabile e primordiale che può sconvolgere l'uomo. Credo che abbiamo tutti conosciuto il potere inflazionante dell'Archetipo, per esempio quando ci siamo innamorati.

Jung descrive queste esperienze primordiali e fortemente emotive come archetipiche. E differenziando l'Archetipo dall'immagine archetipica o, se preferite, l'*esse in spiritu* dall'*esse in anima*, precisa che: "*Non esistono rappresentazioni innate ma possibilità innate di rappresentazioni, che pongono limiti definiti anche alla fantasia più audace, cioè esistono categorie dell'attività della fantasia, in certo qual modo idee a priori la cui esistenza non è dimostrabile senza l'esperienza. Esse appaiono solamente nella materia formata, quali principi regolatori della sua formazione; il che significa che noi non possiamo ricostruire il modello primitivo se non per mezzo di deduzioni tratte dall'opera compiuta. L'immagine primordiale o Archetipo è una figura, demone uomo o processo, che si ripete nel corso della storia, ogni qualvolta la fantasia creativa si esercita liberamente*" (*Psicologia e poesia*, p. 351).

Il momento in cui appare l'immagine archetipica è riconoscibile per la presenza di una particolare intensità emotiva. "*In tali momenti – sottolinea Jung – noi non siamo più degli individui, noi siamo la specie, ed è la voce dell'umanità che risuona in noi. [...] L'individuo isolato è poco in grado di utilizzare la piena misura delle sue forze, a meno che una di quelle rappresentazioni collettive, che si chiamano ideali, non accorra in suo soccorso, liberando in lui tutte quelle forze istintuali, a cui la comune volontà cosciente non può da sola trovare accesso*" (*Psicologia e poesia*, p. 353).

LA DOTTRINA DEI CINQUE SENSI

Se le rappresentazioni del sacro corrispondono all'*esse in anima*, perché, nell'ambito del sacro, la visione mistica ha per noi un particolare valore? Una prima risposta ce la fornisce

Bernardo di Chiaravalle (1090-1153), che sottolineava come nelle visioni le immagini sopraggiungessero per attenuare lo splendore, altrimenti insopportabile per l'uomo, della luce divina e per rendere possibile la comunicazione tra Dio e l'uomo.

Comunicazione di che cosa? Possiamo innanzitutto notare che la parola "misticismo" condivide con "mistero" la sua radice linguistica: è un'esperienza che, conducendo l'uomo alla soglia degli *arcana coelestia*, permette l'irruzione dell'Archetipo, presente e invisibile, in forme accessibili ai nostri sensi. Dunque l'esperienza mistica (ovviamente considerata in chiave religiosa, perché altrimenti potremmo interpretarla come una patologia mentale) è una forma di conoscenza concreta: non un sapere astratto, ma un'esperienza vissuta che riguarda ciò che è normalmente oscuro, segreto, misterioso appunto.

Nel mondo ordinario l'uomo rifiuta ciò che l'esperienza mistica fa emergere, perché ne ha paura, lo ritiene pericoloso per il proprio istinto di sopravvivenza, ma anche per la propria persona sociale (la reputazione, il proprio posto nella società: il visionario – Swedenborg insegna – è normalmente liquidato come folle, isterico o psicotico).

Ma nel mondo del sacro la possibilità di superare le umane resistenze permette di accedere a uno stato diverso, uno stato in cui l'"uomo vecchio" muore a vantaggio dell'"uomo nuovo", in modo che l'anima entri in relazione con l'Assoluto (non necessariamente – come nel caso del buddhismo o del taoismo – identificato con una divinità).

In questo nuovo stato l'uomo rinasce dissolvendo il proprio *Io* in un'immensità al di là dello spazio e del tempo: è il sentimento oceanico, di cui parlava Freud, in cui ci si disperde.

Mistica è "*l'esperienza diretta e passiva della presenza di Dio*" (P. Albert Deblaere). In gran parte della mistica la conoscenza sostanziale dell'Assoluto coincide con la "scienza essenziale" della propria luce. Nel cristianesimo orientale Simeone il teologo (949-1022) usava la felice espressione "luce del cuore" che, dissipando le tenebre dell'esistenza umana, consentirebbe di mettere a nudo lo spirito. Qualcosa di simile accade nel raggiungimento del *Nirvana* per i buddisti o nella realizzazione della luce interiore per i taoisti o nel mazdeismo che si fonda sul dualismo luce-buio.

Secondo uno dei maggiori mistici occidentali, Giovanni della Croce (1542-1591), che era giunto alle soglie della luce divina attraversando, letteralmente, l'Ombra (la "notte oscura" è un dato biografico reale, in quanto egli fu rinchiuso nel buio di una cella con l'accusa di eresia), l'esperienza mistica – cioè un tipo di esperienza che conduce a contemplare Dio – è una conoscenza amorosa. "*La contemplacion* [cioè la visione sostanziale della divinità, che irrompe con la sua luce nell'ombra] *es ciencia de amor*" – scrive – "*es noticia infusa de Dios amorosa*", infusa da Dio, che nello stesso tempo illumina l'anima e l'infiama d'amore (*Notte oscura*, Libro II, cap. XVIII, 5).

Poco fa ho definito non a caso l'accostarsi all'Archetipo come un'esperienza di sovvertimento dei sensi simile all'innamoramento. L'innamoramento è quanto di più vicino ci sia al divino, è un approssimarsi a Dio. Non a caso Giovanni parlava delle sue esperienze mistiche come *coplas* (approssimazioni) *a lo divino*.

