

**Le streghe di Macbeth: spazio e tempo nel teatro e nel mondo interno**

Al di là delle fondamentali disamine filosofiche, a cui rimandiamo, occorre premettere, se si vuole parlare di questo argomento, correlando la psiche col teatro, e cioè di spazio e tempo nella dimensione del mondo interno e in quella del teatro, che spazio e tempo sono anzitutto nel vissuto, hanno la loro sede nel mondo interno, soggetti quindi a regole e leggi del funzionamento inconscio.

Spazio e tempo sono, dunque, categorie mentali. Un riferimento diretto, che è esperienza di tutti noi, è la dilatazione e l'accorciamento del tempo in base agli stati d'animo connessi a diverse situazioni emotive, a diverse epoche dello sviluppo, a diverse età della vita. Allo stesso modo spazi limitati possono essere immensi se correlati al distacco, all'abbandono che comportano e all'impercorribilità della distanza di tipo emozionale, come nel caso delle perdite d'amore: mentre un oceano è distanza breve se ci può agevolmente mettere in contatto mentale con l'oggetto amato. Un esempio banale: le vacanze estive, nella nostra scuola elementare, duravano spazi abissali, senza orizzonte. Quelle dell'uomo adulto di oggi sono fulminee.

Se spazio e tempo sono categorie mentali, una volta immesse nel teatro seguono le vicissitudini di tutte le categorie mentali. È in questo che gioca l'autore quando inserisce nella scena, che a rigore non potrebbe contenerle, queste categorie.

In Shakespeare spazio e tempo si modificano, si alterano, attraverso la sapienza con cui manipola gli stati mentali. Alla comparsa delle streghe nel Macbeth tutto si apre e le parole fanno della notte una notte immensa, senza fine, a coinvolgere un'area senza tempo e spazio. Shakespeare non può cambiare le carte in tavola della realtà così come non può farlo il regista, ma può evocare con le parole sue la caduta dei confini nella mente dello spettatore. Ma siamo sicuri che lo spazio ci sia? Che il tempo ci sia? Spazio e tempo cambiano, e quelle che oggi chiamiamo categorie mentali, erano un grande problema per gli antichi; Aristotele invocava l'unità di tempo e di luogo. Per i Greci il teatro era un'ara attorno a cui avveniva tutto, il che risolveva lo spazio ed il tempo in termini del tutto simbolici. Anche il messaggero tradizionale era un modo per riportare la realtà esterna alla narrazione, cioè ad uno stato mentale. Nei "Persiani" di Eschilo questo modo riesce ad aprirci di fronte l'immenso paesaggio della battaglia di Salamina.

Nelle dimensioni dell'esperienza psicoterapeutica ci proponiamo di ottenere gli stessi risultati trasferendo i ricordi, gli eventi, alterando il tempo e lo spazio e tentando di far diventare hic et nunc quello che è avvenuto allora e altrove, perché solo così l'esperienza psicoterapeutica potrà diventare una "corrective emotional experience", ed il retelling, l'interpretazione parlata, diventerà il remaking, l'interpretazione vissuta ed agita. Su questo risiede l'efficacia terapeutica.

Il convergere tra la psicoanalisi, specie nella prospettiva della relazione oggettuale, con visioni teoriche più cognitive, stanno attirando sempre più l'attenzione sul modo di scandire spazio e tempo, e la scansione numerica e lo stato della mente, specialmente tenendo conto delle diverse modalità di regressione o meglio di "psychic retreat".

Per questo ci riferiamo al recente libro di Stadter e Scharf (2005) citato da J. White.

Una cosa del tutto simile fa il teatro che trasferisce sempre la narrativa in hic et nunc, straordinariamente simile a quello analitico: non a caso la psicoanalisi nasce dal teatro, non solo per le radici nell'Edipo Re, ma soprattutto nella sua nascita dall'isteria, dove Freud fu maestro nell'individuare la trama e la scena nella rappresentazione isterica, che in fondo, come sembra ormai ovvio a tutti, è di tipo teatrale (2): basta pensare alla definizione nosologica di Disturbo Istrionico di personalità. (3)

