

AUGUSTO ROMANO

SACRO E PROFANO NELL'ESPERIENZA ARCHETIPICA

1.

La riflessione sugli archetipi pone all'analista junghiano un certo numero di questioni spinose. Ne elenco alcune. Gli archetipi sono realmente, come vorrebbe la teoria, quelle forme a priori che organizzano la percezione e la vita immaginativa ed orientano l'azione? O, al contrario, sono soltanto uno strumento di classificazione di situazioni esistenziali tipiche e dei prodotti culturali che le rappresentano? Quale è il loro rapporto con la biologia e quale con la cultura? E, sul piano clinico, quali sono le condizioni perché possano svolgere una funzione trasformatrice? E' utile - e ancor prima che utile, è possibile - "interpretare" le immagini archetipiche? Oppure, esse devono essere considerate come dei contenitori immaginali dotati di forte carica emotiva, che uniscono terapeuta e paziente in una comune esperienza? E ancora: quali sono i motivi per i quali la comparsa di temi archetipici in analisi entusiasma, commuove, ma anche imbarazza o addirittura irrita l'uno o l'altro, o entrambi, i soggetti del rapporto?

Ognuna di queste domande (e di altre che qui non ho formulato) meriterebbe una riflessione approfondita. E allora, essendo assai incerto sul filo da dipanare, una sera ho pensato che sarebbe stato bello fare un sogno che un poco mi aiutasse a guardare dentro il mio argomento, e ho vivamente desiderato che questo accadesse. Quella notte di sogni ne ho fatti tre, e mi sono parsi legati dallo stesso filo.

Primo sogno. Le scale di casa mia sono completamente coperte di pesci e crostacei. Telefono alla donna di servizio perché li metta in frigo. Penso che il giorno successivo ne farò dono al mio amico Andrea, perché li cucini. A beneficio del lettore, aggiungo subito che il mio amico è un convinto razionalista.

Secondo sogno. Sono cliente del barbiere di cui pure è cliente U. Eco. Il negozio del barbiere è però situato dove, nella realtà, si trova il negozio di dischi di musica classica da cui abitualmente mi servo. Al fine di contestualizzare il sogno, ricorderò che io sono un appassionato melomane, ho scritto un piccolo libro su "musica e psiche", ed essenzialmente condivido l'affermazione di E. T. Hoffmann, che dice: "La musica dischiude all'uomo un regno sconosciuto; un mondo che non ha nulla in comune con il mondo sensibile che lo circonda e in cui egli si lascia alle spalle tutti i sentimenti definiti da concetti per affidarsi all'indicibile." La stessa convinzione, temperata dal suo caratteristico disincanto, è stata espressa da T. W. Adorno, per il quale la musica "è l'umano

tentativo, per quanto vano, di nominare il nome di Dio, non di comunicare significati." ^[1] Quanto a U. Eco, è a tutti nota la sua straordinaria capacità di intelligente divulgatore e di assiduo frequentatore della ragione discorsiva.

Terzo sogno. Io e altri ci troviamo in un anfiteatro, che è anche un campo di concentrazione. Si tratta di una nostra ricostruzione ma pure, al tempo stesso, vi aleggia un'eco percepibile dell'angoscia che pervadeva il campo di concentrazione originario.

Non avrei raccontato questi sogni se pensassi che parlano soltanto di me. Accettando il rischio di una certa presunzione, ho invece creduto che essi potevano aiutarmi a dipanare un poco la matassa dei miei confusi pensieri sull'archetipo. Saltando subito alle conclusioni, mi è parso che questi sogni mi dicano che qualunque cosa io pensi e scriva in merito a quelle immagini che vengono dette archetipiche - e dunque anche il presente articolo - si tratterà sempre di un tradimento, non desiderato ma inevitabile, di ciò che propriamente le caratterizza: la indicibilità. Un parlare di (intorno a) qualcosa che non può essere circoscritto o tradotto in parole senza diventare altra cosa da se stesso. D'altra parte, la sfida paradossale insita nella relazione tra l'Io e l'inconscio sta nel tentativo di creare una sorta di spazio intermedio in cui l'inconscio *non è più* e tuttavia è *ancora* se stesso: uno spazio oltre il quale, da una parte e dall'altra, si estendono i due regni contrapposti, che gelosamente difendono le proprie prerogative. Dunque, una marca di confine, una "terra di nessuno", un luogo, come ha osservato A. van Gennep ^[2], deputato a incontri e transazioni: la

sospensione tra due mondi, dove gli opposti si fronteggiano senza sopraffarsi. Bisognerà anche aggiungere che l'Io non può reggere a lungo la meravigliosa e terrificata afasia. Sempre tornerà a parlare, se non vuole perdersi definitivamente nel regno delle ombre. Per rendere omaggio a quel regno tenderà però di piegare il suo linguaggio alle audacie della analogia e ai tortuosi e delicati aggiramenti della variazione musicale (il tema lo regala l'inconscio).