L'esperienza mistica di Giovanni permette il dissiparsi delle tenebre grazie alla "luce del cuore", di cui parlava Simeone: egli giunge a vedere Dio, ma anche se stesso, splendente di luce pura, intellegibile. È il miracolo della contemplazione che così ci spiega Agostino (354-430): "*Hoc interioribus luminibus nostris iubar sol ille secretus infundit*", un sole nascosto (Dio, luce assoluta) che infonde luce ai nostri occhi interiori (gli occhi dell'anima) (*De beata vita*, PL, 32, 1).

Questa esperienza di visione della luce – propria e divina – richiede una "nudità dello spirito", cioè una purificazione totale da tutte le attività umane. Uno dei padri del monachesimo orientale, Evagrio Pontico (345-399), sosteneva che solo la purificazione graduale che ha come scopo la nudità dell'intelletto permette alla luce divina di rendere possibile la vista di se stessi. Egli

spiegava: “*Esiste una specie di pensiero che potrebbe essere chiamato, con piena verità, il pensiero girovago. [...] Vuol turbare lo stato interiore del monaco eccitando la mente e intossicandola*” (frammento 8, in *Filokalia*, I, p. 53). Parimenti Nilo del Sinai (IV-V secolo) ammoniva i suoi monaci a “*Non desiderare, né, tantomeno, cercare, durante la preghiera, forme e immagini che ti facilitino il compito*” (frammento 114, in *Filokalia* I, p. 69).

Lo Pseudo Macario, monaco cristiano del IV secolo, ribadiva: “*È necessario che [la preghiera] fiorisca dalla vigile sobrietà della mente [...]. L'anima deve spogliarsi di tutti i suoi falsi 'io', senza distrazioni o divagazioni di pensiero*” (frammento 12, in *Filokalia*, I, p. 226).

In questo senso il misticismo di Giovanni (ma anche quello di un mistico altrettanto famoso come Meister Eckhart, 1260-1327) è un'esperienza simile al *Nirvana* cui il buddhismo tende.

Prendendo a prestito una distinzione propria dell'ambito teologico potremmo definirlo un misticismo “apofatico”, ovvero speculativo. Si tratta di un atteggiamento che esige il fare “il vuoto interiore” per favorire l'avvento dell'“assolutamente altro” nel silenzio, senza il supporto di simboli o immagini: rispetto a queste è una via negativa.

Riportandoci a Jung si può affermare che l'“immaginazione attiva” mostra più di una somiglianza con la mistica apofatica, perché incomincia con lo svuotare la mente da tutti i processi di pensiero dell'*Io*.

A quello apofatico si oppone un misticismo catafatico, che invece predilige l'uso di immagini per incontrare il divino e, in questo senso, è una via affermativa. È la via seguita da Teresa d'Avila (1515-1582) o da Ignazio di Loyola (1491-1556) e da molti altri mistici anche di area ebraica e orientale. Secondo questa mistica, poiché le creature assomigliano a Dio, Egli può essere trovato in ogni luogo. Immagini e simboli sono da considerare potenti mezzi per contemplare Dio. Va da sé che in questo genere di misticismo “indotto” abbondano allucinazioni, visioni, sogni a occhi aperti, stati di estasi e sintomi fisici di difficile interpretazione, come le stimmate o la levitazione o la capacità di spostare corpi. È il tipo di misticismo che troviamo nei padri del deserto dei primi secoli del cristianesimo, ma anche nello sciamanesimo siberiano (in cui è la musica a favorire l'estasi) o negli yogashutra dell'India.

Una delle maggiori rappresentanti del misticismo femminile, Ildegarda di Bingen (1098-1179), aveva suggestive visioni, in stato di veglia, “*dell'interno della sua anima*”, che lei stessa descrive e interpreta, per esempio attraverso la simbologia dei colori usati per tradurre ciò che percepiva in immagini reali. E spiegava: “*Come gli astri si riflettono nell'acqua l'invisibile si manifesta nel visibile*” ((*De modu visionis suae*, p. 48).

Nell'ambito della mistica catafatica dunque le manifestazioni esteriori hanno la finalità di far emergere quello che nella mistica apofatica è spontaneo: in entrambi i casi però, junghianamente parlando, ci si avvicina a ciò che è universale e permanente. Il sacro, l'Archetipo, il *tremendum*.

Nel *Castello interiore* della catafatica Teresa D'Avila, per esempio, troviamo una grande quantità di immagini caratterizzate dal *tremendum* (letteralmente che fa tremare, di paura ovviamente) del sacro e basate su una grande concretezza oggettiva: “*Mentre un giorno ero in orazione, – scrive – mi sembrò di trovarmi a un tratto sprofondata nell'inferno, senza sapere come. [...] Il suolo, una melma piena di sudiciume e di odore pestilenziale, in cui si muoveva una quantità di rettili schifosi...*” (p. 180) Questa vivida descrizione dell'inferno-continua per parecchie pagine.

Teresa ci dà un aiuto prezioso, quando propone una differenza di valore tra le visioni immaginarie e le visioni intellettuali, che evoca quella junghiana tra immaginazione attiva e passiva. Scrive: “*Quando [...] il Signore crede opportuno di scoprire [all'anima] alcuni segreti, come, ad esempio, certe cose del cielo, e le dà visioni immaginarie, ella poi sa ben dirlo, perché tutto le resta così impresso nella memoria che non se lo dimentica mai più. Ma quando si tratta di visioni intellettuali, non può neanche farne cenno*” (p. 196).