Chi, d'altra parte, si occupa di questioni psichiche sa che una situazione in cui spazio e tempo sono autonomi rispetto alla realtà è il sogno. In esso spazio e tempo si modificano e si alterano; i meccanismi portanti del Traumarbeit sono, come tutti sappiamo, drammatizzazione, simbolizzazione, condensazione e dispersione, tutti in funzione nel teatro, a partire, come ovvio, dal primo che è la tecnica centrale e del teatro e del sogno, e che fa del sogno il preciso corrispondente mentale del teatro. Come esprimere sentimenti ed emozioni sia nel sogno che nel teatro, se non con l'immagine, la rappresentazione, l'azione, e cioè la drammatizzazione? (4)

Tuttavia, ogni volta che si mette in atto un tentativo di riportare un sogno nel cinema questo è difficilissimo, anche se a prima vista il cinema sembrerebbe avere il massimo degli strumenti possibile per questa realizzazione. C'è solo un sogno che è rappresentato davvero efficacemente al cinema, ne "Il posto delle fragole" di Bergman. Qui troviamo il vecchio clinico chiamato a ricevere un premio nella tarda età e viene messo in scena il suo sogno: la luce accecante modifica le condizioni spaziali, l'orologio non ha lancette, non ci sono tempo e spazio. Sta sognando la morte, e sappiamo quanto sia duro dare uno spazio e un tempo alla morte. Il regista riesce a duplicare il protagonista, questo è perturbante, si crea il doppio, un altro sé ma l'identità va in nulla, si dissolve e solo ora ritorna il tempo con le campane da morto. C'è un contrasto stridente fra la potenza muscolare e sensuale dei cavalli, che è principio di vita, e la morte, nel momento in cui i cavalli sfondano il carro e lasciano per terra una bara da cui esce una mano. Il protagonista viene tirato dentro dal suo doppio: la scansione del tempo e dello spazio è annullato e, nell'angoscia, avviene il risveglio. Come l'inconscio, il regista è convincente nell'annullare la scansione di spazio e tempo per recuperarlo attraverso simboli, luce, movimento. Lo spazio ed il tempo diventano cose.

Spazio e tempo sono, non dimentichiamo, nella vita cosciente, qualcosa di misurabile, di definibile, ma a livello inconscio sono qualcosa di molto diverso.



Ricordiamo qui che la coscienza dell'Io è un'attività mentale particolare tipica dell'uomo, da considerarsi un optional evolutivo, come un'attività riflessa, un'attività mentale sopra l'attività mentale che registra tutto il resto della nostra attività psichiche. La coscienza dell'Io dà all'uomo diverse possibilità, tuttavia non è indispensabile alla sopravvivenza. Deve essere distinta dalla memoria, di cui gli animali hanno in abbondanza, ma è la depositaria del divenire storico delle persone, connessa, come

definisce Jaspers (5), con l'unità dell'Io nel tempo e nello spazio, col sentimento di unità affettivo: è la sede dello spazio e del tempo, dunque, il setting della mente, come nel teatro il palcoscenico è il luogo dove confluiscono passato e futuro, spazi lontani e vicini, in un unico punto ove si svuota lo spazio e il tempo del teatro. Lo spettatore ed il palcoscenico dove si svolge l'azione corrispondono alla *Ichbewusstsein*.

L'uomo da quando ha posseduto la coscienza dell'Io, secondo Jaynes (6) in tempi non lontani ha iniziato a correlare gli eventi, a considerare il tempo, attraverso lo schema mentale che la coscienza dell'Io gli fornisce. È allora che hanno inizio le prime considerazioni sulla morte, il culto dei morti e la temporalizzazione degli eventi.

La coscienza dell'Io è scomoda, ci informa della morte e ci permette appunto il teatro che è una sua replica. In altre parole esiste una qualità mentale al di sopra dell'attività mentale che regola, organizza e struttura tutto ciò che passa per la nostra mente e la inserisce in alcuni canali soprattutto di spazio e di tempo e che sono le categorie fondamentali. La coscienza dell'Io si può definire anche sentimento di proprietà dei propri atti di conoscenza. È un *io narrante* con cui costruiamo e mettiamo a posto le cose in un set teatrale che è la nostra recita personale. *A poor player*, dice Shakespeare, dell'uomo: questo è il senso, di *All the world is a stage*. Un tempo, da piccoli, eravamo profondamente diversi ma non abbiamo dubbi che siamo la stessa persona di allora e che se raccontiamo un evento di allora lo facciamo con un senso implicito di continuità e con gli stati d'animo di adesso. Se ci possiamo permettere una nota sovrabbondante, diciamo che la coscienza dell'Io è un sovraprodotto evolutivo: dopo aver provveduto a tutte ciò che serve per la sopravvivenza della specie, l'uomo è giunto alla Coscienza dell'Io che è ciò che ha fatto sì che l'uomo si elevasse alla poesia, alla letteratura e al teatro; quest'ultimo in particolare è un momento fondamentale dell'evoluzione civile dell'uomo perché è il momento in cui l'uomo ricostruisce una realtà spazio-temporale unendo gli elementi e costruendo una narrativa particolare ad hoc. Ecco perché il teatro viene ad essere un elemento fondamentale dell'evoluzione dell'uomo. Siamo del tutto colpiti e ammirati del grande contatto dei Greci antichi con il teatro che racchiude in sé tutti i grandi avvenimenti e le grandi conflittualità, i momenti di sviluppo della vita dell'uomo.