Ma torniamo ai sogni. Essi sembrano tracciare un percorso. Al punto di ingresso vi sono i pesci, i crostacei, la musica, e il terrore. All'uscita, i pesci e i crostacei sono stati cotti, e i cuochi sono il mio amico illuminista e U. Eco, che si muove sulla stessa linea ma con il prestigio di ciò che è socialmente approvato e valorizzato. Insomma, dal crudo al cotto, dal nudo all'abbigliato, dall'insignificante (la musica "non comunica significati" e i pesci crudi sono da molti ritenuti incommestibili) a ciò che viene riconosciuto, accolto, colonizzato dall'Io, e così cambia statuto. Anche il campo di concentrazione (un altro indicibile) è stato ricostruito ed è diventato un anfiteatro, forse un luogo teatrale nel quale è istituzionalizzata la distanza tra spettatore e spettacolo. Questo, si direbbe, è il percorso delle immagini archetipiche dentro di noi. Si presentano come degli oggetti alieni, che però provengono dal più profondo di noi stessi, e l'Io si fa ostetrico del loro ingresso nella storia, l'unica realtà che ci sia dato conoscere; dà loro dei genitori e ricostruisce una genealogia, personale e culturale. Nel caso peggiore può capitare come in una non dimenticata *pièce* di E. Flaiano, *Un marziano a Roma* (1971): il marziano protagonista, inizialmente accolto come la rivelazione di una Potenza, alla fine si ritrova privo di ogni carisma, infelice, trascurato e sbeffeggiato. Anche quando non accade così (ma tutti conosciamo i rischi del consumo di massa del mito; recentemente leggevo su di un giornale che Pippo Baudo è "l'archetipo del bravo presentatore"), la deriva nella direzione della dicibilità è inevitabile, per il fatto che la missione dell'Io è *conoscere*, e al conoscere egli è disposto a sacrificare lo *sperimentare*. "L'uomo è sempre più di quanto si possa conoscere di lui", ha scritto K. Jaspers, e L. Binswanger ha osservato che le scienze naturali non sanno cosa farsene dei fenomeni, "perché la loro essenza consiste proprio nello spogliare i fenomeni della loro fenomenicità nel modo più rapido e completo possibile." In certi sogni però i fenomeni resistono e sparigliano le carte. Così nel mio sogno sembra che io sia avviato a farmi acconciare le idee alla maniera di Eco, ma quell'esercizio commerciale - il negozio di parrucchiere - è contemporaneamente un tempio della musica. Questa sovrapposizione comporta un inceppamento del movimento conoscitivo, una sospensione della ragione, che sempre resta spiazzata dall'apparizione del simbolo. Salvo a rifarsi più tardi col riportare ciascuno degli opposti nel suo territorio di appartenenza. Ma intanto, un breve tempo è rimasto interamente occupato dallo stupore.

2.

Nel paragrafo precedente ho cercato di dire, in modo indiretto e seguendo i miei sogni, come le immagini archetipiche si situino lungo un tragitto che va dal punto in cui immagine ed emozione coincidono in una sorta di stenografia dell'inconoscibile a quello in cui, eliminata la musica, la stessa immagine viene stretta dentro le pastoie di un commento soverchiante e rischia di diventare semplicemente un lusso per i colti. Quanti sospiri di sollievo dopo una interpretazione, che permette di etichettare e archiviare l'ambiguo e inquietante visitatore.