Il filone della mistica catafatica che trae origine da una ricca tradizione patristica di matrice orientale, risalente almeno all'inizio del III secolo, ancora oggi è praticato e vitale. Basandosi su Proverbi (2.5) a proposito della “facoltà divina di percezione”, Origene di Alessandria (185-254) dichiarava: “*Questo senso [cioè la percezione divina] si rivela come vista per la contemplazione di forme immateriali, ascolto per il discernimento delle voci, gusto per assaporare il pane vivo, odorato per la dolce fragranza spirituale, e tatto per toccare la Parola di Dio, che viene compresa da ogni facoltà dell'anima*” (*Contra Celsum*, p. 27).

I sensi spirituali sono descritti da altri come “cinque sensi dell'anima”, “facoltà divine”, “facoltà interiori” e persino come “facoltà del cuore” o della “mente”. Questa dottrina ha ispirato nel IV secolo sia la teologia dei Cappadoci (soprattutto Basilio Magno e Gregorio di Nissa), sia la teologia dei Padri del Deserto (soprattutto Evagrio Pontico e Macario il Grande).

Ancora ai giorni nostri Bartolomeo Primo, attuale patriarca ecumenico di Costantinopoli, ha ribadito questa dottrina dei “sensi spirituali”, affermando che: “*Ascoltare la Parola di Dio, contemplare la Parola di Dio e toccare la Parola di Dio sono tutti modi spirituali di percepire l'unico mistero divino*”.

LO SPECCHIO DELLE EMOZIONI

L'ambito orientale ci porta a proseguire la nostra indagine sulla visione mistica soffermandoci sull'opportunità offerta dalla particolare forma pittorica delle icone di vedere l'invisibile nel visibile e viceversa. Studiando la teologia dell'icona (letteralmente in greco “immagine”) Pavel Evdokimov (*La teologia dell'icona*) formulò una vera e propria teologia estetica dei sensi spirituali. Parafrasando le sue parole possiamo affermare che nell'Oriente cristiano l'icona suscita il *mysterium tremendum*, attraverso la *parusia* (la manifestazione) del trascendente: l'opera d'arte, insomma, si può considerare una vera e propria teofania.

Teodoro Studita, monaco bizantino dell'VIII-IX secolo, apparentando la contemplazione delle icone all'esperienza della visione mistica, spiegava che essa, in quanto *visio unitiva*, può innalzare lo spirito alla visione del Prototipo divino (junghianamente potremmo dire l'Archetipo) che normalmente, pur essendo presente, è invisibile.

Siccome l'icona permette una compenetrazione tra soggetto e oggetto della visione (cioè permette una *visio absoluta*) è assai simile alla visione mistica, che è una visione analogica, cioè un'immagine conduttrice che permette di comprendere per associazione, che rimanda, per analogia, all'immagine primaria e che, in definitiva, porta dal materiale allo spirituale. In questo modo la mente umana si trasforma e diventa *viva imago Dei*.

Poiché visualizzano la trasformazione spirituale, le icone sono specchi dell'immagine in cui i fedeli sperano di essere trasformati. È una sorta di ottica speculare quella permessa dalle icone, in quanto rendono il divino visibile *per speculum*.

Niccolò Cusano (1401-1464), a cui devo il titolo della mia relazione (*mystice videre* è un'espressione usata dal filosofo nelle opere *De visione Dei* del 1453 e *De non aliud* del 1462, in cui trattava del problema della visione speculare di Dio), precisava che c'è un modo di vedere in cui l'angolazione dello sguardo permette di passare da un piano logico (la *ratiocinatio* che possiamo considerare equivalente alla *falsa imaginatio* junghiana) al piano dell'*intellectualis visio* (l'*imaginatio phantastica*). Poiché Cusano concepiva la creazione come una sorta di scala gerarchica delle creature, dalle meno perfette e puramente corporali, che partecipano in maniera minore alla perfezione divina, alle più perfette e puramente spirituali, che partecipano in misura maggiore alla perfezione di Dio, riteneva che tutti gli esseri potessero, seppur con modalità diverse,

raggiungere il proprio compimento in Dio. Ogni creatura è uno specchio più o meno perfetto di Dio e tutte riflettono il suo volto, anche se in misura varia e differente.

Videre mystice, al pari della contemplazione delle icone, permette dunque di realizzare la compenetrazione tra chi vede e chi è visto, proprio come avviene in uno specchio.

La stessa compenetrazione avviene grazie alle immagini dell'arte cristiana (anche quelle del cristianesimo occidentale, che pure ha una dimensione spirituale meno spiccata di quella orientale), per il legame esistente tra il mistero dell'incarnazione e la sua rappresentabilità, come sottolineava Giovanni Damasceno, nel VII-VIII secolo. Esse servono da anticipazione della beatifica visione finale e sono un incentivo ad andare verso essa. Sono un "già, ma non ancora" che, per il soggetto rappresentato, un soggetto sacro, ci permettono di superare gli accidenti della materia.

Nel II secolo Giustino indicava nella croce un modo di vedere la realtà (un modo sconvolgente) e Agostino, nel IV-V secolo, sottolineava la funzione emotiva delle immagini ricordando che: "*La presentazione della realtà mediante segni ha il potere di accendere e accrescere quell'ardente amore per il quale noi [...] gravitiamo verso l'alto*". Agostino ricordava che è "*il modo di presentare le cose*" a commuoverci e ad attivare le nostre emozioni più che se ci venissero esposte con la ragione. "*Credo che le emozioni vengano accese meno facilmente mentre l'anima è assorta nelle cose materiali, ma quando essa viene condotta a segni materiali delle realtà spirituali e da questi poi verso le cose che i segni rappresentano, allora l'anima si rafforza nell'atto stesso di passare dagli uni alle altre, appunto come la fiamma di una fiaccola che, muovendosi, arde sempre più intensamente*" (Epistula, 55, 11, 21).