I Greci riuscivano ad analizzarsi a teatro e, ricordiamoci, nel pieno del mezzogiorno assistevano ad eventi che non erano altro che rifacimenti nell'*hic et nunc* dei problemi emozionali di sempre. In questo modo avviene una ricostruzione del tempo e dello spazio.

Dunque per il teatro della mente, o per la coscienza dell'Io sono necessari almeno quattro elementi: un sentimento di attività e di personalizzazione, (questa cosa che faccio io la faccio proprio io, sono io a farla e mi distinguo dall'altro nel momento in cui la faccio), l'unitarietà dell'Io nello stesso momento, cosa che è abolita nella perplessità e nella dissociazione (dove sono, dove mi trovo, chi sono io). Tutti questi elementi, non dimentichiamolo, il teatro tende ad abolirli: sei tu o quell'altro che fa questo? Sei sempre tu o sei tu dissociato in diversi personaggi? Altri elementi sono l'identità dell'Io nel tempo ossia la storicizzazione, ed infine i confini dell'Io: i sentimenti del mio Io sono contrapposti al mondo esterno.

Il teatro è la porta attraverso cui si può uscire da questo recinto, il mio Io esce ed ecco che allora io sono tu e tu sei me, io posso ridere per una battuta che non mi riguarda o piangere per qualcosa che non mi riguarda, ma in questo momento si è aperta una porta attraverso la quale posso far passare la mia narrazione, la mia narrativa interna all'esterno.

Cosa succede nella realtà, fuori dal teatro, dove queste realtà spazio-temporali sono comuni, così come sono comuni le loro alterazioni?

Nel teatro sappiamo che non è prevista casualità: se qualcuno, secondo il vecchio aforisma, appende un chiodo alla parete al secondo atto ci si aspetta che al quarto atto qualcuno ci si impicchi. Si costruisce una realtà spazio-temporale in modo tale che si sta ad aspettare quello che sta succedendo, cioè si cerca di capire perché si sta costruendo una certa situazione. E in effetti conosciamo alcune alterazioni patologiche nel funzionamento mentale, il *deja-vù* e il *jamais-vù* per esempio nell'epilessia, o in certe altre situazioni, in cui interviene un'onda di trasformazione del tempo e dello spazio: la situazione già vissuta si presenta come mai vissuta, la situazione mai vissuta si rappresenta come una riedizione di qualcosa già noto. Nella depersonalizzazione, si realizza in patologia o anche in casi normali di stanchezza o estraneità, il sentimento di perdita di proprietà dei propri atti di conoscenza che normalmente è vissuto, in prevalenza nell'infanzia, per esempio al risveglio in un posto diverso dal solito, con un sentimento di estraneità. Così come la dissociazione, tipica di alcune malattie gravi della mente in cui la connessione e la relazione spaziale, temporale, grammaticale sono deformate.

Ancora, si descrive il crepuscolo, *Dammerzustände*, *twilight states*, che è il restringimento dello stato di coscienza. La coscienza normalmente, anche quando si concentra in un punto, ha informazioni ciò che avviene intorno. Notiamo qui che i termini relativi alla coscienza sono sempre metafore visive, campo e fuoco di coscienza, chiarezza ed evidenza della coscienza. Il fuoco è la parola che sto leggendo ma il campo è tutto il libro, le persone che ho intorno e tutta la situazione. In fondo una delle operazioni teatrali è creare un crepuscolo, limitare e creare una visione a cannocchiale per cui tutto quello che sta intorno svanisce e rimane evidente solo quello che è nel fuoco del cannocchiale.