Questo discorso dà però per scontato che le immagini archetipiche siano oggetti, per quanto misteriosi, dotati tuttavia di una loro individualità. Tutti conosciamo la teorizzazione junghiana degli archetipi come organizzatori dell'esperienza, e delle immagini archetipiche come effetti visibili dell'azione degli archetipi, nonché le analogie che egli, per avvalorare la sua tesi, ha tratto dalla filosofia di Kant, dalla biologia e dall'etologia, cui potremmo aggiungere la psicologia della Gestalt. Si tratta di una teoria "forte", e per ciò stesso più facilmente esposta a discussioni e confutazioni. In questo caso però portare il discorso sul piano della discussione teorica, se da un lato rassicura e dà l'impressione di toccare terra, dall'altro è pericoloso. E lo è perché, come ho appena detto, rischia di allontanarci dai fenomeni, o addirittura di magicamente abolirli. Così come accadde al manzoniano don Ferrante, il quale impeccabilmente dimostrò che il contagio della peste, non potendo essere né sostanza né accidente, non esisteva; di conseguenza, non prese alcuna precauzione, si ammalò e ne

morì.

E' lo stesso Jung a offrirci una via di uscita quando, dando prova di grande spregiudicatezza intellettuale, in più luoghi afferma che "è reale ciò che produce effetto". Questa opzione pragmatica permette di evitare il vicolo cieco delle teorie e di sottrarre l'archetipo all'ontologia per restituirlo alla fenomenologia. In altre parole, non è forse necessario avere una teoria compiuta degli archetipi per riconoscere la potenza emotiva e la funzione trasformatrice di certi fenomeni immaginali che dopo Jung vengono detti archetipici. Di conseguenza, la domanda si sposta: non più *cosa* sono gli archetipi ma piuttosto *a quali condizioni* essi dispiegano la loro efficacia.

A questo proposito, mi sembra che l'equivoco maggiore consista nel lavorare sulle immagini staccandole dal processo immaginativo. Detto altrimenti, è essenziale distinguere l'archetipico come *prodotto culturale* dall'archetipico come *evento esistenziale*. Naturalmente, è molto affascinante censire le immagini e le situazioni mitiche ricorrenti nella storia dell'umanità e ricercare i nessi che le collegano o le oppongono. Questa archetipologia, questa scienza delle "impronte", non ha però nulla a che fare con lo spontaneo riaffiorare di un mito in azione nella storia individuale. Così, ad esempio, M. Eliade ha utilizzato il concetto di archetipo soprattutto per illustrare i miti cosmogonici che, nella ontologia arcaica, si pongono come modello ideale di tutte le azioni umane significative. G. Durand, a sua volta, ha messo in evidenza che molte immagini tipiche presentano un isomorfismo che permette di raggrupparle in vaste costellazioni. La convergenza di queste immagini è, a suo avviso, fondata sul fatto di essere tutte sviluppi o variazioni di uno stesso tema archetipico. Muovendo da questa constatazione, egli ha tracciato una sorta di topologia fantastica (o di geografia leggendaria), di cui i grandi archetipi rappresentano i punti cardinali. In un libro di notevole

fascino ^[3] ha così identificato tre strutture fondamentali dell'immaginario: la struttura schizomorfa, caratterizzata dalla figura dell'antitesi (tra alto e basso, luce e tenebra, bene e male, maschile e femminile), con una netta separazione tra positivo e negativo; la struttura mistica, che è il contrario della schizomorfa e appare perciò caratterizzata da figure di confusione in cui prevale il sentimento dell'accordo cosmico e il rifiuto della separazione; la struttura sintetica, in cui gli opposti si fronteggiano dialetticamente e accedono a una sintesi che salvaguarda le distinzioni e i contrasti.

Queste ricostruzioni possono essere considerate più o meno corrette, ma comunque appartengono al lavoro attraverso il quale continuamente la cultura riflette sulla storia dell'umanità cercando di metterla in forma. Altra cosa è l'azione dell'immaginario nella vita dell'individuo. E' necessario qui mettere in evidenza che l'archetipicità dell'immagine - cioè il suo carattere numinoso - si costituisce nella relazione tra l'Io e l'inconscio. Per così dire, è l'Io che permette all'immagine di agire. E perciò, sia nel caso della psicosi, in cui la frammentazione dell'Io lascia il campo completamente libero alle immagini, sia nel caso dell'irrigidimento di un Io che si ritrae spaventato, la relazione è resa impossibile e l'immagine non è in grado di produrre effetti trasformativi.