ICONOCLASTI VS ICONODULI

Le icone orientali storicamente rappresentano la vittoria dell'ortodossia contro le eresie che negavano l'incarnazione del Cristo e quindi negavano la rappresentabilità della sua immagine. Adorandole, i fedeli adorano quello a cui la tavola di legno colorata rimanda. Esse permettono, al pari delle reliquie conservate in tabernacoli e stauroteche, di superare gli accidenti della materia.

Per timore di un'evoluzione nell'idolatria, l'imperatore Leone III promosse nell'VIII secolo una campagna iconocla. Gli iconoclasti sostenevano che una vera immagine sacra deve essere della stessa sostanza dell'originale, così come Cristo è della stessa sostanza del Padre. Perciò l'unica vera immagine di Cristo è l'Eucaristia. Per gli iconoclasti un'icona corrisponde, potremmo dire, a una fantasia passiva o *falsa imaginatio*: un lavoro dell'*Io*, che recupera e rappresenta un ricordo, ma non la realtà archetipica.

Gli iconoduli, al contrario, sostenevano con Giovanni Damasceno che "*la mente che decide di ignorare le cose corporee si ritroverà indebolita e frustrata*": solo volgendo verso il visibile possiamo vedere il Dio invisibile. Il Concilio di Calcedonia del 451 aveva stabilito che le due nature, divina e umana, del Cristo, sono congiunte in intima e indissolubile unità. Allora, se le due nature non si possono separare, un ritratto di Gesù non raffigura solo la sua natura umana, ma anche quella divina.

Teodoro Studita arrivò a rovesciare il rapporto tra immagine e raffigurazione: "*Non ci sarebbe – afferma – il Prototipo [cioè Cristo, l'originale dell'immagine] se non ci fosse l'immagine*". L'originale può essere conosciuto tramite la sua riproduzione; ovvero il legno e la pittura dell'icona recano l'impronta della persona di Cristo.

Anche Origene, nel *Contra Celsum*, affermava qualcosa di simile quando diceva che, come non si può guardare il sole a occhio nudo, così non è possibile vedere il Dio vivente in modo diretto, con l'occhio della mente.

Le argomentazioni degli iconoduli, come vedete, hanno molto in comune con quelle che nella teoria junghiana descrivono la relazione tra Archetipo e immagine archetipica.

Se però volgessimo lo sguardo a culture diverse che, come l'islam, pongono un rigoroso divieto a rappresentare il sacro per mezzo di immagini antropomorfe, dovremmo aspettarci l'assenza di una dottrina sovrapponibile a quella dei cinque sensi spirituali, che, come abbiamo visto, valorizza fortemente le immagini.

Invece Maometto disse: “*Ama Dio come se lo vedessi*” e da queste parole discendono non poche dottrine sul senso della visione creatrice. Per esempio, una caratteristica tipica del sufismo (una corrente mistica dell'islam, originaria dell'Asia centrale, espressa soprattutto da Najmoddin Kobra – 1146-1221 – e dalla sua scuola) è l'attenzione posta ai fenomeni visionari relativi ai colori, che talora il mistico percepisce durante la meditazione. Vengono analizzate le gradazioni di colore come indici del grado di avanzamento spirituale. Henry Corbin sostiene che Najmoddin postula un'ontologia del *mundus imaginalis*. Najmoddin afferma, infatti, con chiarezza che non si tratta di percezioni, ma di qualcosa che si vede soprattutto chiudendo gli occhi. Questa “appercezione visionaria” rappresenta lo specchio di un fenomeno primario, irriducibile: l'oggetto della ricerca è Dio. L'organo di questa percezione e il modo di essere che la rende possibile rientrano in quella che Najmoddin Kobra definisce “*una filosofia dei sensi sottili del soprasensibile*”.

LA VERA IMMAGINATIO, PUNTO COMUNE DI APOFATICO E CATAFATICO

A questo punto potremmo trarre una conclusione provvisoria, e cioè che è universalmente diffusa la differenza tra:

- un'immaginazione espressa tramite la rappresentazione di oggetti;
- un'immaginazione derivante dalla concentrazione apofatica

anche quando entrambe, dal punto di vista junghiano, vanno considerate *vera imaginatio*. E questa differenza resta invariata in culture dissimili, proponendosi perciò come intrinseca all'individuo, non al suo ceppo culturale.

Jung non ha mai suggerito, a quanto mi consta, che questa diversità abbia un significato particolare e ha sostanzialmente parlato della *vera imaginatio* come di un atto di concentrazione introspettiva, che rinuncia quindi alla rappresentazione di oggetti.

Nella pratica derivante dalla dottrina junghiana è tuttavia possibile ritrovare sia una condotta apofatica, come abbiamo visto nell'immaginazione attiva, sia una condotta catafatica, come avviene, ad esempio, nel gioco della sabbia, dove indubbiamente l'immaginazione si nutre di oggetti-immagine dati a priori.

Secondo me questi differenti livelli di rapporto con l'immagine vanno riconosciuti e differenziati, perché hanno un significato importante.

IMMAGINAZIONE E ALEXITIMIA

Per spiegare questa mia affermazione devo partire dal fatto che gli individui mostrano tra loro differenze significative nella capacità di recuperare il valore cognitivo dei propri affetti, cioè delle loro immagini. Alludo al concetto di alexitimia, cui si è accennato in precedenza.