Il palcoscenico è solo ciò che vi accade, il resto dello spazio e del tempo, è annullato, e rimane solo il fuoco della coscienza, l'azione teatrale. L'attore che scende nella platea e si mescola al pubblico, è un artificio oggi sempre più usato che sottolinea gli spostamenti spaziotemporali, e che in genere lascia sorpresi o perplessi gli spettatori, che per accettarlo devono far ricorso a condivisioni culturali precostituite. Un esempio tipico di scissione spazio-temporale si ritrova nella *Traumnovelle* di Schnitzler: in una coppia, una persona sogna e si ritrova nel sogno ad agire in situazioni in cui l'altra persona, a sua volta si è trovata, nel proprio sogno ad agire. In qualche modo, con una forte paradossalità, si sono ritrovati insieme nel sogno, ognuno è entrato nel sogno dell'altro.

Ritorniamo un momento al nostro sogno de "Il posto delle fragole". Avevamo rilevato una serie di spostamenti: la coscienza dell'Io è ferma e immobile. Attraverso la coscienza dell'Io dobbiamo sapere chi siamo, che giorno è oggi, a chi facciamo riferimento, in altre parole dobbiamo avere un corretto orientamento nel tempo e nello spazio.

Le cose cambiano molto nell'inconscio e questo lo vediamo nel sogno dove alcune regole che abbiamo già ricordato, alterano completamente la coscienza dell'Io; questi cambiamenti li ritroviamo anche nel teatro.

Il movimento del tempo per eccellenza, nel mondo della mente, è la regressione, la tendenza a ritornare a stati emotivi infantili lontanissimi nel tempo, a volte della primissima infanzia, nel tentativo di trovarvi il soddisfacimento di bisogni che hanno lasciato intense tracce nostalgiche, o comunque istanze insoddisfacibili nell'età attuale. Sovrapposizioni, spostamenti, cambi di significato, ricordi di copertura sono in funzione

al servizio della regressione. Il modello evolutivo per la comprensione dei processi inconsci ha i suoi limiti, che sono soprattutto legati ai limiti del pensiero genetico-temporale per la comprensione dei processi inconsci. Le più recenti concettualizzazioni sulle ansie spazio temporali (nelle fobie, ad esempio) tendono a far superare i termini classici di regressione della libido. Sul piano cognitivo diventa sempre più accettabile il concetto di regressione non libidica. La tendenza è quella di considerare la regressione come un fattore solo in parte in opposizione alla progressione dello sviluppo, ma anche parte necessaria di ogni processo di simbolizzazione (7) che avvicina sempre più l'azione teatrale, che è pur sempre un'azione regressiva, che distacca dall'hic et nunc, ai procedimenti di simbolizzazione che passano dall'inconscio al conscio. Anche nel teatro, come in psicoanalisi assistiamo all'aumento dell'importanza del preconcio, mediatore e tramite dei processi più profondi. Ancora una volta dunque, il teatro come situazione transizionale in termini Winnicottiani (8).

Torniamo ora ai sistemi di movimento nel tempo: il processo primario è la sintassi e la struttura morfologica del sogno; il processo secondario è la nostra sintassi e struttura morfologica, con la declinazione sintattico grammaticale dei verbi, la complessità dei collegamenti temporali e spaziali. L'inconscio è completamente diverso: la sintassi e la struttura morfologica consentono la contraddizione, e nel sogno si può dire una cosa e il suo contrario. Come nel teatro, nessuno coglie le contraddizioni spaziali. Il linguaggio non declina e non coniuga, le parole sono un eterno presente. Non esiste "forse", non esiste ottativo né il condizionale. Il sogno ci dà una narrativa immediata e diretta con una struttura morfologica che ci consente di cambiare totalmente le carte in tavola. Nel sogno non esiste alfa privativo: non ci sono aggiustamenti consapevoli del linguaggio e non ci sono aggiustamenti temporali. Il sogno è un continuo eterno presente, così come nel teatro non c'è prima, dopo, né adesso, non là, ma un eterno qui.

Il sogno ci offre tutta una serie di movimenti, di spostamenti nello spazio tipici e prevedibili. Il primo spostamento che troviamo è lo spostamento d'accento nella struttura del linguaggio: il sogno sposta l'accento anche di tanti anni, sposta l'evento per ricostruire per esempio drammaticamente una scena che è avvenuta tanto tempo fa ma che è rimasto nella coscienza.