Farò un esempio. Una mia paziente sognò di entrare in un castello in compagnia di una sua amica molto religiosa. Giunte in una grande sala, la loro attenzione fu attratta da un messale miniato, di cui cominciarono ad osservare le immagini. La prima figura era quella di un agnello, che improvvisamente prese a muoversi. L'amica, indicandolo, disse: "E' Dio!". Al che la paziente, seccata, replicò: "Ma no, è semplicemente un agnello", volendo alludere all'agnello come cibo "mondano". La seconda immagine era una sfera dorata che risplendeva. Di nuovo l'amica disse: "E' Dio!". La paziente però obiettò che in realtà si trattava di una specie di disco volante, come nei film di fantascienza. Infine, si animò l'immagine di un possente drago. Ancora una volta l'amica disse: "E' Dio!", e di nuovo la paziente osservò con sufficienza che più probabilmente si trattava di uno di quei draghi che si incontrano nelle favole per bambini. Durand parlerebbe qui delle nozze dell'agnello e le collocherebbe in quelle che egli chiama le "strutture sintetiche dell'immaginario", ma a cosa servirebbe questa evocazione quando la mia paziente delegittima l'immagine nel momento stesso in cui essa si presenta? Qui ci sono le immagini ma non il sentimento corrispondente. Perciò nulla viene vissuto e nulla viene liberato. Si può parlare, certo; ma le parole spesso coprono il senso dando l'illusoria impressione di conoscere ciò di cui si sta parlando. Di qui

la cautela che occorre avere nell'uso della cosiddetta amplificazione, utile forse ai fini di ciò che potremmo chiamare una diagnostica archetipica ma esposta ai rischi della seduzione culturale e della troppo rapida assimilazione dell'ignoto al noto. A meno che, come per un corto circuito, non venga riassorbita nell'esperienza vissuta del qui e ora.

Allo stesso modo lascia perplessi l'atteggiamento di J. Hillman, in cui l'azione dell'archetipo sembra mossa da una sorta di meccanicismo deterministico; il tutto raccontato in una chiave stilistica alquanto estetizzante. Gli esseri umani sembrano portati per mano (portati in giro) da divinità onnipresenti, che rischiano pericolosamente di assomigliare a quelle dipinte dal surrealismo ironico di A. Savinio.

Tornando al problema dell'efficacia, sembra dunque necessario che l'Io assuma un atteggiamento passivo-ricettivo perché l'immagine possa manifestarsi senza essere espulsa o aggredita con le armi

proprie della coscienza critica. Soccorre qui l'analogia con la dottrina cabbalistica di Y. Luria^[4], là dove si dice che la creazione del mondo è resa possibile dal "ritiro" (*Tzimtzùm*) di Dio. Luria intende dire che Dio, per garantire la possibilità del mondo, dovette rendere vacante uno spazio, dal quale egli quindi si ritrasse. Non diversamente l'Io, che ritiene di occupare tutto il mondo pensabile, deve limitarsi, ridursi, contrarsi per lasciare spazio alle emanazioni dell'inconscio. Questo *sacrificium intellectus* è la premessa per poter poi accedere a quel rovesciamento delle posizioni, che consiste nel rendersi conto che originariamente è stato l'inconscio a limitarsi per permettere all'Io di costituirsi.

3.

Per concludere, vorrei ora saggiare ulteriormente la possibilità di contatto con immagini che si fanno veicolo di rivelazione improvvisa riprendendo il pensiero di K. Kerényi a proposito del rapporto tra religione e festa.

Scriva Kerényi: "Una cosa viva non può essere conosciuta che in stato vivo [...] In ogni religione deve essere presupposto uno stato, in cui la fede non era ancora fede, ma evidenza di immediata

commozione".^[5] Tale stato non è rintracciabile *in flagranti* "ma l'idea in sé è indipendente dal tempo. E dovunque essa appaia, dovunque essa venga rievocata, essa porta con sé quell'elemento di immediatezza e di commozione che trasformano il tempo stesso in momento creativo [...] Tutto ciò che momenti simili contengono - il loro calore, la loro freschezza e originarietà - si innalza perciò sopra la caducità del tempo comune [...] Simili momenti trasformati [...] pervasi di calore di vita [...] si chiamano feste [...] Nella festa si rivela il senso dell'esistenza quotidiana, l'essenza delle cose circondanti l'uomo e delle forze agenti nella sua vita [...] L'umanità è capace di [...] affrontare direttamente in questo stato le realtà superiori sulle quali si fonda tutta la sua esistenza". Analogamente, secondo W. Benjamin, festiva è l'azione in cui sia presente la coscienza di far saltare

il continuum della storia.^[6]