Sebbene essa sia stata inizialmente concepita come una “categoria”, cioè come espressione di un sintomo, che può essere o presente o assente, io ritengo che oggi l'alexitimia sia meglio

definibile secondo un criterio “dimensionale”: questo vuol dire che essa è presente in tutti gli individui di una determinata popolazione, seppure in misura variabile. In altre parole, tutti siamo un po' alexitimici, ma solo chi è molto alexitimico può essere considerato patologico. Per questo motivo il rapporto che ciascuno di noi ha con le proprie immagini può variare, secondo il personale livello di alexitimia, da una condotta apofatica a una condotta catafatica, che rinuncia o non rinuncia alla rappresentazione di oggetti.

Infatti, quando l'affetto è molto intenso, ma ancora vincolato al livello somatico, l'uso dell'oggetto – l'icona – amplia le possibilità dell'immaginazione. Diviene così possibile anche per soggetti scarsamente dotati di concentrazione e di introspezione – se preferite un po' alexitimici – avvicinarsi a quella che noi junghiani definiremmo immaginazione attiva.

È questa, ad esempio, una delle indicazioni cliniche possibili per l'utilizzo del gioco della sabbia. Coloro che hanno un contatto più elementare e meno simbolico con le loro emozioni si troveranno probabilmente più a loro agio con una immaginazione esperita tramite l'uso di un oggetto.

Non a caso la psichiatria ci ricorda che alcune categorie di disturbi di personalità, clinicamente ad alta comorbidità con l'alexitimia, si segnalano per un utilizzo accentuato degli oggetti transizionali, cioè di oggetti concreti che permettono di innescare un'esperienza immaginativa.

Al contrario, i soggetti per così dire poco alexitimici, quindi verosimilmente più dotati di capacità di astrazione e simbolizzazione, avranno una relazione di minor dipendenza dagli oggetti reali nell'immaginazione o, se vogliamo, si avvicineranno di più alle motivazioni che abbiamo riconosciuto negli iconoclasti.

Comunque, se anche non avete mai assistito a certe manifestazioni di culto induiste o alla venerazione di San Gennaro a Napoli, pensate al ruolo della statua della Libertà, venerata dai milioni di emigranti sbarcati a Ellis Island, o alle immagini sacre, santini, medaglie votive, crocefissi, che godono di un utilizzo estremamente diffuso anche da parte di chi non è un fedele praticante; infine – gradino ultimo dell'alexitimia, nella mia personale classifica – pensate ai cornetti di corallo e al segno di croce che i calciatori si fanno prima di entrare in campo.

Riallacciandoci a Cusano mi pare che la sua metafora delle creature intese come specchi di maggiore o minore perfezione sia significativa, perché anticipa la scoperta che la scuola neurofisiologica di Parma ha elaborato in questi anni e che a mio avviso è ancora più interessante per gli psicoanalisti che non per i neurobiologi: la dimostrazione che il nucleo del funzionamento della psiche, dal punto di vista della neurofisiologia, è costituito da cellule nervose in grado di rappresentare il mondo in immagini ed elaborarne il significato, pur in modi diversi a seconda del loro livello di evoluzione; esse hanno, almeno in una certa percentuale, un'origine genetica, legittimando per così dire empiricamente la teoria junghiana degli archetipi.

NEUROBIOLOGIA DELL'IMMAGINAZIONE

Ho già definito l'immaginazione come l'esperienza psichica dell'apparire di una forma nel nostro spazio interno. In primo luogo, come si è detto, questa forma può essere concepita come rappresentazione di contenuti appartenenti all'ambiente esterno o alla memoria di lavoro; in qualche modo una sorta di inglobamento della realtà conscia attraverso l'imitazione.

Il termine “imitazione” implica almeno due significati differenti:

- per gli psicologi sperimentali rappresenta la capacità di un individuo di replicare un atto che in qualche modo appartiene al suo patrimonio motorio, dopo averlo visto fare da altri;

- per gli etologi invece rappresenta l'acquisizione tramite l'osservazione di un nuovo *pattern* d'azione e la capacità di ripeterlo.

Autori come Hillmann non hanno remore nell'indicare l'*imitatio* come l'Ombra dell'immaginazione, una specie di copia del modello ideale che si identifica con esso e fornisce sicurezza e protezione, poiché i sentieri sono già stati battuti da altri e la via non è sconosciuta. Con l'*imitatio*, secondo Hillmann, si ha la certezza di aggrapparsi al già esistente, piuttosto che sperimentare in sé il viaggio dell'anima. Insomma, siamo tornati alla *falsa imaginatio*.

Secondo la neurobiologia nell'imitazione, percezione e esecuzione delle azioni devono possedere uno schema rappresentazionale comune, che viene individuato nella capacità delle *mirror cells* di trasformare direttamente le acquisizioni visive in significati e in atti motori. Ma ciò che nobilita le *mirror cells*, e confuta le affermazioni di Hillmann, è l'accoppiamento tra imitazione-rappresentazione e riconoscimento del significato di ciò che viene rappresentato. La *falsa imaginatio* non è quindi un prodotto di scarto ma uno strumento di pensiero efficace.

D'altra parte, l'immagine può rappresentare invece l'epifania di contenuti che originano autonomamente da ambiti della psiche non sottoposti alla coscienza, accompagnati da particolari contenuti emozionali e caratteristiche di necessità che ci permettono di riconoscerne l'origine archetipale. In questo caso non ha senso parlare di imitazione; è certamente più appropriato il termine creatività.