Altra modalità è la dispersione spaziale: io posso sognare un evento, per esempio sogno di pescare, ma le libere associazioni mi portano al fatto che sono andato a comprare del pesce e ho fatto un incontro particolare oppure ho desiderato di farlo.

Anche il meccanismo della condensazione ha una struttura spaziale, come molti meccanismi inconsci, che tendono a deformare lo spazio secondo i criteri e le istanze interiori e private. Non è facile da dimenticare il racconto Freudiano del suo lapsus spaziale: mentre passeggia per una non meglio identificata città italiana del nord, si ritrova in un quartiere che per lui, borghese per bene, risulta imbarazzante, perché luogo di incontri sessuali mercenari, si allontana precipitoso, ma si ritrova nuovamente nello stesso punto, e così succede una seconda volta. Allora si rende conto che è il suo inconscio che lo sta indirizzando e che gli sta alterando le coordinate spaziali perché desidera ritornare in quel punto, e lo fa con un'attività che potremmo definire attività di teatro: il sogno ha caratteristiche teatrali perché deve alterare spazio e tempo, non può fare altrimenti (9).

Non dimentichiamoci che se uno scrittore vuole esprimere odio fra due personaggi di un romanzo può farlo in diversi modi, senza neppure dirlo: descrivendo anche solo l'ambiente può esprimere diversi stati d'animo. Nel teatro questo non può accadere, il teatro deve allestire un setting. Un personaggio deve voltare le spalle ostentatamente oppure allontanarsi, in altre parole è necessario drammatizzare, mettere i sentimenti in scena e realizzarli in azioni. Questo è esattamente quello che fa il sogno: il sogno usa una tecnica teatrale di disposizione dello spazio, di avvicinamento e allontanamento dei

personaggi. Nel sogno una persona che si allontana esprime l'odio, una persona che si avvicina esprime l'amore. Prendiamo per esempio il sogno di Freud in cui il suo amico e collega Paneth, che egli avrebbe desiderato che morisse, impallidisce e svanisce fino a scomparire, e il cui significato è dunque molto chiaro (4).

Lo stesso metodo di trasferimento spaziale possiamo trovarlo non nel teatro ma nella poesia, in una poesia di Dino Campana, *Il canto della tenebra*, dai *Canti Orfici*:

La luce del crepuscolo si attenua:  
Inquieti spiriti sia dolce la tenebra  
Al cuore che non ama più!  
Sorgenti sorgenti abbiam da ascoltare,  
Sorgenti, sorgenti che sanno  
Sorgenti che sanno che spiriti stanno  
Che spiriti stanno a ascoltare...  
Ascolta: la luce del crepuscolo attenua  
Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra:  
Ascolta: ti ha vinto la Sorte:  
Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte:  
Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte  
Più Più Più  
Intendi chi ancora ti culla:  
Intendi la dolce fanciulla  
Che dice all'orecchio: Più Più  
Ed ecco si leva e scompare  
Il vento: ecco torna dal mare  
Ed ecco sentiamo ansimare  
Il cuore che ci amò di più!  
Guardiamo: di già il paesaggio  
Degli alberi e l'acque è notturno  
Il fiume va via taciturno...  
Pùm! mamma quell'omo lassù!

Lo stratagemma di sopravvivenza implica un artificio spaziale: il bimbo poeta è rimasto accanto alla mamma, il suo corrispondente adulto, da un'altra parte, si suicida gettandosi nel fiume, come annunciato dall'incombenza della morte in tutta questa poesia. Supponiamo che solo così Campana, sofferente ed a lungo ricoverato in manicomio, abbia evitato il suicidio.

Grazie a questo stravolgimento della realtà temporo-spaziale egli riesce ad evitare il suicidio. Tante volte noi ci domandiamo perché una persona si suicida, in questo caso dobbiamo capire invece perché egli non l'abbia fatto. Con un piccolo movimento spaziale il poeta cambia tutta la realtà emotiva interna, egli resta vicino alla mamma con un trasferimento spaziale e si salva dal suicidio (*pùm! mamma quell'omo lassù!*). È un colpo di poesia che cambia, capovolge la situazione come un colpo di teatro immesso nella poesia che ha di per sé struttura teatrale, cambia le carte in tavola, proprio come fa il sogno in modo da alterare tutto l'apparato spaziale e salvare il protagonista.