Kerényi sembra dare per scontato che l'immagine provochi l'emozione corrispondente. Ma, analizzando questo tema, F. Jesi ha sottolineato la differenza, che mi sembra ai nostri fini di grande interesse, tra mito e mitologia. "Mitologia - egli scrive - significa racconti intorno a dèi, esseri divini, eroi e discese nell'Ade [...] Mentre racconta, il mitologo crea una sostanza, il racconto,

presupponendo l'esistenza di un'altra sostanza, il mito".^[7] Il mito dovrebbe essere ciò che fa funzionare la macchina mitologica. Sta di fatto però che "l'esistenza della macchina mitologica è empiricamente verificabile: altrettanto non si può dire del mito [...] Chi usufruisce del suo funzionamento si trova a vedere le tracce di una visione, non la visione in sé". In altre parole, il mito è ciò che si suppone stia dentro, o dietro, la macchina. Analogamente, la differenza tra chi vive un mito (o la festa) e chi lo vuol conoscere rinvia alla differenza tra epifania e gnosi.

Applicando questa distinzione al nostro tema, si potrà dire ad esempio che l'analisi come macchina del senso macina continuamente materiali che hanno a che fare col significato dell'esistenza. Questo lavoro quieto parzialmente la fame di senso ma non la colma. Solo quando l'Io del paziente (e

naturalmente anche quello dell'analista) e l'immagine archetipica si fanno reciprocamente permeabili, la macchina recede sullo sfondo o - si potrebbe dire - cessa di funzionare e ciò che parla è il sacro allo stato nascente. L'analisi, nel caso migliore, funziona come attivatore di questo processo di rimitizzazione che consiste nella rottura di un piano di consapevolezza e nel passaggio su di un piano diverso in cui, come osserva E. Bär, è dato all'uomo di sperimentare il trapasso "dal particolare all'universale, dall'effettivo al possibile, dall'incompleto al completo, dal singolare al tipico". [8]

Come dicevo, questo non accade necessariamente. Un esempio estremo di situazione in cui la macchina mitologica non si fa trasparente a rivelare il mito che la muove è costituito dal sogno (e dalle reazioni successive) della paziente di cui ho già parlato. Ella commentava il sogno smontandolo allegramente (o così sembrava). Al contrario, noi sappiamo che l'esperienza del senso non è immediatamente comunicabile: in questo caso non si riesce a parlare, o si avverte l'inutilità del parlare. Di qui la luminosa afasia di certi momenti.

Si potrebbe continuare a descrivere analogicamente la comparsa dell'archetipico in analisi. Essa ha, per chi la sperimenta, il fascino di tutto ciò che è nella sua forma nascente, aurorale. Uno scrittore visionario come A. Artaud ha espresso, a proposito del teatro, delle idee che ci possono riguardare. Citerò due frasi: "Il teatro [...] ristabilisce il legame tra ciò che è e ciò che non è, tra la virtualità del possibile e ciò che esiste nella natura materializzata. Ritrova così il concetto dei simboli e degli archetipi, che agiscono come colpi silenziosi, accordi musicali, brusche interruzioni della circolazione, esplosioni fiammeggianti di immagini dentro le nostre menti improvvisamente destate; tutti i conflitti che covano in noi ce li restituisce con le loro forze e dà a queste forze nomi che

salutiamo come simboli [...]". [9] E ancora: "Il teatro deve essere considerato il Doppio, non di quella realtà quotidiana e diretta di cui a poco a poco è divenuto soltanto la copia inerte [...] ma di un'altra realtà rischiosa e tipica [il mondo degli archetipi, diremmo noi] dove i principi, come i delfini, una volta mostrata la testa, si affrettano a reimmergersi nell'oscurità delle acque". [10]