Scrivono Neumann: "*Se noi ci identifichiamo con l'Io in quanto centro della coscienza, i sistemi conoscitivi 'estranei', da noi chiamati inconscio, vengono messi sostanzialmente fuori gioco. [...] Ciò significa che non siamo in grado di realizzare, con l'uso delle categorie della coscienza, un tipo di conoscenza 'estranea' e presumibilmente prelogica. Se, al contrario, ci troviamo in una situazione in cui dominante è la conoscenza 'estranea', parliamo di un abaissement du niveau mental e diciamo di essere divenuti 'inconsci', incuranti del fatto che probabilmente in tale stato sappiamo molto di più che non in condizioni di coscienza*". (Il Sé, l'individuo, la realtà, p. 35)

Vorrei ampliare questa affermazione di Neumann suggerendo che la definizione più adeguata di inconscio sia non tanto "ciò che non è noto all'Io", quanto "ciò che è indipendente dall'Io". I nostri borborigmi intestinali, specializzati nel segnalare l'avvicinarsi dell'ora di pranzo, possono tranquillamente essere allo stesso tempo noti all'Io e indipendenti dalla sua volontà.

Gallese e Lakoff ipotizzano che il pensiero astratto e l'immaginazione siano forme di azione simulata: sostengono che "*immaginare e fare si avvalgono di un substrato neuronale condiviso*" e che "*lo stesso substrato neuronale impiegato nell'immaginazione viene impiegato anche nella comprensione*". La separazione tra immaginazione e azione coincide per loro con la separazione tra le aree motorie primarie, sede dei neuroni motori che determinano la motricità e le aree motorie secondarie, nelle quali è stata riscontrata la più alta concentrazione di neuroni specchio.

Un'ipotesi affascinante, derivata da queste affermazioni, postula l'esistenza di un'insufficiente separazione tra le due aree nell'immaturità fisiologica (infanzia) e non (autismo) e in certe condizioni di forte tensione emotiva, con l'effetto di un'insufficiente indipendenza tra immaginazione e pensiero, da un lato, e azione fisica, dall'altro. Sarà capitato anche a voi, sotto stress, di gesticolare, rappresentando con i gesti le medesime cose che già stavate verbalizzando.

In linguaggio neurobiologico questo significa che i concetti astratti, l'immaginazione, la fantasia e le metafore sono simulazioni neurali in aree secondarie in collegamento inibito con le aree primarie, ma anche che essi sono prodotti dalle stesse cellule che agiscono nei circuiti percezione-azione.

Se utilizziamo quella definizione di inconscio che, come accennavo prima, privilegia l'idea di indipendenza dall'Io, possiamo dire che la capacità di inibire il collegamento tra aree motorie

secondarie e primarie, o se preferite tra percezione e azione, rappresenta lo sviluppo dell'intenzionalità e della consapevolezza.

Ma fatemi spezzare una lancia, anzi più di una, nel rivendicare l'attualità di Jung. In *Determinanti psicologiche del comportamento umano* egli abbozza una fenomenologia degli istinti, suddividendoli in cinque gruppi: la fame, la sessualità, l'attività, la riflessione e il fattore creativo.

La riflessione, termine che Jung deriva da *reflexio* o ripiegamento, implica che la psicificazione del riflesso interrompa lo scarico istintuale nell'attività e induca una attività endopsichica, “una successione di contenuti o stati, un processo naturale trasformato in contenuto della coscienza” (*Determinanti psicologiche del comportamento umano*, p. 136) caratterizzato da una certa libertà rispetto all'obbligatorietà dell'istinto.

Trovo che, con tutto il rispetto per i neurofisiologi di Parma, qui Jung li preceda di circa ottant'anni.

Il concetto di inconscio come intenzionalità distaccata dall'*Io* patisce di alcuni lati deboli: Knox ci ricorda che non sono la stessa cosa l'intenzionalità motoria automatica dell'ameba che si riempie di cibo e quella del desiderio simbolico in una poesia romantica. Mi limito perciò a sottolineare che intenzione non significa motivazione conscia, o almeno non solo. I neuroni specchio sono caratterizzati dall'intenzionalità come loro proprietà emergente perché riuniscono rappresentazione e comprensione del significato di quella rappresentazione. Ma il loro attivarsi, in una qualunque azione, anche volontaria, non implica la coscienza, o più esattamente, non corrisponde cronologicamente ad essa.

È stato infatti dimostrato da Libet che il cervello dà inizio all'attività elettrica che culminerà in un'azione motoria volontaria circa 400 millisecondi prima che il soggetto diventi consapevole in modo cosciente della propria intenzione o desiderio di agire. La consapevolezza precede inoltre l'azione motoria vera e propria di altri 150 millisecondi. Questo lasso di tempo è ancora sufficiente alla coscienza per intervenire nel processo, interrompendolo. In altre parole, non è mai la coscienza a iniziare un'azione, ma essa può decidere, tutt' al più, di non farla accadere.

Proviamo a tradurre il tutto nel linguaggio della psicologia analitica: un'immagine – il cui substrato fisiologico è l'attivazione di neuroni specchio – si manifesta. Una sua proprietà emergente per i neurofisiologi è l'intenzionalità, vale a dire la comprensione del significato finalistico dell'azione da parte del neurone specchio: in chiave psicodinamica potrei tradurre “intenzionalità” con “significato”. Non esisterebbe la psicoanalisi senza l'assioma che i contenuti immaginali hanno un senso, anche se generalmente non facilmente svelabile.