Passiamo ora ad un'interpretazione psicoanalitica, come avviene tipicamente nella stanza di analisi mentre il paziente parla durante una seduta. Ad un tratto si sente un rumore provenire dalla stanza d'attesa, è l'arrivo del paziente successivo. Il paziente diventa improvvisamente taciturno, smette di parlare. Cos'è accaduto? È accaduto qualcosa adesso come allora, l'*hic et nunc* è ritornato, cancellando il tempo passato: una

volta il paziente era figlio unico, l'unico amato dalla mamma. È nato poi il fratellino ed egli è stato messo da parte: ecco allora che si tacita, perché l'angoscia di allora è diventata attuale, il suo tempo e il suo spazio sono stati invasi dall'intruso. L'allora è diventato *hic et nunc*. L'interpretazione serve adesso, in questo momento, non avulsa dal contesto. Solo ora che il paziente sta rivivendo la situazione si può far uso dell'interpretazione. Qui l'alterazione dello spazio e del tempo sono usati per poter entrare nel gioco emozionale diretto nel contesto transferale.



La funzione del ruolo della distorsione spazio temporale in funzione dell'esperienza clinico terapeutica è ben studiata nella ricerca psicoanalitica (10).

Un esempio: nella giornata del G8 di Genova nel 2001, alle quattro del sabato arriva inaspettatamente in studio un paziente che aveva la seduta a quell'ora, ma del giorno prima: è un ragazzo che si è trovato spaesato, nel trambusto, nel vissuto espulsivo della città del G8 che non poteva più tollerare e ha cercato allora la rassicurazione del lettino dell'analista. Quello che viene portato nella seduta infatti è un sogno di una donna barbata, un sogno di espulsione materna. Ha cambiato connessioni spazio temporali e ha ricostruito la realtà ex novo, si è diretto verso la seduta dove sapeva sarebbe stato al sicuro, apportando una modifica della realtà temporale: uno slittamento di 24 ore.

Qualcosa di simile accade anche a Martina, giovane ragazza che dovrebbe partire, andare in vacanza partendo dalla stazione di Savona. È molto ambivalente perché ha la sensazione che l'analista non abbia gradito il suo partire per la vacanza e che l'abbia intesa come una mancanza di riguardo. Sbaglia luogo, si aggira per la stazione antica di Savona (da anni la stazione è stata spostata) senza riuscire ovviamente a prendere il treno, non le resta che cercare la stazione prossima (di Albisola), ma anche lì sbaglia e alla fine decide di tornare a Genova e andare alla seduta durante la quale emerge il vero significato dell'allontanamento: il momento in cui era partita per andare a sciare da piccola era stato il momento del distacco da suo padre. La partenza è dunque cruciale, vuole ripetere la partenza per poterla poi annullare, non partire affatto, andare a Genova e trovarsi nel luogo sicuro della seduta. Quale modo migliore che sovvertire le coordinate spaziali, creando una scena teatrale? Oggi non riesco a partire come allora non volevo partire.

Géza Czat, scrittore ungherese con forti interessi psicoanalitici, si ritrovò al centro di uno stravolgimento spaziale e temporale davvero sconvolgente. Egli, che era un neurologo nato in un paese ungherese, subito dopo la guerra mondiale tornava a casa dalla guerra dopo essere stato fatto prigioniero. Il tracciato del confine era stato cambiato e il suo paese era diventato parte della Jugoslavia. Quando egli arrivò alla linea di frontiera si uccise perché non riuscì a tollerare questo cambiamento terrificante della narrativa interna e questo stravolgimento completo delle coordinate spaziali e

quindi della sua identità. Abbiamo citato questo caso perché qui forse il teatro avrebbe potuto avere una funzione terapeutica, di cambiamento, di messa in scena. Lo spazio scenico, con la sua multipotenza di espressione spazio temporale, avrebbe potuto attenuare e rendere praticabile, con la sua mediazione, come dicevamo sopra, di situazione transizionale, lo stravolgimento senza l'intolleranza acuta ed iniziale della perdita improvvisa del proprio orizzonte spazio-temporale.

Anche Svevo, ne “La coscienza di Zeno” mette in scena uno stravolgimento spazio-temporale totale: il suo personaggio esce di casa tranquillamente prima di fare colazione ma non può più farvi ritorno perché minacciato da un soldato (zurück!): ha oltrepassato il confine italo-tedesco che è diventato un confine armato perché è scoppiata la guerra mondiale. Il romanzo si conclude poi con l'idea di una bomba enorme che farà scoppiare tutta la sua aggressività, che possiamo facilmente connettere allo stravolgimento, in qualche modo simile a quello di Géza Czat. Anche qui, la narrativa, e la costruzione di uno scenario teatrale ha svolto la funzione di oggetto transizionale.