Analisi e teatro presentano dei parallelismi che fanno pensare. Comune è la cornice rituale, l'artificio dei punti di partenza, ma comune è anche la possibilità che, rompendo l'involucro della convenzione, appaia il Doppio archetipico della vicenda che si sta rappresentando. Forse si potrebbe dire così: per gran parte del suo svolgimento l'analisi rassomiglia a una commedia ottocentesca, di quelle che vengono dette "psicologiche" (l'equivalente del freudiano "romanzo familiare"), a tratti affascinante ma anche prevedibile. Il suo percorso, i tanti bracci del labirinto cui rassomiglia, sono costituiti dalla chiacchiera analitica, da quell'infaticabile e talvolta torrenziale flusso di pettegolezzi, confidenze, ricordi, ammiccamenti, pianti, scoppi di voci, silenzi, perplessità, consigli, interpretazioni, visioni e sogni che la compongono. Il tutto tenuto insieme, per così dire incernierato, da talune convenzioni e rituali, una sorta di liturgia, di cui fanno parte gli orari, le formule di accogliimento e di congedo, le domande canoniche. E' un *temenos* ambiguo, insidiato dalla ripetitività e dalla noia. Come ognuno di noi sa, in questo recinto convergono materiali disparati: frivolezza, insignificanza (i vicoli ciechi!), buon senso, ricostruzione anamnestic, delucidazione razionale, presa di coscienza dei nessi tra fenomeni temporalmente distinti, piccoli e grandi cortocircuiti, perdita di tempo. Una visione ottimistica dirà che tutto è necessario all'*opus*; che se il labirinto ha tanti bracci, sarà giusto, o meglio dovuto, esplorarli tutti, giacché in ciascuno è nascosta una allusione che si farà chiara a posteriori o un errore che è necessario commettere per esaurirne la carica negativa. Ciò presuppone un'idea di analisi come un tutto che trascende i suoi elementi costitutivi, omologa a un'idea di tempo come durata piuttosto che come successione cronologica di istanti separati. In termini sportivi, si potrebbe più semplicemente parlare di rodaggio, allenamento, marcia di avvicinamento e simili. Un atteggiamento meno entusiasta dirà che si fa così perché non si può fare diversamente. In ogni modo, non è il fatto che viene negato; cambia caso mai la sua valutazione. Comune è la speranza che tutto questo conduca a un risultato - che può esser visto come l'uscita dal labirinto o come il centro del labirinto - che consiste appunto in una

trasformazione, nel trascendimento delle condizioni date e nella apparizione di qualcosa di nuovo. Pur con tutte le differenze di impostazione ideologica e metodologica, questo - in termini generalissimi - è il mito che presiede al cammino analitico.

Accade però che in certi momenti l'intelaiatura del dramma borghese si spacchi e riveli l'elusiva grandezza della tragedia. E' quello il momento dei paradossi: l'esperienza della morte si coniuga con quella della vita più piena; la temporalità viene assunta, senza essere abolita, nel cielo della intemporalità; l'eterna domanda dell'analisi ("guarirò, non guarirò") scompare: l'analisi coincide con la vita: l'accettazione del destino è lo scacco dell'analisi e insieme il suo coronamento.

Augusto Romano

RIASSUNTO

Il presente saggio affronta, con l'aiuto di alcuni sogni, i seguenti problemi: a) la relazione tra l'Io e le immagini archetipiche come luogo di massima tensione tra linguaggio dell'inconscio e categorie della coscienza; b) lo statuto ontologico dell'archetipo. L'Autore aggira questa questione, spostando l'attenzione dalle condizioni di esistenza alle condizioni di efficacia dei processi archetipici. In questa prospettiva, sottolinea la differenza tra l'archetipico come prodotto culturale (analizzato da studiosi come M. Eliade e G. Durand) e l'archetipico come evento esistenziale.

Infine, sulla scorta di alcuni testi di K. Kerényi, F. Jesi e A. Artaud, utilizza la differenza tra mitologia e mito per illustrare analogicamente il carattere di "rivelazione improvvisa" delle immagini archetipiche.

(Il presente saggio è stato pubblicato sulla rivista *Studi junghiani*, n. 22, luglio-dicembre 2005 - Editore Franco Angeli)

-
- [1] Entrambe le citazioni sono tratte da A. Romano, *Musica e psiche*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 17 e 33.
- [2] A. van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1985
- [3] G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo libri, Bari 1972
- [4] Si veda in proposito G. Sholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 336 sgg.
- [5] K. Kerényi, *La religione antica*, Astrolabio, Roma 1951, p. 43 sgg.
- [6] W. Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1976, p. 80
- [7] F. Jesi (a cura di), *La festa*, Rosenberg & Sellier, Torino 1977, p. 192 sgg.
- [8] E. Bär, *Semiotica e psicoterapia*, Astrolabio, Roma 1979, p. 101
- [9] A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 123
- [10] *Ibid.*, p. 138