La nascita dell'immagine come tale, cioè la sua differenziazione da un semplice atto automatico riflesso – Jung parlerebbe di psicificazione del riflesso come atto istintuale – ha come substrato fisiologico l'inibizione del collegamento tra aree motorie primarie e secondarie. I neurofisiologi hanno ipotizzato l'esistenza di neuroni specchio *super*; presenti già alla nascita, che sarebbero in grado di controllare e modulare l'attività degli altri neuroni specchio, compresa l'inibizione della risposta motoria. La loro funzione sarebbe quella di permettere al sistema specchio di modularsi e implementarsi attraverso l'esperienza. Essi sarebbero i candidati ideali come substrato anatomico del modello junghiano di Archetipo, inteso come *pattern of behavior*: sono presenti alla nascita e quindi preesistenti all'esperienza, che però modulano secondo finalità loro proprie, sono i veri responsabili della formazione di immagini nello spazio interno e questo allo scopo di modulare l'esperienza che il soggetto fa del mondo.

Ancora. L'origine delle immagini indipendente dalla coscienza, come ci dimostra la cronologia dell'attivazione motoria, ne dimostra la qualità di *vera imaginatio*, ma il primato che Jung riconosce alla coscienza è rispettato dal ruolo di censore che resta appannaggio di quest'ultima.

CONCLUSIONI

Siamo partiti chiedendoci se le passioni siano o no il “senso comunicato del sacro”, considerando il sacro come una realtà universale e universalmente comunicabile.

Come abbiamo constatato, la tensione interiore che si determina in alcune circostanze permette alle nostre esperienze sensoriali di superare il livello nozionale per toccare dal vivo i nostri sentimenti, commuovendoci e facendoci vivere esperienze intensamente emotive, le quali, a loro volta, alimentano la nostra consapevolezza di noi stessi e del mondo intorno a noi.

Visioni e immagini permettono di arrivare attraverso l’emozione alla cognizione spirituale: ricordando che una visione può essere corporale, spirituale (o immaginativa) e intellettuale, Agostino (*De genesi ad litteram*) tracciava molto bene la traiettoria che va dall’oggetto fisico, alla percezione interna, a quella intellettuale. Quest’ultima permette di cogliere, *spiritu excedenti*, l’essenza vera (l’Archetipo), che a sua volta, però, per esprimersi ed essere comunicato, ha bisogno di immagini e raffigurazioni formate a similitudine di realtà materiali – le uniche che l’uomo conosca.

Cusano ci ricorderebbe che, nella gerarchia delle creature, tutte quante, dal gradino più alto a quello più basso, possono quindi raggiungere il proprio compimento, cioè Dio: le cose corporali *corporaliter*, le razionali *rationaliter*, le intellettuali *intellectualiter*.

Ricordiamo che la visione mistica permette di passare da una *ratiocinatio*, che equivale alla *falsa imaginatio*, a un’*intellectualis visio*, che corrisponde all’*imaginatio phantastica* junghiana.

Riprendiamo dunque Jung che ci ha introdotto a questa nostra lunga *circumambulatio* intorno alle immagini, perché ancora una volta le sue parole ci aiutano a capire la dinamica tra “ciò che sta dentro” e “ciò che sta fuori”: “*La psiche crea giorno per giorno la realtà. A questa attività io non so dare altro nome che quello di fantasia. La fantasia è a un tempo sentimento e pensiero, è intuizione e sensazione. Non v’è funzione psichica che in essa non si trovi indistinguibilmente connessa con le altre funzioni psichiche. Essa appare talora come cosa primordiale, talora come ultimo e massimo prodotto della sintesi di ogni facoltà. La fantasia mi sembra quindi l’espressione più chiara dell’attività specifica della psiche. Essa è anzitutto l’attività creatrice dalla quale sgorgano le risposte alle domande per le quali esiste una risposta: essa è la madre di tutte le possibilità; in essa, mondo interiore e mondo esteriore vivono congiunti al pari di tutte le antitesi psichiche. È sempre stata la fantasia ed è sempre la fantasia a gettare un ponte tra le inconciliabili esigenze dell’oggetto e del soggetto, fra estroversione e introversione. Solo nella fantasia i due meccanismi sono collegati*” (Jung, *Tipi psicologici*, p. 59).

Quanto al mio tentativo di contaminare la neurobiologia e la psicologia analitica cederei la parola a Eric Kandel, Nobel per la medicina, il quale definisce senza mezzi termini la psicoanalisi, e – aggiungo io – a maggior ragione la psicologia analitica, come il futuro della scienza cognitiva, anzi, “*la visione più coerente ed intellettualmente più soddisfacente*” (1998) sul funzionamento della mente.

Spero dunque di aver offerto degli stimoli per riflettere sulle modalità e sulla qualità dell’intervento psicoanalitico alla luce delle scoperte neuroscientifiche, un campo ancora tutto da indagare e che, sono certo, permetterà di approfondire il funzionamento del meccanismo di riconoscimento e percezione delle emozioni. Come ci ricorda Wittgenstein “*in ogni percezione echeggia un pensiero*”.