D'altra parte, gli antichi sapevano molto bene che il teatro ha funzione rassicurante, date le modificazioni spazio temporali in atto nel teatro, in cui un altare ed un tempo limitato permettono lo scorrere del tempo dall'espulsione dall'utero materno fino al rientro adulto nello stesso utero per la via sessuale, come avviene nell'Edipo Re.

A volte, le dimensioni spazio temporali vengono mutate direttamente con lo strumento sintattico come è evidente in questo sogno della *consecutio temporum*, sogno tipico di passaggio. Una studentessa di lettere fa un sogno con caratteri professionali, il professore pedante che parla della consecutio, le fa venire in mente protasi ed apodosi, possibilità e impossibilità. La ragazza aveva deciso di andare in vacanza prima dell'analista e perdeva quindi più sedute; avrebbe voluto invece che l'analista andasse in vacanza prima, per non perdere le sedute. Il sogno abilissimamente mette in scena protasi e apodosi, possibilità e impossibilità. Se io andassi dopo, eviterei di perdere le sedute, proposizione della possibilità nella sintassi e nel vissuto; se tu fossi andato prima non perderei le sedute, che partendo dall'idea di manipolazione dei progetti dell'altro, l'analista, è una proposizione dell'impossibilità sia sul piano sintattico che del vissuto.

Molto più angosciante il racconto di una signora che ha un negozio di vestiti per bambini. Una mamma si presenta in negozio e chiede di poter restituire un cappottino acquistato due anni prima. Questo non sarebbe possibile, ma la signora capisce che la questione non è il cappotto ma il tentativo di stravolgere la dolorosa realtà della morte del piccolo, ucciso per errore da un colpo di fucile da caccia del padre.




La mamma non ha tollerato assolutamente la perdita e ha desiderato inutilmente tornare indietro, cambiare la realtà temporale troppo dolorosa per essere accettata. Solo nel teatro dell'inconscio si può provare a mettere in atto uno stravolgimento della sequenza temporale, “torniamo a prima, dell'acquisto del cappottino” costruendo un nuovo set teatrale tramite la rimessa in scena del racconto.



Ancora un sogno di un paziente che incontra Veronica ma non la vuole salutare, la desidera ma non la saluta neppure: è in gioco tutta la sua ambivalenza. In realtà infatti sta piangendo la mamma perduta e rivela infine di aver scelto l'analista perché analista, tanto tempo prima, anche della defunta madre. L'analisi è qui una riedizione teatrale che permette, tramite la propria identificazione con essa, di far rivivere la madre: la condizione è quella di non riconoscerla.

L'ultimo sogno è un sogno autobiografico di uno degli autori che sogna una siepe, al di là della quale il padre gli mostrava una valle lontana, dove diceva di voler costruire una casa. Nel sogno compare poi l'Ospedale di San Camillo, altro ricordo importante dell'infanzia del sognatore che da piccolo, a Roma, dalla finestra vedeva un grande edificio, oggetto delle fantasie più straordinarie e che solo dopo molti anni ha scoperto essere questo Ospedale. Compare ora la siepe dell'Infinito di Leopardi, al di là della quale egli vede il San Camillo, la valle lontana di suo padre..

Egli vede scritti i versi di Leopardi come in un'edizione di lusso con le fotocopie in velina dei manoscritti:

**mi fu**  
  
**Sempre caro mi è quest'ermo colle ...**

Con il segno di cancellatura in autografo sul manoscritto. La casa non mai costruita dal padre rinasce non ieri ma oggi, è il riconoscimento della fantasia di allora ma ora è irrealistica: il tempo è cambiato fra le mani. Questa è davvero una scenografia teatrale, e possiamo pensare che il teatro potrebbe rappresentare queste emozioni così come sono state rappresentate efficacemente da questo sogno.