Bibliografia

AGOSTINO, AURELIO

Epistulae, in PL, ed. J.P. Migne, 33, Parisiis 1844-1865

AGOSTINO, AURELIO

De vita Beata, in PL, ed. J.P. Migne, 32, 1, Parisiis 1844-1865

AGOSTINO, AURELIO

De Genesi ad litteram, in PL, ed. J.P. Migne, 34, 1, Parisiis 1844-1865

AITE, PAOLO

Paesaggi della psiche, Bollati Boringhieri, Torino 2002

AVERSA, LUIGI (a cura di)

Fondamenti di psicologia analitica, Laterza, Bari-Roma 1995

BARTOLOMEO I°

Testo integrale del discorso del patriarca ecumenico di Costantinopoli al sinodo dei vescovi della Chiesa cattolica, pronunciato nella Cappella Sistina sabato 18 ottobre 2008

BATAILLE GEORGES

Teoria della religione, (1973), SE, Milano 1995

BERNARDO DI CHIARAVALLE

Sermone 41, Città Nuova, Roma 1984

BODEI REMO

Paesaggi sublimi, Bompiani, Milano 2008

BOLZONI L

La rete delle immagini, Einaudi, Torino 2002

BUCCI Wilma

Psychoanalysis and cognitive science, (1997), tr. it. *Psicoanalisi e scienza cognitiva. Una teoria del codice multiplo*, Fioriti, Roma 1999

CAZENAVE, MICHEL

L'immaginazione: potenza dell'anima, in "3ème Millénaire", n. 88

CORBIN, HENRY

Storia della filosofia islamica, Adelphi, Milano 1973

CORBIN, HENRY

L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo, Laterza, Bari-Roma 2005

DEBLAERE A.P., *Saggi sulla letteratura mistica*, Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium, University Press, Leuven 2004

EVDOKIMOV P.A., *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 2002

EVDOKIMOV P.A., *Il rovelto che arde*, Gribaudi, Milano 2007

Filokalia, I e II, 1981, a cura di G. Vannucci, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1980-1981

FLORENSKIJ P. A., *Le porte regali*, Adelphi, Milano 1977

FLORENSKIJ P. A., *Iconostasi*, Medusa, Milano 2008

FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI M.T., *In una aria diversa. La sapienza di Ildegrada di Bingen*, Arnoldo Mondadori, Milano 1992

GALLESE VITTORIO-LAKOFF G.,

The brain's concepts: the role of the sensory-motor system in conceptual knowledge, in "Cognitive Neuropsychology", n. 21, 2005

GIOVANNI DELLA CROCE, *Notte oscura*, in *Opere complete*, a cura di L. Borriello, Cinisello Balsamo (MI) 2001

GIOVANNI DAMASCENO

Adversus Nestorianum Heresim, in PG, ed. J.P. Migne, 96, Parisiis 1844-1865

GIRARD R

Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo, Adelphi, Milano 1983

GIRARD R

Menzogna romantica e verità romanzesca, Bompiani, Milano 2002

HUXLEY ALDOUS

La filosofia perenne, Adelphi, Milano 1995

IACOBONI M., *I neuroni specchio*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

ILDEGARDA DI BINGEN

Il libro delle opere divine, a cura di M. Cristiani-M. Pereira, Arnoldo Mondadori, Milano 1996

KANDINSKY W

Lo spirituale nell'arte, SE, Milano 1989

JUNG, CARL GUSTAV

Spirito e vita (1926), tr. it. in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976

JUNG, CARL GUSTAV

Determinanti psicologiche del comportamento umano (1937), tr. it. in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976

JUNG, CARL GUSTAV

L'io e l'inconscio (1928), tr. it. in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1976

JUNG, CARL GUSTAV

Gli archetipi dell'inconscio collettivo, (1934), tr. it. in *Opere*, vol. IX, t. I, Bollati Boringhieri, Torino 1980

JUNG, CARL GUSTAV

Psicologia e Poesia (1930/1950), tr. it. in *Opere*, vol. X, Bollati Boringhieri, Torino 1985

KANDEL, ERIC

A new intellectual framework for psychiatry, in "American Journal of Psychiatry", 1998, vol. 155, pp. 467-69; 1999, vol. 156, pp. 505-24

LA FORGIA, MAURO- MAROZZA, MARIA ILENA

L'altro e la sua mente, Fioriti, Roma 2000

LIBET, BENIAMIN

Mind time, Raffaello Cortina, Milano 2007

MARCHIANO', GRAZIA

Imago, in *Conoscenza religiosa*, La Nuova Italia, Firenze 1981

MATTE BLANCO, IGNACIO

Thinking, Feeling, and Being (1988); tr. it. *Pensare, sentire, essere*, Einaudi, Torino 1995

NEUMANN, ERIC

Il Sé, l'individuo, la realtà, Vivarium, Milano 2000

NICCOLÒ CUSANO

Opere filosofiche, a cura di G. Federici Vescovini, UTET, Torino 1972

NICCOLÒ CUSANO

Opere religiose, a cura di P. Gaia, UTET, Torino 1972

ORIGENE

Contra Celsum, in PG, ed J.P. Migne, 16 Parisiis 1844-1865

OTTO R., *Il sacro*, (1917), SE, Milano 1998

PANNIKAR R., *L'esperienza della vita mistica*, Jaca Book, Milano 2005

RESNIK S., *Sul fantastico*, Bollati Boringhieri, Torino 1993

TERESA D'AVILA, *Il castello interiore*, tr. it. di L. Falzone, Paoline Editoriale Libri, Milano 2004

TREVI M., *Metafore del simbolo*, Raffaello Cortina, Milano 1986

VELASCO J. M., *Il fenomeno mistico. Struttura del fenomeno e contemporaneità*, Jaca Book, Milano 2003

VERDON. T., *Attraverso il velo*, Ancora, Milano 2007

WILKEN R.L., *Alla ricerca del volto di Dio*, Vita e Pensiero, Milano 2006
ZOLLA E., *Storia del fantasticare*, Bompiani, Milano 1964