D'altra parte, lo spazio ed il tempo dell'interpretazione in analisi sono dinamiche variabili nel processo psicoanalitico. Rolf-Peter Wansitz (11) riconnettendosi a Kristova Merleau Ponty crede di poter intendere lo spazio come una categoria intersoggettiva, così come lo è il tempo che, come notava già Freud, può essere considerato come ciclico, più che cronologicamente lineare, soprattutto quando si entra, come abbiamo fatto con i nostri esempi, di sogni e di eventi analitici, nel mondo narcisistico, inteso qui nel senso Kohutiano (12).

In conclusione, al di là delle strutture fisse sensoriali per recepire le dimensioni di spazio e di tempo, dall'occhio al funzionamento vegetativo, al funzionamento cerebrale, non possiamo dimenticare che la mente è plastica, strana ed imprevedibile, occulta, altera, modifica, trasforma e deforma.

Chi pratica la psichiatria sa bene quanto sarebbe ingenuo fidarsi di un testimone oculare, perché l'emozione modifica non solo la coordinazione percettiva ed il suo investimento in schemi temporali e spaziali validi, ma anche la stessa percezione. Come le allucinazioni isteriche polisensoriali, e a contenuto narrativo a differenza di quelle schizofreniche che sono prodotte di solito in una sola area sensoriale, anche il teatro ha questa caratteristica di ricostruzione di eventi, non tanto dunque di finzione ma di

ricostruzione di realtà. Ancora una volta la tradizione che allinea l'isteria al teatro è ben fondata.

Per questo è un momento fondamentale per la mente umana, per questo ancora oggi, dopo millenni, la rappresentazione di una tragedia di Eschilo, inchioda l'attenzione dello spettatore, senza limiti di tempo e di spazio.

Il teatro è essenziale, non possiamo farne a meno, le tragedie inchiodano sempre, sono sempre avvincenti.

Il teatro è il luogo del cambiamento dello spazio e del tempo; lì correliamo lo spazio interno con l'esterno; il vissuto del tempo con il nostro vissuto. Il tempo della mente è dilatabile e restringibile. A teatro si correla la propria narrazione interna alla dimensione che viene proposta.

Così come la narrazione originaria, senza testo scritto, che si basava sulla memoria e su schemi formulaici, doveva essere, dato che era legata all'improvvisazione molto inerente alla tecnica del procedimento inconscio e preconcio, e, quindi, come abbiamo detto, molto legata alla drammatizzazione. La mente umana, da quando ha cominciato a narrare e a narrarsi, ha sempre fatto teatro, ed ha sempre plasmato spazio e tempo a proprio uso e consumo.

#### BIBLIOGRAFIA:

- 1) White J, *Psychodynamic Counselling. Psychodynamic Practice: Individual, Groups and Organisation*. Vol 13 (2) 217-220, 2007.
- 2) Freud, S, *Studi sull'isteria e altri scritti 1886-1895*, in *Opere di Sigmund Freud, edizione diretta da C. L. Musatti v.1*, Torino, Boringhieri, 1967
- 3) American Psychiatric Association DSM IV TR Ed. It Masson, Milano 2002
- 4) Freud, S, *L'interpretazione dei sogni* (1899), 3. ed. riv., in *Opere di Sigmund Freud, edizione diretta da C. L. Musatti, v. 3*, Torino, Boringhieri, 1980
- 5) Jaspers K, (1959) *Psicopatologia generale*, trad. it., Il Pensiero Scientifico, Roma, 1964.
- 6) Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, ediz. Adelphi, 1996.
- 7) Lochel E. : Wir dürfen nun nicht auf die idee der Entwicklung fixieren. Versucht einer Klärung raum- zeitlicher aspekte des Regressionbegriffs. *Zeitschrift für Psychoanalytische theoria un Praxis* Vol 22 (2), 172-195, 2007.
- 8) Winnicott D.W *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, , Martinelli, Firenze 1975.
- 9) Freud, S., Il perturbante in *L'io e l'es e altri scritti :1917-1923* , "Opere di Sigmund Freud, edizione diretta da C. L. Musatti, v. 9" Torino, Boringhieri, 1977, pp.81-118.
- 10) Righetti P.L., *Significato di tempo, spazio e confluenza nell'esperienza terapeutica*. Vol 27 (52), 55-82, 2002.
- 11) Wansitz, Rolf- Peter, Der raum des sperchens un die zeit der deutung im psychoanalytischer prozess psyche: zeitschzift für psychoanalyse und ihre arwendungen. Vol 60 (1) 1-30, 2006.
- 12) Kohut H. : *Narcisismo e analisi del sé*. Boringhieri, Torino 1976.